



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

GABRIELA AGUILLAR LEITE

**CRIATIVIDADE VISUAL E TRANSFORMAÇÕES
ENTRE O POVO MATIPU DO ALTO XINGU**

Campinas

2018

GABRIELA AGUILLAR LEITE

**CRIATIVIDADE VISUAL E TRANSFORMAÇÕES
ENTRE O POVO MATIPU DO ALTO XINGU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Guerreiro Júnior

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Gabriela Aguillar Leite, orientada pelo Prof. Dr. Antonio Roberto Guerreiro Júnior.

Campinas

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2015/00983-0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Ag93c Aguillar Leite, Gabriela, 1991-
Criatividade visual e transformações entre o povo Matipu do Alto Xingu /
Gabriela Aguillar Leite. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Antonio Roberto Guerreiro Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte indígena. 2. Povos indígenas. 3. Índios Matipu. 4. Índios da América
do Sul - Xingu, Rio (PA e MT). 5. Artes gráficas. 6. Miçangas. I. Guerreiro
Júnior, Antonio Roberto, 1984-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Visual creativity and transformations among the Matipu people of
Upper Xingu

Palavras-chave em inglês:

Indigenous arts

Indigenous peoples

Matipu Indians

Indians of South America - Xingu, River (PA and MT)

Graphic arts

Beads

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestra em Antropologia Social

Banca examinadora:

Antonio Roberto Guerreiro Júnior [Orientador]

Elsje Maria Lagrou

Artionka Manuela Góes Capiberibe

Data de defesa: 23-03-2018

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 23/03/2018, considerou a candidata Gabriela Aguillar Leite aprovada.

Prof. Dr. Antonio Roberto Guerreiro Júnior

Profa. Dra. Elsje Maria Lagrou

Prof. Dra. Artionka Manuela Góes Capiberibe

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna

Para minhas irmãs indígenas, da minha família matipu, e minha irmã *kagailha*, Talitha.
Com vocês descobri e descubro a cada dia bonitas lições sobre cuidado, cumplicidade e força.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação é um processo longo e muitas vezes solitário; por isso, agradeço a cada uma das pessoas que cruzaram meu caminho nesse período e que de alguma forma contribuíram para que este trabalho se concluísse. Por contar com um período em campo no Alto Xingu e dois vínculos institucionais – na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e na University College London (UCL) -, a pesquisa foi cortada por momentos e sujeitos muito distintos, e sou grata que, por meio deles, tantos pontos de vista puderam coexistir no texto.

Em primeiro lugar, agradeço com todo meu coração aos Matipu por me receberem com tanto acolhimento em suas casas. Se no Alto Xingu demonstrações de alegria e generosidade pautam um comportamento ideal, devo reconhecer que tive os mais exemplares anfitriões. A alegria e riso fácil das pessoas de Ngahünga foram um presente também na hora da escrita, que exige tanto de nossa memória; contei, sem dúvida, com bons momentos para me ajudar a lembrar e pensar.

Ao meu orientador, Antonio Guerreiro, a quem sou grata por tantas coisas que será difícil terminar de agradecer. Quando eu não tinha mais do que uma intuição e uma vontade de seguir realizando pesquisa com povos indígenas, Antonio apareceu à sua maneira sempre acessível e humilde com listas de leitura, sugestões de recortes, revisões minuciosas sobre aquilo que eu elaborava e toda paciência e paixão para me explicar e reexplicar conceitos e debates envolvendo meu tema de estudo. E foi assim do começo ao fim. Agradeço pelas aulas que participei, sempre preparadas com todo o cuidado e que contribuíram tanto à minha formação e à de meus colegas; foi o melhor professor que tive. Sou grata por ter me apresentado o Xingu, por toda a confiança e principalmente pela amizade. Admiro quem Antonio é, todo o trabalho que faz e como o faz.

Ao Kany, a quem também começo agradecendo a amizade; as tardes de conversa, a ajuda no *uluki*, as traduções e explicações (que nunca acabam), as aulas de karib, os peixes que me levou, os desabafos ouvidos, as pinturas, a paciência, a confiança (duas vezes) e a sua alegria. Sua presença na aldeia me deixava feliz.

À minha irmã mais nova matipu, que foi minha grande companheira em Ngahünga. Agradeço especialmente pelas noites de televisão, pelas conversas na rede, por todos os banhos, por compartilhar seus sonhos comigo e ter paciência com meu péssimo futebol. A todas as minhas irmãs, à minha sobrinha mais velha e à minha prima também sou grata pelo

companheirismo e cuidado. Foram estas mulheres fortes que me inspiraram a incluir as miçangas na pesquisa.

À minha mãe matipu por todos os cuidados e preocupações constantes, pelo carinho. Não tenho palavras para expressar como tive sorte de encontrá-la na aldeia. Sou grata por ter sido minha mais importante professora de karib e da vida matipu e pela sensibilidade em antecipar até minhas tristezas, me levando para tomar banho só para tentar me alegrar.

A meu pai matipu, que também merece um agradecimento especial. Foi ele quem mobilizou todos os esforços – que não são poucos – para me receber e sempre com um sorriso e muita generosidade. Agradeço as histórias, o cuidado com a minha alimentação e minha saúde, especialmente quando eu estava doente e vulnerável, as explicações, as aulas e não poderia deixar de ser, a confiança.

Ao Kulikü, homem generoso, humilde e tão inteligente. Sou grata a ele, Arouka e Murilo por terem cuidado tão bem de mim enquanto estive doente. A todos que me deram aulas de desenho, de karib e ofereceram sua ajuda na aldeia, Kohela, Faratu, Denice, Kulumaka, Jalui, Miguel, Maike, Murilo, Manufa, Chiquinho, Rangu. Ao Rogério e ao Murilo, que me levaram para Gaúcha do Norte e para Ngahünga. Ao Rangu novamente, nunca vou esquecer da carona que me deu até Aiha e da ansiedade que senti até chegar ao orelhão para falar com a minha família, depois de tanto tempo sem contato. Ao Lahati, que bom poder também agradecer aqui todos os peixes (que trazia com um sorriso no rosto) e caronas. Ao Hehu, meu amigo, com quem compartilhei o interesse em vídeo, vontade de aprender e de criar.

Às crianças, agradeço a companhia e alegria, principalmente à Sabela, Bianka, Tana, Raqueli, ao Podolsky, Beleti, Tene, Lucas, Guilherme, Diogo e Akunti. E às crianças kalapalo, que fizeram de meus banhos muito mais divertidos. A todos os alto-xinguanos que também cruzaram esta pesquisa e me receberam em suas aldeias, Anna Terra, Watatakalu, os caciques de Aiha e Magijape e aos Kalapalo que fizeram de Aiha meu segundo cantinho no Xingu. Em especial, agradeço ao Ugisé, Baitü e Viola por cuidarem de mim com tanta hospitalidade e familiaridade.

À Veronica Monachini e ao Thomaz Pedro, meus parceiros de viagens, agradeço o acolhimento e as conversas que me abriram para tantas reflexões. Veronica, em especial, seu bom humor, seu trabalho militante e sua capacidade de mobilizar ideias e pessoas sempre me inspiram. Sou grata que vivemos o Xingu juntas. Agradeço por sempre me salvar.

Aos amigos do SIRAT, Ian Packer, Luiza Serber, Fernanda Amaro, Betânia Lima, Daniel Dinato e Graziella Luiz, agradeço a oportunidade de dividir um grupo de pesquisa com

vocês. Em especial agradeço ao Diogo Cardoso, sobretudo a amizade, as melhores conversas filosóficas, o sempre acolhimento em sua casa e as leituras que fez desta dissertação.

A todos da minha turma de pós-graduação que fizeram o primeiro ano do mestrado tão enriquecedor e cheio de trocas, Maria Eugênia Calixto, Marcela Lopez, Hellen Fonseca, Daniel Schwarz, Pedro Galdino, Eros Sester, Raiza Sanctis, Carol Franco, Jonatan Sacramento, Rubens Mascarenha, Elis Conrado, Duvan Escobar e Sara Antunes.

À Sara tantas coisas a agradecer. A irmandade em primeiro lugar, todo o cuidado, carinho e amor. A seriedade, confiança e compromisso com que leva o seu trabalho são inspirações cotidianas. Sou grata que começamos nosso processo no mestrado juntas, e que compartilhamos nossas pesquisas. Seguimos pela vida.

À Yasmine Ramos, que dividiu tantos sonhos comigo entre a graduação e o mestrado. Foi com ela que tive as conversas mais profundas sobre antropologia e, por isso, sou sempre grata. Gosto do jeito como enxerga o mundo, da sua maneira inovadora, sincera e com vontade de tirar aprendizado de tudo, isso me impulsiona a ir para frente.

Às amigas de longa data e que sempre estiveram presentes em minha caminhada acadêmica com compreensão, incentivo e encontros de alma, Ligia Pontes, minha comadre, Marina de Laurentiis, nossa poetisa, Lara Palocci, nossa curandeira, Yandara Pimentel, a passarinha, e Luiza Machado, que não nos deixa esquecer da boemia. À Flora, talvez um dia ela leia este agradecimento. Não pude estar mais presente nos seus primeiros anos de vida, mas sua chegada no meio desta pesquisa foi uma das maiores felicidades para mim.

Especialmente à Julia Lea. Acho que agradeço todos os dias por existir na minha vida, e por ter aberto meu caminho para os estudos de povos indígenas na universidade. Por seguir abrindo e inventando sempre mais e mais caminhos tão lindos, e por estar presente em todos eles comigo. Amo você, minha irmã.

A todos os professores que participaram da minha formação. Agradeço à Vanessa Lea, minha primeira orientadora na iniciação científica, quem me sugeriu o tema desta pesquisa. Foi com ela que li minhas primeiras etnografias e, principalmente, etnografias escritas por mulheres, como ela tão cuidadosamente fez questão de selecionar quando poucos ainda se preocupavam com o assunto na universidade. À Maria Filomena Gregori, Heloisa Pontes, ao Christiano Tambascia e Pedro Cesarino, agradeço os cursos que ofereceram durante o mestrado. À Marcia Goulart, que me ajudou sempre tão prontamente com todas as burocracias que envolvem uma pós-graduação. Às professoras Suely Koffes e Els Lagrou, agradeço as leituras tão cuidadosas em minha qualificação de mestrado, e novamente à professora Els, à professora Artionka Capiberibe, Ilana Goldstein e Fabiana Bruno, que

concordaram em fazer parte da banca de minha defesa. Aos amigos da PROA agradeço o aprendizado na revista, construída com muito suor e que só rende bons frutos.

À Marina Novo, a quem serei sempre grata por ter me conectado aos Matipu. Ao Paulo Junqueira que me enviou o censo da aldeia. Ao Adriano Godoy e à Gabriela Paiva por me ajudarem com o projeto da BEPE. Ao Matheus Guzzo, que me ajudou com a revisão.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida no país (processo nº 2015/00983-0), e novamente à FAPESP pela bolsa no exterior (processo nº 2016/12795-6). Ambas foram fundamentais para tornar viável esta pesquisa. Agradeço também ao projeto Jovem Pesquisador “Sistemas regionais ameríndios em transformação: o caso do Alto Xingu”, (processo nº 2013/26676-0), ao qual se vinculou minha bolsa no país, pelo financiamento que recebi para realizar as viagens para campo.

Em Londres, à professora Susanne Kuechler que tão generosamente me acolheu como sua orientanda, e me indicou textos valiosíssimos para construir os debates da dissertação. Ao Paul Carter-Bowman, quem me ajudou a tornar meu estágio de pesquisa na UCL algo possível, com tanto entusiasmo e atenção. À Delphine Mercier, com quem aprendi tão bem sobre o trabalho de curadoria, sou grata também por ter me dado um lugar em Londres. Agradeço a todos os meus colegas da UCL Ethnography Collection, e ao Aristóteles Barcelos Neto por ter me recebido na University of East Anglia, por ter me presenteado com seu livro, por todas as conversas e por ser uma inspiração através daquilo que escreve.

Aos amigos que caminham comigo na vida agradeço a compreensão e todo o amor que sempre ofereceram enquanto eu escrevia a dissertação. Ela exige muito daqueles que estão ao nosso redor, e pela paciência e apoio sou grata: Olivia Giannella, Pedro Pimont, Rafaela Paiva, Mariana Riccioppo, Nayara Bock, Beatriz Aranha e Laura Ferraz. Ao Fernando Ribeiro e Doug por terem dividido a casa de vocês comigo em um momento tão difícil de escrita.

Agradeço o acolhimento tão carinhoso antes da viagem ao Xingu à minha família de Brasília, Monica, Wilton, Juliana e Lucas Possebon.

Às amigas Silvia Cavalcanti, Daniela Rimoldi, Morena Uchiyama, Gabriella Abad, Luiza Schafer, Clarice Shiozawa, Maria Millan e Tana Millan que merecem um agradecimento à parte. Apareceram na última etapa oferecendo tantas palavras de incentivo, carinho e torcida, e me salvaram em tantos momentos da escrita com enorme compreensão.

Aos meus avós Cleide Aguillar e José Aguillar, as maiores preciosidades da minha vida. Agradeço por entenderem com tanto carinho o fato de eu ter estado menos presente nestes

últimos anos. Sempre colocando a família em primeiro lugar, o que eu sei de amor aprendi e sigo aprendendo com vocês. São minha maior motivação para seguir caminhando.

Em memória, à minha avó Teresa Canavesi, que partiu logo no início deste mestrado, e à minha bisavó Frida Bunscheit. Duas mulheres resilientes e corajosas de quem recebi tanto amor, e que me inspiram por terem criado seus filhos sozinhas em meio a tantos percalços da vida. Sinto saudades constantes de vocês.

Aos meus pais, Gisleine Aguillar e Sergio Leite, não tenho a menor dúvida por aquilo que quero começar a agradecer: é por viverem junto comigo esse caminho tão sinuoso e gratificante da universidade. Para além de qualquer obrigação, este sempre foi um sonho que partilharam comigo. Um sonho para o qual tive um apoio inesgotável, e que em nenhum momento sequer, a não ser por mim mesma, fui questionada por seguir querendo conhecer. Ainda que isso representasse tanto sacrifício e aperto para vocês, como sei que representou. Esse sempre foi um espaço que vocês batalharam para que eu tivesse, e sou tão grata e privilegiada por isso. Obrigada por terem me permitido sonhar com o conhecimento em uma universidade pública, e terem sido meu porto seguro para viver isso. Agradeço por serem meu porto seguro na vida. Você, mãe, com sua força ímpar, e ainda sim a maior doçura do mundo, sempre me ensina que a vida é se reinventar. Você, pai, por ser esta rocha que nunca desmorona e que, por isso, tantas vezes me faz respirar tranquila.

À minha irmã, Talitha Aguillar Leite, a quem dedico esta dissertação. Agradeço por tantas coisas: por me salvar de todos os perrengues em que me meto – e que não são poucos -, por me ajudar com os processos para a ida à Londres, por ter tido a capacidade de se fazer presente na aldeia, mesmo a quilômetros de distância e sem qualquer possibilidade de comunicação. Não sei como você fez isso, mas foi o meu chão. Agradeço por todas as palavras de amor e incentivo, e, no geral, por sempre ter as palavras certas. Não sei como você faz isso também, acho que é coisa de irmã mais velha.

Deixo meus últimos agradecimentos à Nina Cappello e à Lenora Bruhn exatamente por terem me acompanhado no momento final. Um longo fim de mestrado e que, por ser o final, é também o mais exigente. É pelo apoio de vocês que esta dissertação se concluiu e não teria como mensurar toda a ajuda e parceria que me ofereceram. À Nina, agradeço a acolhida com tanto amor na hora da escrita: o melhor e mais alegre do que produzi foi enquanto estive em sua casa. Agradeço por me apresentar o método Pomodoro, e por cada palavra de confiança e inspiração. À Lenora, será que é possível agradecer tudo? Se sim, é isso mesmo que quero agradecer. Sua força, parceria, as risadas de desespero – e também de alegria -, as angústias compartilhadas, as ideias que salvaram capítulos e sua incrível capacidade de desatar nós foram

essenciais para que eu conseguisse concluir a pesquisa. Obrigada por pensar em duas, mesmo com sua própria dissertação para escrever, por me estender sempre sua mão, por me ouvir, e me trazer tantas vezes para o chão. Obrigada pelas referências bibliográficas. Obrigada pela amizade.

So there are traditions in ways of seeing. Manipulating what is and is not visible [like the specific stipulation that people should keep away from these Vezo sculptures and not see them—the negative prohibition] is itself a productive and a social process. Seeing is regarded as an activity.

Marilyn Strathern, Learning to See in Melanesia (2013:24)

RESUMO

Aguillar Leite, Gabriela. **Criatividade visual e Transformações entre o povo Matipu do Alto Xingu**, 2018. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

Esta pesquisa investiga a criatividade visual do povo indígena Matipu, falantes de uma variedade da Língua Karib do Alto Xingu (LKAX) e habitantes da aldeia Ngahünga (MT). Para isso, a investigação tem como foco o estudo das criações matipu em dois principais suportes: nos corpos humanos, por meio das pinturas corporais, e nas pulseiras e colares feitos de miçangas. Através desses dois objetos de estudo, discute-se tanto as relações que atravessam a *produção visual* feita pelos Matipu, como as relações em que essas *produções* os envolvem. A pesquisa é permeada, ademais, pelo esforço em investigar de que modo noções locais de criatividade artística são atualizadas por aquilo que se reconhece na literatura Amazônica como um pensamento ameríndio pautado pela transformação. Parte-se da consideração de que pinturas e miçangas constituem um conjunto amplo de ornamentação corporal, e que são parte de um *estilo regional*. O trabalho centrado na aldeia não perde de vista, portanto, a dimensão do sistema multiétnico e multilíngue do Alto Xingu do qual os Matipu são parte junto com outros nove povos, e com quem partilham de um repertório estético, mobilizado especialmente durante os rituais regionais.

PALAVRAS-CHAVE: Artes indígenas; Matipu; Alto Xingu; pinturas corporais; grafismos; miçangas.

ABSTRACT

Aguillar Leite, Gabriela. **Visual Creativity and Transformations among the Matipu people of Upper Xingu**, 2018. Dissertation (Master) – Institute of Philosophy and Human Sciences, University of Campinas, Sao Paulo.

This research investigates the visual creativity of the Matipu people of the Ngahünga village, speakers of a variety of the Karib language (LKAX). For the analysis, the study has focused mainly on Matipu's visual productions in two surfaces: in their own bodies, through body paintings, and in bracelets and necklaces made of beads. By means of these two objects, the research aims at discussing both the relations that cross the creations *made* by the Matipu, as well as the relations in which those creations *involve* them. The work presented here is also permeated by the effort to describe ways in which local conceptions of artistic creativity are updated by what is recognized in the Amazon literature as an Amerindian thought based on notions of transformation. It also takes into consideration that both the paintings and the beads constitute a broader concept of body ornamentation, which is part of a *regional style*. Therefore, the ethnographic fieldwork centered in the village also includes the dimension of the multiethnic and multilingual system of the Upper Xingu, which the Matipu are members along other nine indigenous groups, and with whom they share a common graphic and aesthetic repertoire, mobilized especially during regional rituals.

KEY-WORDS: Indigenous arts; Matipu; Upper Xingu; bodypaintings; graphic designs; beads;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa do Território Indígena do Xingu.....	19
Figura 2 - Chinelos com grafismos xinguanos.....	35
Figura 3 - Dois grafismos usados na pintura facial e corporal kadiwéu	41
Figura 4 e Figura 5 - Danças na aldeia Ngahünga	58
Figura 6 - Homens na dança da festa do peixe.....	60
Figura 7 - Mulheres durante a dança do ritual feminino <i>jamugikumalu</i>	60
Figura 8 - Desenho da História do Tatu	71
Figura 9 - Meninos na encenação da História do Tatu.....	72
Figura 10 - Fila de dança para a encenação da História do Tatu.....	73
Figura 11 – Desenho com motivo gráfico xinguanos	75
Figura 12 e Figura 13 - Desenhos com motivos gráficos xinguanos	75
Figura 14 - Motivos gráficos mais recorrentes entre os povos karib	77
Figura 15 – Motivo <i>hototo ijatagü</i>	78
Figura 16 e Figura 17– Desenhos de pinturas com o motivo <i>ajue tupongo</i> (casco de jabuti).....	79
Figura 18 - Foto de Jabuti	80
Figura 19 – Pintura <i>atange tamingugo ajue tupongo</i>	83
Figura 20 - Pintura <i>atange tamingugo hengi igü</i>	83
Figura 21 - Jovem com pintura de cabeça.....	83
Figura 22 - Panela wauja <i>kamalupo weke</i>	83
Figura 23 - Motivo <i>Mawadi asadi</i>	85
Figura 24 - Motivo <i>Odayamu emudu</i>	85
Figura 25 - Arakuni representado como duas serpentes repletas de motivos gráficos	88
Figura 26 - Mulheres pintadas com variações do motivo <i>tüihitihü</i>	89
Figura 27 - Motivo <i>tüihitinhü</i>	90
Figura 28 - Estudos de variações do conjunto <i>tüihitinhü</i>	90
Figura 29 - Transformações no desenho do peixe, do mais abstrato ao mais icônico.....	93
Figura 30 – Representação de humano e representação de peixe	94
Figura 31 - Homens na dança <i>aũguhi</i>	97
Figura 32 – Homens com suas pinturas corporais durante <i>egitsü</i>	98
Figura 33 - Mulheres na dança <i>aũguhi</i>	101
Figura 34 e Figura 35 – Dois tipos de pinturas femininas.....	103
Figura 36 - Homens em fila durante dança <i>aũguhi</i>	104
Figura 37, Figura 38 e Figura 39 - Homens com diferentes pinturas de cabeça	105
Figura 40 – Dupla de dançarinos com suas flautas <i>atanga</i>	106
Figura 41 – Pintura dos olhos.....	108
Figura 42 - Dois homens pintados com <i>iku</i> por cima de pinturas <i>anga</i>	109
Figura 43, Figura 44 e Figura 45 - Nobres com adornos feitos de couro e dentes de onça.....	110
Figura 46 - Xexéu em cinto de um lutador.....	111
Figura 47 - Jovem matipu com pintura feita com tinta de jenipapo e tinta nanquim	114
Figura 48 - Pássaro da família dos falconídeos Acauã.....	124
Figura 49 - <i>Kaká huegü</i> , personagem do hagaka	124
Figura 50 - Onça Pintada (<i>ekege</i>).....	125
Figura 51 - Pintura composta por círculos concêntricos característicos da pele da onça pintada	125
Figura 52 – Homem com sua moto durante os Jogos do Xingu.....	128
Figura 53 - Homem dirigindo sua moto	129
Figura 54 - Pessoas reunidas para assistir ao jogo de futebol do Brasil durante as olimpíadas.	130
Figura 55 - Homens com linhas de lã e cintos em duas tonalidades de verde-limão	131

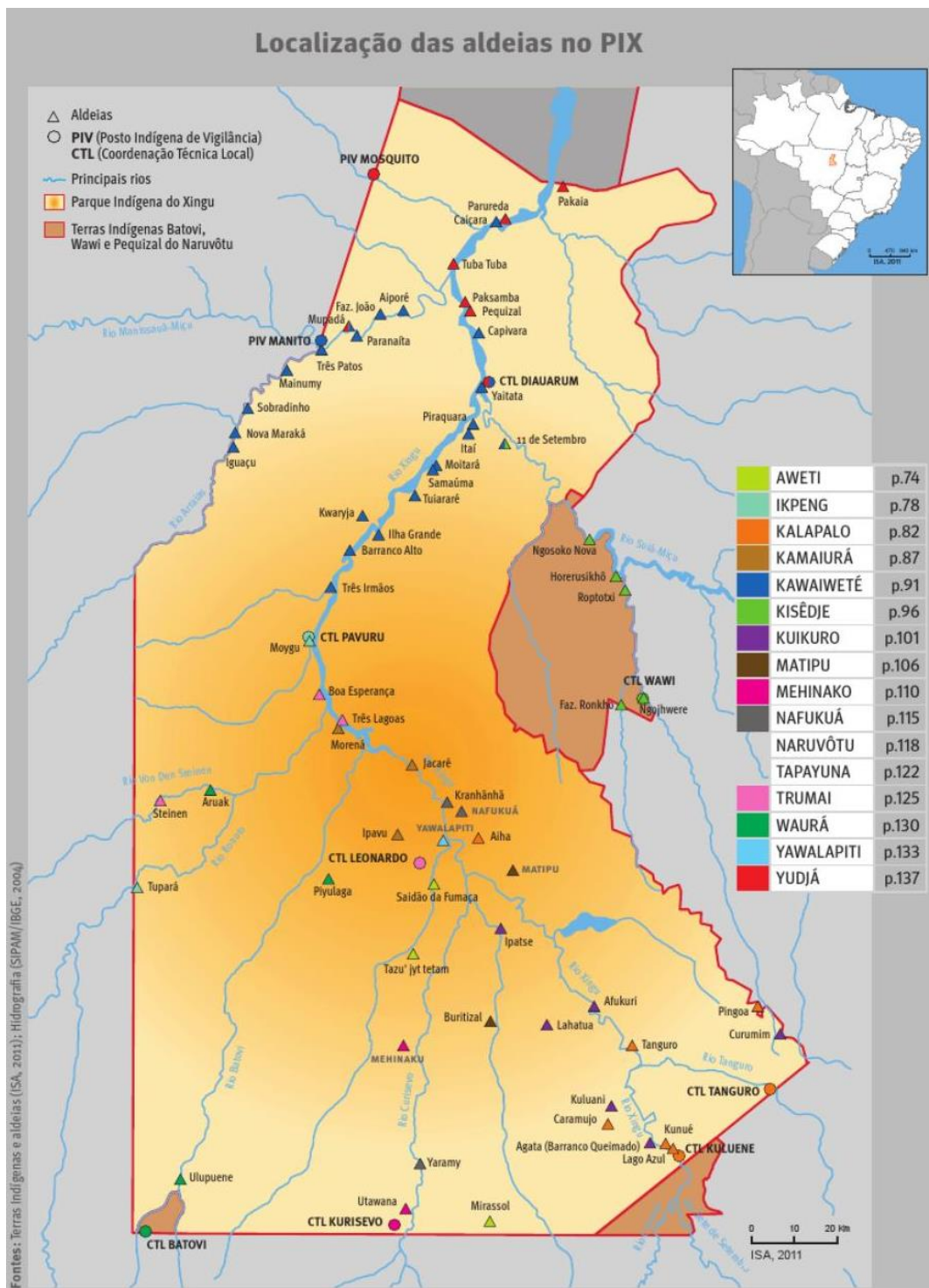
Figura 56 – Jovem matipu com pintura na nuca	132
Figura 57 - Jovem matipu com pintura na nuca	133
Figura 58 – Pintura do “Fora Temer”.....	136
Figura 59- Homem com pintura feita com nanquim verde.	137
Figura 60, Figura 61 e Figura 62 – Rapazes com pinturas <i>inventadas</i>	138
Figura 63 - Homem com desenho de um animal (ou ser-espírito).....	138
Figura 64 - Jovem matipu com pintura com seu nome.	138
Figura 65 - Jovem kuikuro com avião em seu rosto.....	139
Figura 66- Jovem matipu com motivo gráfico do <i>yin yang</i> pintado em seu peito	140
Figura 67 - Homens pintados durante Jogos Kuikuro	142
Figura 68 - Artista kalapalo fazendo uma pintura corporal inventada por ele	143
Figura 69 e Figura 70 - Desenhos do motivo identificado como <i>juruna</i>	143
Figura 71 - Mulher xinguana com pintura com motivo yudjá.....	144
Figura 72 - Criança yudjá com pintura em seu rosto.	144
Figura 73 - Dois homens cobertos de tinta preta nos Jogos do Xingu	145
Figura 74 e Figura 75 - Jovens fotografando dançarinos em <i>egitsü</i>	149
Figura 76 - Croqui de casa xinguana.....	154
Figura 77 – “Cozinha” onde as mulheres descascam, ralam e processam a mandioca	158
Figura 78 - Mulher pilando farinha	158
Figura 79 - Mulheres trabalhando em espaço externo atrás da casa	159
Figura 80 - Mulher com criança na porta de casa fazendo um colar.....	159
Figura 81 - Mulher na frente da casa fazendo pulseira	160
Figura 82 - Mulheres na porta dos fundos trabalhando com miçangas	160
Figura 83 - Pote de plástico repleto de miçangas vermelhas	163
Figura 84 - Minha primeira pulseira de miçanga feita na aldeia.....	167
Figura 85 - Jovem matipu usando um colar azul de voltas de miçanga	169
Figura 86 e Figura 87 - Pulseiras com o motivo <i>ajue tupongo</i>	170
Figura 88 – Colar misto de miçangas.....	180
Figura 89 - Bracelete azul com losangos coloridos.....	180
Figura 90 e Figura 91 - Braceletes com desenhos de flores.....	183
Figura 92 e Figura 93 - Colares com desenhos de flores feitos por mulheres matipu.....	184
Figura 94 - Colar huichol à venda em loja online	184
Figura 95 - Pulseiras feitas por mulheres matipu	187
Figura 96 - Pulseira de miçanga com motivo <i>hototo ijatagü</i>	188
Figura 97 – Escultura de mandeia com motivo <i>hototo ijatagü</i>	188
Figura 98 - Tronco do egitsü com motivo <i>hototo ijatagü</i>	188
Figura 99 e Pulseiras com motivos gráficos do Alto Xingu.....	189
Figura 100 - Figura 101 e Figura 102 - Colares com motivos gráficos alto-xinguanos.....	190
Figura 103 - Gargantilhas com variações do motivo <i>tüihitihü</i>	190
Figura 104 e Figura 105 - Cestos feitos de fibras de buriti tramadas com fios de algodão.....	191
Figura 106 - Colares de contas com desenhos de tucanos e de cocar	192
Figura 107 – Colar de contas com desenhos de brincos.....	192
Figura 108 - Pulseira com motivo gráfico do cocar xinguano	193
Figura 109 - Cintos de uso masculino tecidos em miçangas	195
Figura 110 - Desenho da personagem mítica Arakuni	196
Figura 111 - Jovem matipu com seu cinto de miçangas.....	196

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
i. Os Matipu e o sistema do Alto Xingu	21
ii. Campo de pesquisa: relações e grafismos em Ngahünga	30
iii. Recorte teórico: estética e agência na Antropologia	37
iv. Organização da dissertação	50
1. VISUALIDADES EM NGAHÜNGA: Estudos sobre as formas	53
1.1 Festa, beleza e alegria.....	55
1.2 Narrada, escrita, encenada: intersemiótica xinguana	66
1.3 Estética e agência dos grafismos	74
2. DO PLANO ABERTO AO <i>CLOSE</i>: Pinturas, corpos e criatividade visual	96
2.1 Ornamentação corporal e as filas do egitsü.....	99
2.2 Tintas, pinturas e capacidades agentivas.....	112
2.3 Roupas, grafismos e transformações	121
2.4 Criatividade, socialidade e repertórios estéticos	127
3. MIÇANGAS E SOCIALIDADE ENTRE AS MULHERES.....	150
3.1 A casa e seus espaços	153
3.2 Sentar para fazer kolar.....	161
3.3 Contar miçangas	167
3.4 Miçangas e sua conectividade	173
3.5 Modelos, motivos e combinações	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204

INTRODUÇÃO

Figura 1 - Mapa do Território Indígena do Xingu



Fonte: Instituto Socioambiental (2011)

Esta pesquisa investiga a criatividade visual do povo indígena Matipu, falantes de uma variedade da Língua Karib do Alto Xingu (LKAX) e habitantes da aldeia Ngahünga (MT). Para isso, tem como foco principal o estudo das composições gráficas e estéticas visíveis em suas pinturas corporais e nas pulseiras e colares que fazem com miçangas. Através dos dois objetos de estudo, aproximo-me das discussões tanto das relações que atravessam a constituição da *produção visual* feita pelos Matipu, como das relações em que suas próprias *produções* os envolvem.

Os Matipu fazem parte do sistema multiétnico e multilíngue do Alto Xingu com outros nove povos da região; são eles: os Mehinaku, Wauja e Yawalapíti, da família aruak, os Kalapalo, Kuikuro e Nahukwa, da família karib, os Kamayurá e Aweti, do tronco tupi, e os Trumai, falantes de língua isolada. Os povos mantêm entre si relações de parentesco, aliança, rivalidade e troca, atualizadas principalmente durante os grandes rituais regionais, momento em que seus repertórios estéticos, musicais e coreográficos aparecem com maior intensidade.

Nesse contexto de partilha, a pesquisa se pergunta sobre as singularizações e coletivizações do repertório gráfico e estético exibido nas pinturas corporais durante as festas regionais. Parte-se do entendimento de que a criatividade na ornamentação dos corpos, discutida mais detidamente no capítulo 2, está intimamente relacionada às transformações atuais da socialidade regional xinguanas. Essas transformações são notáveis não apenas pela participação de um crescente número de não-indígenas em seus rituais, mas pela própria presença de alto-xinguanos no meio urbano e digital.

Além disso, as transformações nos espaços de socialidade regional, conforme discute-se ao longo dos capítulos, têm ampliado as relações dos xinguanos com *brancos*¹ e com outros *parentes*² indígenas. No primeiro caso, nota-se uma intensificação das relações com não-indígenas em contextos relacionados ao comércio de artesanato, à participação em projetos sociais e culturais e à participação em eventos e apresentações culturais organizados nas cidades. Já no segundo caso, é notável um estreitamento das relações entre xinguanos e povos não-xinguanos em contextos de militância indígena, nas universidades e nos espaços urbanos que eventualmente fazem morada. Quanto à vida nas cidades, é interessante notar as redes de apoio que povos de diferentes etnias podem estabelecer a fim de estruturar suas vidas fora das aldeias.

¹ Entre os povos indígenas, de um modo geral, é comum que na língua portuguesa as pessoas se refiram aos não-indígenas como *brancos*.

² Na língua portuguesa, povos indígenas de diferentes etnias se chamam de *parentes*.

Nota-se igualmente um uso cada vez mais intenso dos meios virtuais, como aplicativos, sites de busca e redes sociais, acessados pelos xinguanos especialmente através de celulares.

Entre as cidades para as quais mais viajam, especialmente os Matipu, incluem-se os municípios ao redor do Território Indígena do Xingu (TIX), como Canarana, Gaúcha do Norte e Querência (MT). Há ainda cidades mais distantes que são bastante frequentadas pelos xinguanos de modo geral, principalmente por contarem com melhores estruturas de atendimento à saúde e possibilidades de maior ganho com o comércio de artesanato, como Cuiabá (MT), Brasília (DF) e Goiânia (GO).

Por fim, a pesquisa reconhece o intenso protagonismo e uso cada vez mais diversificado de novos materiais industrializados circulando nas aldeias, bem como de motivos, técnicas e suportes que os xinguanos dizem ter aprendido ou *copiado*³ alhures. As miçangas, as linhas de silicone e a tinta nanquim são alguns desses materiais estrangeiros que ao serem incluídos no contexto plástico da região acabam por transformar com eles também as noções de criatividade, estética e autoria gráfica, processos que serão investigados ao longo da dissertação.

i. Os Matipu e o sistema do Alto Xingu

Os Matipu são aproximadamente 134 pessoas vivendo atualmente em duas aldeias na porção sudeste do Território Indígena do Xingu, região conhecida como Alto Xingu. A aldeia Ngahünga é a mais numerosa com 124 habitantes (ISA, 2017), enquanto a aldeia Itagu, ou Buritizal, possui apenas 10 moradores (ISA, 2017). Muitos Matipu também vivem nas aldeias Caramujo e Jagamü, com pessoas que se auto-identificam Nahukwa, Kuikuro e Kalapalo.

A partir da perspectiva do Alto Xingu, o Território Indígena do Xingu (ou Parque Indígena do Xingu⁴) é dividido ainda em outras três áreas sociopolíticas: o Baixo, o Médio, e o Leste. De acordo com a antropóloga Amanda Horta (2018:4), o TIX é um agregado de quatro terras indígenas contíguas: “Terra Indígena (doravante, TI) Batovi (do povo wauja) no canto

³ Trato o conceito de *copiar* ou *imitar* no capítulo 2.

⁴ O termo “Parque Indígena do Xingu” é comum na bibliografia da região, mas seu emprego é atualmente questionado pelos alto-xinguanos, muitos têm preferido a designação “Território Indígena do Xingu”, e por esse motivo ela é utilizada na pesquisa.

sudoeste, a TI Pequizal do Naruvôtu (do povo naruvôtu) no canto sudeste, a TI Wawi (do povo kîsêdjê) a leste, e a Terra Indígena Xingu, primeira, maior e central”.

Em seu aspecto físico, a região caracteriza-se por uma zona de transição ecológica entre os biomas do Cerrado e Floresta Amazônica, e é por meio da própria hidrografia da região que a conexão entre os dois biomas se estabelece. Ao Sul, encontra-se a bacia dos formadores do rio Xingu, composta pelos rios Ronuro, Batovi, Curisevo e Culuene.

Com efeito, a literatura antropológica tem descrito o Alto Xingu como um complexo multiétnico e multilíngue, o qual, embora compreenda diferenças étnicas e linguísticas entre os povos, caracteriza-se por uma certa homogeneidade sociopolítica e cultural. Sobre as semelhanças, o arqueólogo Michael Heckenberger (2001:32) classificou em três conjuntos os princípios compartilhados entre os povos da região: o *sedentarismo*, a *hierarquia das chefias* e a *regionalidade*.

O primeiro deles, o *sedentarismo*, pode ser explicado por uma preferência dos xinguanos em viverem em aldeias de longa duração, e em construírem suas casas de acordo com um padrão morfológico característico entre os povos da região. As casas são dispostas em uma formação circular e voltadas para uma grande praça central, onde localiza-se a *casa dos homens*⁵. Em relação à paisagem, as aldeias são construídas na fronteira entre florestas de terra firme e córregos, mantendo distâncias mais ou menos regulares entre si e conectando-se por meio de pontes, acampamentos, caminhos e portos. A ocupação do espaço inclui ainda porções mais distantes de floresta secundária, onde as pessoas abrem suas roças.

Um segundo princípio compartilhado entre os povos é o da *hierarquia de chefias*. No cotidiano de uma aldeia, a chefia se manifesta especialmente em situações que exigem o reconhecimento de uma formação coletiva, usualmente para tomar decisões sobre algum projeto comunitário ou ritual regional, bem como coordenar sua execução.

Essa estrutura hierárquica funda-se em relações de superioridade ou dominância genealógica (...) reproduzida em vários níveis, como, por exemplo, família, unidade doméstica e aldeia, e medidas pelo grau de respeito de uma pessoa em relação aos que estão em posição socialmente superior. (Heckenberger, 2001:33)

Um futuro *anetü* (chefe, em karib xinguanos) deve não apenas ter nascido em uma família nobre, mas deve igualmente ter passado por determinados processos ao longo de sua

⁵ A *casa dos homens* é o espaço cerimonial onde usualmente guardam-se as flautas rituais proibidas às mulheres.

vida, como por exemplo por uma reclusão pubertária⁶ bem-sucedida, isto é, pelo correto aprendizado de conhecimentos específicos para chefes, que compreendem especialmente falas rituais, cantos e mitos. Além da reclusão, a prática do patrocínio de festas regionais⁷ também é considerada fundamental para a formação de futuros chefes, pois é contexto ideal para se exibir um comportamento generoso e alegre, indispensável aos aspirantes à chefia xinguana. Através das festas, pode-se igualmente ganhar prestígio e influência entre parentes, que permitem que um chefe possa garantir ou mesmo aumentar sua capacidade de realizar festas, ou seja, de mobilizar pessoas para trabalharem para ele em futuros rituais (Guerreiro Júnior, 2012:122).

O terceiro princípio, por fim, é o da *regionalidade*. Conforme mencionado, os povos do Alto Xingu mantêm entre si um complexo sistema de comunicação e trocas econômicas, matrimoniais e rituais (Heckenberger, 2011:35). Compartilham de uma ética pacifista baseada em um estado de vergonha, autocontrole, generosidade e ausência de agressividade, e de uma ética alimentar que torna restrito o consumo de carnes de animais terrestres. Também possuem extensos repertórios musicais, coreográficos e estéticos comuns. A partilha desse conjunto de valores e práticas é o que permite um reconhecimento mútuo entre os povos do complexo como *gente xinguana* (*kuge*, em karib).

É importante esclarecer, no entanto, que os limites do sistema estão sujeitos às constantes atualizações e redefinições entre o que é considerado seu *interior*, visto que os povos podem operar diferenciações étnicas entre si, e entre aquilo que é seu *exterior*, igualmente dinâmico e passível de mudanças. Exemplo deste último ponto é a própria posição *marginal*⁸ que ocupa o povo Trumai: ora reconhecido como um povo alto-tinguano, ora como pertencente ao Médio Xingu (Guerreiro Júnior, 2012:23). Por esse caráter dinâmico, a literatura especializada descreve o Alto Xingu como um “sistema de fronteiras abertas e moventes” (Menezes Bastos, 2002: 133; Menget, 1977).

⁶ Período de 1 a 2 anos, em média, em que jovens (moças e rapazes) ficam isolados do convívio para além de seus espaços domésticos. É neste momento que o corpo xinguano será produzido para a transição da infância à vida adulta. As reclusões são mais longas no caso de meninos que serão futuros chefes.

⁷ No caso do *egitsü*, conforme discute Antonio Guerreiro (2012:2009): “Organizar e patrocinar um *egitsü* dá muito trabalho a muita gente, e custa caro. A quantidade de comida, objetos de luxo e combustível que precisa ser posta em circulação é exorbitante, e exige um planejamento cuidadoso. Se a pescaria para a festa for feita muito cedo, centenas de peixes podem estragar; se for feita muito tarde e o resultado for malsucedido, pode ser que falte peixe e não haja tempo para organizar outra. Se os donos da festa não estiverem em boas relações com seus cunhados e genros, conseguir peixe com a frequência necessária para pagar pelos trabalhos da comunidade se tornará muito mais difícil”.

⁸ Segundo Antonio Guerreiro (2012:23), os Trumai atualmente não são mais convidados às festas regionais e os Kalapalo não os consideram como *gente xinguana*. Sem embargo, reconhece-se sua importância na história do Alto Xingu, uma vez que foram eles que introduziram os populares jogos de dardos (além de, possivelmente, a festa conhecida como *tawarawanã*).

Em relação às fronteiras étnicas, de modo análogo ao que foi apresentado para o sistema xinguno, nota-se que a auto identificação de cada povo tampouco respeita limites rígidos e claramente definidos. Antes, esses limites podem ser melhor compreendidos a partir das próprias dinâmicas de diferenciação/associação sociopolíticas entre os povos do Xingu ao longo de diferentes momentos de suas histórias.

No caso dos Matipu de Ngahünga, reconhece-se uma identidade étnica imbricada em suas relações com os demais povos karib: os Kuikuro e os Kalapalo, mas principalmente os Nahukwa. Isso porque, remontar e diferenciar as origens do povo Matipu de Ngahünga e as origens do povo Nahukwa de Magijape e Jagamü é se deparar com uma história recente de mistura entre eles, considerando que partilharam de uma vivência comum durante o período de 1950 até 1970, na região onde hoje se localiza a aldeia Magijape.

Ao contrário de seus vizinhos Kalapalo e Kuikuro, protagonistas de discussões sobre mitologia, parentesco, chefia e rituais na Etnologia Sul-Americana, os Matipu (bem como os Nahukwa) aparecem timidamente nos debates entre os povos karib xinguanos, e, de modo mais amplo, em discussões sobre a formação e as dinâmicas do sistema regional. Um dos motivos para isso pode ter sido a própria baixa demográfica dos dois povos durante o principal período de pesquisa na região, resultado de ataques de “índios bravos” e sucessivas epidemias de gripe e sarampo que quase dizimaram esses povos entre 1937 e 1954 (Franchetto, 2001; Veras, 2000). Essa redução populacional resultou em fusões entre os Matipu e os Nahukwa como estratégias de sobrevivência.

Atualmente, os demais xinguanos dizem que os habitantes de Ngahünga não são descendentes dos Matipu antigos, os *Uagihüti otomo* (“pessoal do lugar de Jatobá”⁹), em razão dessa mistura no passado com os Nahukwa. Algumas pessoas, no entanto, ainda remontam suas origens maternas e paternas aos Matipu antigos, como é o caso de Tahaku Matipu. Ele também é o único falante da variante antiga da língua matipu em Ngahünga, identificada nos estudos linguísticos como uma variação próxima à falada pelos Kuikuro. A língua matipu atual¹⁰, por sua vez, é semelhante à variante nahukwa e kalapalo (Franchetto, 2001:127) e é predominante na aldeia Ngahünga.

⁹ Esta é uma tradução comum do karib para o português. No karib, *uagi-hüti*, seria ‘jatobá-lugar de’. Segundo Bruna Franchetto (2011:n.p), *hüti* é um sufixo não mais produtivo e provavelmente de origem aruak e não karib. Já *otomo* é formado por *oto* (dono) e *-mo* (coletivizador) (idem).

¹⁰ A origem do nome Matipu, de acordo com Bruna Franchetto (2011:n.p), é um mistério; o termo, segundo ela: “não está em Steinen, mas é encontrado nos documentos escritos da época das viagens de membros do SPI já nas primeiras décadas do século XX. Talvez derive de *mati(?)-pühü*, - *pühü* sendo um sufixo de origem arawak significando ‘conjunto de’” (idem).

Na aldeia Ītagu, às margens do rio Buritizal, vivem também alguns dos últimos descendentes dos *Uagihütü* antigos. Através do estudo de Karin Veras (2000), é possível identificar que alguns desses últimos descendentes ainda moravam em Ngahünga no período de pesquisa da antropóloga, e que a migração ao rio Buritizal é posterior a 1998. O único membro da família que não se mudou para a aldeia Ītagu foi Tahaku, que permaneceu em Ngahünga.

Logo que desembarquei no Xingu, entrei em contato com a versão de Kandinhoko sobre a história da chegada dos Matipu à região de Ngahünga. Depois de ser recebida no porto e deixar minha bagagem na casa do primeiro cacique (que também se tornou minha morada), ele me propôs que fôssemos tomar um banho na lagoa para me contar um pouco sobre o lugar.

Caminhamos até a área onde foi aberta a primeira aldeia dos Matipu e de maneira bastante emocionada, Kandinhoko descreveu o momento em que seu pai, Ikingi, encontrou a lagoa de Ngahünga. Ele narrou os conflitos envolvendo a partida de seu pai de sua aldeia antiga e sua busca por encontrar um novo lugar para se estabelecer primeiro apenas com sua família. Ao longo do tempo, mais pessoas se juntaram a Ikingi e também passaram a viver na nova aldeia de Ngahünga.

A história foi posteriormente gravada em vídeo na língua karib e resultou em duas versões: uma transcrita para o próprio karib matipu e outra traduzida para o português. As versões finais também ganharam informações coletadas de uma notícia de jornal sobre os irmãos Villas Boas e de um relatório sociolinguístico produzido por Bruna Franchetto na Escola matipu (2011:3-38). Os materiais estavam guardados na casa de Kandinhoko e foram utilizados como referência para nortear os eventos e datas narrados na história. Abaixo, transcrevo a versão traduzida para o português:

Os Matipu antigos viviam em Oti, no rio buritizal. Um dia, em um mutirão, Mutsümü teve uma briga com seu primo e decidiu procurar outro lugar para morar. Encontrou uma lagoa (Kuhikugu) e avisou sua família que iria abrir uma aldeia por lá. Quando outras pessoas do Oti foram visitá-lo, gostaram muito do que viram e decidiram se mudar também. Esses são os que chamamos hoje de povo Kuikuro.

A população que ficou no Oti foi diminuindo conforme os parentes iam embora, restando apenas 3 casas. Não querendo mais permanecer ali, essas famílias abriram uma nova aldeia, que se chamou Uagihütü, “Lugar de Jatobá”. Esses são os que hoje chamamos de povo Matipu.

Por volta de 1946, os irmãos Villas Boas, chefes da expedição Roncador-Xingu, fizeram o primeiro contato com o povo Kalapalo. Aproximadamente em 1960, com o objetivo de viabilizar a criação do Parque Indígena do Xingu, os irmãos começaram a se articular com os povos que viviam na região para

que fossem morar perto do posto de saúde, hoje Posto Leonardo Villas Boas, localizado ao sul do Parque.

Aqueles que viviam em Kuhikugu ficaram em sua aldeia, mas o pessoal do Uagihütü decidiu se mudar para perto do posto. As pessoas que viviam em Jagamü, entre o rio Curisevo e as cabeceiras do rio Mirassol (hoje povo Nahukwa) também se mudaram para lá. Eles eram muito poucos em número, pois muitos foram mortos pelo povo Ikpeng e por epidemias de sarampo e, por isso, Orlando Villas Boas decidiu juntar em uma mesma aldeia as pequenas populações do Uagihütü e do Jagamü. Eles foram morar onde hoje é a aldeia nahukwa, no rio Culuene.

Um dia, um grupo kalapalo chegou nessa aldeia acusando Ogo (de origem Matipu), marido da cacique Kuadja (de origem nahukwa), de feitiçaria. Depois de matarem seu marido, os Kalapalo ameaçaram matar também o resto da família da cacique. Ela decidiu fugir para a aldeia kuhikugu (kuikuro) junto com 10 pessoas, dentre elas Ikingi. Antes de se casar com Ogo, Kuadja teve outro marido, que também morreu e era irmão de Ogo. Ele se chamava Kandinhoko e era o pai de Ikingi.

A família viveu junto com os kuikuro por volta de cinco anos, quando um dia, Ikingi também foi acusado de feitiçaria. As relações já estavam ruins por lá, pois Ikingi tinha perdido um pouco antes uma de suas três esposas, morta no parto por feitiçaria. Muito triste, ele decidiu procurar outra lagoa para morar e encontrou o lugar onde hoje vivem os Matipu, por volta da década de 1970.

Primeiro todos viveram perto da lagoa, que era conhecida como Ngahünga. Em 1980, mudaram para uma aldeia vizinha e em 1990, abriram a aldeia atual, também vizinha das outras. Esse é o lugar onde atualmente vive o povo Matipu.

A partir da narrativa, torna-se possível cruzar algumas das informações apresentadas com as pesquisas desenvolvidas por Michael Heckenberger e Bruna Franchetto (2001) sobre as origens dos povos karib na região do Xingu. Segundo os autores (idem:124), os karib teriam chegado ao Alto durante a primeira metade do século XVI, pelo leste do rio Culuene, estabelecendo-se no lago Tahununu em um assentamento conhecido na literatura como *Complexo Oriental*. “Há evidências arqueológicas de uma ocupação única entre 1400 e 1500 ao leste do rio Culuene, com dois ou três blocos populacionais” (idem).

Por volta de 1760, os ancestrais dos Kuikuro, Matipu, Kalapalo e Nahukwa começaram a ocupar territórios para além do Tahununu em direção a oeste e norte do rio, provavelmente fugindo de “índios bravos” ou brancos comerciantes de escravos (Heckenberger, 2011:52). Embora o deslocamento karib tenha retirado os povos aruak das áreas do Culiseu e Culuene, na região conhecida por *Complexo Ocidental*, a interação entre os dois *Complexos* teria sido pacífica durante todo o período (Heckenberger, 2001:52).

Ainda de acordo com Heckenberger, até meados do século XVIII, os karib mantiveram um padrão cultural distinto do aruak-xinguano, ou seja, as mudanças teriam sido posteriores a isso:

Foram investigados três sítios arqueológicos próximos ao lago Tahununu, localizado a leste do rio Culuene, que se distinguem das aldeias circulares descritas acima em termos de padrão de assentamento e vestígios de cerâmica. Também a tradição oral desses grupos identifica a área como território dos grupos karib xinguanos, particularmente dos ancestrais kuikuro/matipu, além de localizar cinco antigos assentamentos, dentre os quais estão os três sítios arqueológicos mencionados (as aldeias ancestrais dos kalapalo e dos nahukwá, ao que tudo indica, se fixaram primeiro – ou também – em áreas mais ao sul). O sítio arqueológico de Kuguhi é particularmente revelador; com datações de radiocarbono de 340+- 50 AP (c.1600), muito provavelmente representa uma única ocupação, ligando diretamente a história oral karib com a arqueologia (idem:51).

Com a chegada das expedições do alemão Karl von den Steinen ao Brasil Central, no século XIX (1884 e 1887), começam a surgir os primeiros registros sobre os povos karib. “Os bakairi e os nahuquá são caraíbas [karib], as tribos ceramistas [waurá, mehinako, kustenau] e os yawalapíti, nu-aruaq, os auetö e os kamayurá são tupi, restando isolados, sem caberem na classificação, os trumai” (Von den Steinen *apud* Franchetto, 2001:112).

À época das primeiras viagens de Steinen, pode-se deduzir que o padrão cultural aruaq já prevalecia no Alto Xingu; a morfologia das aldeias karib, que descreve o etnólogo, parece se aproximar muito mais ao padrão de assentamento atual xinguano, do que ao padrão do que se especula serem os primeiros assentamentos do Complexo Oriental (Heckenberger, 2001:52). A partir dos relatos de Steinen, pode-se supor ainda que o sistema de comunicação entre os povos e a articulação em redes multilíngues de trocas já operavam na região: “Em cada aldeia, Steinen encontrava visitantes de outras aldeias, testemunhava um microcosmo linguístico, assistia a trocas e festas” (Franchetto, 2001:113).

No período em que esteve entre os Bakairi, falantes de uma língua karib do ramo meridional¹¹, Steinen mapeou nove aldeias que classificou genericamente como “Nahuquás”. Apesar de registros de pequenas variações dialetais, essa classificação apontava para uma mesma língua karib falada entre as aldeias (Franchetto, 2001:113). “Incontestavelmente os

¹¹ De acordo com Bruna Franchetto (2001:133), com muitas ressalvas feitas pela autora devido à falta de uma comparação mais cuidadosa entre as diversas línguas karib meridionais, ao que tudo indica, “Teria havido, assim, um único bloco karib no Médio Xingu ou entre este e Médio Tocantins do qual teria se separado um contingente que viria a ocupar a região ao leste da bacia dos formadores, os antepassados dos karib alto-xinguanos; em época posterior, outros movimentos teriam fragmentado o bloco originário, dando origem aos baikairi, apiaká, yarumá, arara e ikpeng”.

Nahuquá mantém múltiplas relações com os Bakairí (...) Disse-me Paleko que vivera outrora algum tempo entre os Nahuquá; Tumayaua já os visitará também e conhecia muitos vocábulos da língua deles (...)” (Steinen, 1884, 125).

No século XVIII, os dialetos karib se dividiam entre: “um setentrional, ‘povo do lago (Tahununu)’ (ancestrais dos Kuikuro e Matipu contemporâneos), um meridional (os ancestrais dos Kalapalo) e um ocidental (os ancestrais dos Nahukwa)” (Franchetto, 2001: 85).

Assim, descendo o Culuene, se sucederiam, em sua margem esquerda, as aldeias “anuakuru ou anahukú” (as aldeias das cabeceiras do rio Buriti), “aluiti ou kanaluiti” (possivelmente os kunugijahütü, um dos grupos antepassados dos atuais kalapalo), “yamurikumá ou yaurikumá”, “apalaquiri”, “puikuru” ou “guikuru” (certamente os da aldeia kuhikugu), os mariape (magijapéi, localização dos matipu de hoje). (Franchetto, 2001:113)

Uma primeira separação entre os povos karib teria ocorrido entre os blocos protokuikuro/matipu e protonahukwa/kalapalo, por volta de 1700 (idem:132), e uma separação posterior entre os protokuikuro e protomatipu, por volta de 1850 (Franchetto, 2011:113).

A separação com os Kuikuro marca o início da narrativa do cacique Kandinhoko, transcrita acima e assinala a existência de um sítio comum originário chamado Oti, situado às margens do rio Buritizal. Deste modo, a diferenciação entre os antigos Kuikuro e os antigos Matipu ocorreu por meio da formação da aldeia de Uagihütü (Veras, 2001:34), onde: “(...) duas metades falando a mesma protolíngua com as mesmas diferenciações na fala começaram a ser identificadas como línguas distintas” (Franchetto, 2001:142). Conforme explica Takunhi Nahukwa em um depoimento reproduzido abaixo (1981):

Língua Nahuquá igual a Kalapálo, língua Matipu igual a Kuikúro. Minha mãe conta que antigamente tinha uma só aldeia, Matipú e Kuikúro juntos. Depois, há muito tempo atrás, minha mãe contou, o chefe falou assim: “Embora fazer outra aldeia”. Não tem terra, não tem roça, pessoa faz assim, pega a canoa, pega as coisas. Ai foram fazer aldeia longe, chamada Kuhikúru. Cada aldeia tem seu nome, terra tem nome. Ficaram fazendo festa, Kuikúro e Matipú. Os Kuikúro não voltaram. Mais tarde os Matipú pegaram doença, morreram muito, quase acabaram. Por isso se misturaram aos Nahuquá. Os Matipú são poucos, quatro homens. Eu sou Nahuquá; pai Nahuquá, mãe Matipu. É pai que faz a criança. Sou Nahuquá, mas os caraíba me chamam de Matipú. Nahuquá e Kalapalo são a mesma coisa, por isso língua é igual; antigamente só Nahuquá, depois apareceu outra aldeia com o nome de Kalapalo. Por isso língua é igual. (Franchetto, 2001: 136)

De acordo com Takunhi, antes mesmo da oficialização do TIX, as reduzidas populações de Uagihütü e do Jagamü já haviam migrado para perto do Posto Leonardo, onde

hoje se situa a aldeia Magijape. Os Matipu e os Nahukwa viveram juntos até a década de 1970¹², quando a convivência na aldeia foi abalada por acusações de feitiçaria. No entanto, conforme relatou Kandinhoko, a aldeia matipu não foi aberta imediatamente após o conflito; cerca de dez pessoas migraram para Kuhikugu (Kuikuro), onde viveram por aproximadamente cinco anos, e somente depois, Ikingi abriu uma aldeia próxima à lagoa de Ngahünga¹³.

Tendo em vista as considerações apresentadas acima, retomo duas dimensões importantes a respeito da questão das identidades étnicas entre os povos xinguanos. A primeira dimensão desmistifica o pensamento de que grupos étnicos seriam, ou teriam sido em algum momento, “unidades discretas pré-existentes ao sistema xinguanos” (Guerreiro Júnior, 2012:60). Seguindo as proposições de Menezes Bastos (*apud* Guerreiro Júnior, 2012:60), essa é uma afirmação equivocada, pois associa ao espaço de uma aldeia a existência de um grupo local internamente homogêneo; ao contrário:

Em sua pesquisa sobre os Kamayurá, Menezes Bastos (1990; 1995) observa que o que se chamava de “os Kamayurá” era, de fato, uma reunião não aleatória de pessoas de diferentes agrupamentos (tupi e outros), cuja rede de relações havia se cristalizado temporariamente em uma aldeia. No decorrer de uma complexa história de conflitos e alianças, o que aparecia como um povo (na prática, uma aldeia) era o resultado da fixação, em um determinado local, de parte de uma rede maior de parentes e afins (Guerreiro Júnior, 2012:60).

Uma segunda dimensão é relativa à constatação de que o processo de identificação/diferenciação étnica não é aleatório e tampouco fixo, mas parte de um problema, “(...) sobretudo, de um problema político para os alto-xinguanos que em diferentes ocasiões e por variadas razões escolhem fundir diferenças sob uma mesma identidade coletiva, ou então ressaltá-las em situações de conflito” (Guerreiro Júnior, 2012:61). O caso relatado pelo primeiro cacique Matipu pode ser tomado como exemplo da observação de Antonio Guerreiro reproduzida na citação acima, isto é, embora Ikingi fosse fruto de uma mistura entre Matipu e Nahukwa (e possivelmente Kalapalo), ao mudar-se para Ngahünga, passou a se identificar etnicamente como Matipu.

Mais recentemente, Karin Veras (2000:36) argumentou que a identidade Matipu não apenas tem sobrevivido, mas se fortalecido, especialmente considerando o crescimento populacional observado na aldeia Ngahünga: “(...) ora através da fusão, ora através da fissão e da lógica endogâmica da aldeia, fazendo com que o atual grupo se encontre em elevado

¹² Sobre as acusações de feitiçaria citadas acima, ver Diogo Cardoso (2017).

¹³ Não localizei até o momento outros relatos na bibliografia karib sobre essa vivência comum mais recente entre os Matipu e Kuikuro em Kuhikugu.

crescimento populacional, com número de moradores superior ao da aldeia Nahuquá” (Veras, 2000:36).

Sugiro, a partir disso, compreender as diferenciações e cristalizações atuais em relação às identidades étnicas xinguanas a partir das próprias dinâmicas sociopolíticas que diferentes grupos estabeleceram ao longo do tempo; parentes que em certos momentos se organizaram em agrupamentos mais duradouros e em certos momentos em menos, ou mesmo em redes maiores para uma direção e menores para outra.

Um estudo mais aprofundado sobre as dinâmicas das relações entre os diferentes povos xinguanos será fundamental no capítulo 2, quando retomo a dimensão do Alto Xingu através dos rituais regionais. Mais adiante, a questão das identidades étnicas xinguanas se insere no quadro das análises sobre os repertórios estéticos mobilizados durante as festas, bem como sobre os imbricamentos de tais repertórios na produção de diferenciações entre pessoas e coletivos no Xingu.

ii. Campo de pesquisa: relações e grafismos em Ngahünga

O trabalho de campo com o povo Matipu foi sugerido pelo professor Antonio Guerreiro, meu orientador, no âmbito do projeto “Sistemas Regionais Ameríndios em Transformação: o caso do Alto Xingu” (SiRAT), que conta com o financiamento da FAPESP. Reconhecendo o pouco destaque que os Matipu receberam na bibliografia xingwana ao longo de sua história, Antonio sugeriu a possibilidade de negociar uma pesquisa centrada em Ngahünga.

Em meados de 2014, Marina Pereira Novo, pesquisadora da aldeia Aiha Kalapalo, conversou com o primeiro cacique matipu sobre meu interesse em estudar o repertório gráfico e as pinturas corporais em sua aldeia. Com o aval da comunidade para me receber, planejei duas viagens ao Xingu que, ao final, somaram quatro meses e meio em campo. A primeira viagem ocorreu entre julho e agosto de 2015, e a segunda entre junho e setembro de 2016.

A articulação de minha primeira ida a campo começou através do contato com Jehu Matipu que à época era um dos principais responsáveis pela Associação Indígena Matipu (AIMA). Atualmente Jehu não vive na aldeia, pois está constantemente viajando para realizar diferentes projetos relacionados à comunidade de Ngahünga e à militância da causa indígena.

À época, ele mediou minha chegada ao TIX através do sistema de rádio regional, comunicando a todos as datas e os trajetos de minha longa viagem. Por fim, desembarcamos, eu, Veronica Monachini, também integrante do SiRAT, e o cineasta Thomas Pedro na cidade de Canarana¹⁴ (MT), em julho de 2015.

Já a caminho da aldeia, fiquei hospedada primeiro em Aiha com o povo kalapalo, onde Veronica e Thomas se estabeleceram, e de onde eu segui meu caminho até os Matipu. Essa chegada não foi, no entanto, despropositada; em seus mais de dez anos de pesquisa, Antonio mantém uma sólida rede de relações – ou linha de parentesco – na aldeia de Aiha e isso me deixou mais à vontade para me hospedar primeiro na casa de sua família xingwana e partir apenas no dia seguinte para Ngahünga. Foi seu irmão quem generosamente me levou de barco até os Matipu para me apresentar a seus parentes e me colocou aos cuidados de seu primo Kandinhoko, o primeiro cacique de Ngahünga, que passou a ser *meu dono*.

A concepção de um mundo repleto de *donos* já é largamente debatida na bibliografia especializada e, em suma, compreende que todas as coisas, pessoas, artefatos, rituais, cantos possuem *donos*, algo que com os *brancos*, não seria diferente. Conforme elaborou Antonio Guerreiro (2012:45), um *dono* pode ser entendido como “um chefe responsável por recebê-lo, por seus cuidados e, no geral, por mediar suas relações com as demais pessoas da aldeia” (Guerreiro Júnior, 2012:45). Este princípio, ademais, não é exclusivo aos povos xinguanos, mas compartilhado ao longo das terras baixas sul-americanas e descrito na bibliografia ameríndia por meio de relações de *filiação adotiva*¹⁵ ou *predação familiarizante*¹⁶ (Fausto, 2008). Voltarei a tratar esses conceitos no capítulo 1.

Por ora, interessa-me a descrição de que *donos* “controlam e protegem suas crias” (idem: 333) ao modo como acontece na relação de um pai com seu filho adotivo. Não fica difícil assim compreender as razões pelas quais antropólogos em campo possuem pais, mães, irmãos,

¹⁴ A cidade de Canarana (MT) está localizada nos arredores da Terra Indígena do Xingu e, além de ser a cidade com maior infraestrutura para entrar na porção sudeste da Terra Indígena, é também muito visitada pelos xinguanos. Canarana abriga uma das principais unidades de saúde para povos indígenas, uma casa de hospedagem gratuita para ficarem enquanto necessitam resolver assuntos na cidade, sedes de órgãos indigenistas e a sede da Associação Terra Indígena do Xingu (ATIX).

¹⁵ Segundo Antonio Guerreiro (2012:230): “A base desta identificação entre um dono (*oto*) e aquele que é “possuído” (*otondeli*) como pai e filho está nos cuidados que o primeiro deve dispensar ao segundo. Oferecendo comida e música aos espíritos, que se alimentam e se alegram nas festas, estes seres são parcialmente domesticados e a relação entre um humano e um *itseke*, conduzida nestes termos, permite que este tenda para a humanidade (Barcelos Neto, 2008; Franco Neto, 2010) ”.

¹⁶ De acordo com Fausto (2002): “A predação está, assim, intimamente associada ao desejo cósmico de produzir o parentesco. Todo movimento de apropriação detona um outro processo de fabricação-familiarização, que consiste em dar corpo ao princípio exterior de existência e fazê-lo interior. Isso significa dotá-lo das disposições características da “espécie” do captor e, assim, aparentá-lo. Na feliz expressão de Vilaça (2002), a familiarização é um meio de fazer “parentes *out of others*”.

cunhados... eles são considerados estrangeiros, figuras perigosas que devem ser domesticadas/familiarizadas pelos xinguanos em face do risco que representam por sua condição de *alteridade*¹⁷. Por esse motivo, em diversos momentos durante a dissertação, refiro-me aos meus interlocutores matipu como “minhas irmãs”, “meu pai”, “minha mãe”; foi desta maneira que aprendi a chamá-los no tempo em que estive com eles na aldeia.

Destaco ainda que desde meus primeiros momentos em Ngahünga, minha presença *kagaiha* (não-indígena) despertou um repertório local de *modos de se relacionar* com o *branco* que me colocava sob as mais diversas posições na aldeia. Por meio do estreitamento de algumas relações e um ainda tímido envolvimento com aqueles por quem fui identificada como *parente*¹⁸, eu me sentia mais gente (ou *kuge*¹⁹, no karib xinguanos). Com isso, quero dizer que me sentia mais próxima às práticas de compartilhar comida, tomar banho junto e dormir na rede, bem como aos valores locais que fazem uma pessoa ser considerada *kuge* entre os Matipu. Quando, no entanto, eu trabalhava na escola, levantando histórias e tentando aprender os grafismos, ao que invariavelmente recebia o julgamento de estarem feios, eu certamente me sentia mais *branca*.

Els Lagrou (2007:66) descreve uma situação similar ao relatar sua estadia com os Huni Kuim (Kaxinawa²⁰), acerca do caráter de *filiação adotiva* da relação que muitos povos indígenas estabelecem com os antropólogos. Segundo a autora, quando em campo, o antropólogo passa por processos de domesticação/familiarização/pacificação²¹ similares ao modo kaxinawa de conceber suas relações com animais de estimação ou inimigos. Esses processos passam fundamentalmente pelo corpo de uma pessoa, e é através do controle deste pelos parentes mais próximos que um antropólogo poder ser *domesticado*.

Os kaxinawa aplicam a mesma ideia do processo de "se acostumar", ou familiarizar animais de estimação ou inimigos, ao processo de adaptação pelo qual passa o antropólogo. Este personagem é visto como alguém que se propôs, voluntariamente, a habituar seu corpo, que significa seu eu - e habituar significa, parcialmente, tornar-se um Kaxinawa." (Lagrou, 2007:66).

¹⁷ Isto é, por não serem gente xinguanos (*kuge*)

¹⁸ Interessante a lembrança de Amanda Horta (2018) sobre os debates na literatura xinguanos (Viveiros de Castro, 1996; Villaça, 2012) acerca da designação de parente. Conforme elabora, antes ser um termo, ou “um substantivo de conteúdo determinante”, parente é uma relação, “um marcador enunciativo que indica a posição de um sujeito” (Horta, 2018:74).

¹⁹ Para uma definição mais detalhada de *kuge*, olhar a seção “Os Matipu e o Alto Xingu”, na Introdução.

²⁰ Povo das terras baixas que pertence à família linguística Pano.

²¹ Todos os termos aparecem na literatura da Etnologia xinguanos para designar a condição da relação que povos ameríndios estabelecem com alteridades perigosas.

Outro ponto que merece destaque sobre minha relação com os Matipu reside na não-obviedade da minha inserção nos espaços mais femininos da aldeia. A posição de um pesquisador é ambígua em relação às divisões de gênero que operam entre os xinguanos, e se tratando de uma pesquisadora mulher, creio que os traços de ambiguidade se acentuavam. Frequentemente minha posição oscilava entre “ocupar o centro” ao me juntar aos homens para participar de reuniões, especialmente reuniões sobre política interétnica e “assuntos de *branco*”²², ou ficar em casa com as mulheres, quando as questões envolviam algum trabalho coletivo de pesca ou de preparação para os rituais, sobre as quais eu não era convidada a conversar.

Por não fazer parte da principal atividade das mulheres, o processamento da mandioca e o preparo do beiju, tampouco conseguia estabelecer vínculos e relações de confiança com elas. Demorou algum tempo para que eu me sentisse envolvida nas dinâmicas cotidianas dentro de minha casa, uma vez que as mulheres são as principais “coordenadoras” das atividades no ambiente doméstico. Em igual medida, sentia-me mal por não poder contribuir produtivamente com as pessoas com quem estava morando, e a solução que encontrei foi me encarregar de ser a “cozinheira de comida de branco”. Devido à grande quantidade de provisões de alimento que levei para a aldeia comigo, eu era *dona* daquela comida. As pessoas me consultavam sobre poder ou não pegar um pacote de arroz, e por mais que eu insistisse em afirmar que “a comida é nossa”, meu lugar de “controle” sobre a comida parecia não se alterar. Em vista disso, e para acalmar a sensação de dívida que eu sentia por todos os cuidados que recebia, tornei-me responsável por preparar arroz, feijão e macarrão nos dias em que não havia peixe ou quando as mulheres estavam menstruadas²³.

O ato de cozinhar cotidianamente, preparar o alimento e depois partilhar entre os parentes mais próximos fez, ademais, com que eu passasse a ser progressivamente também pensada como parte da casa. Partilhar as mesmas substâncias corporais é parte fundamental da noção xingwana de *kuge* ou, em outras palavras, comer a mesma comida é uma expressão forte/máxima da relação de aparentamento/domesticação (Gow, 1991; McCallum, 1989; Vilaça, 1992).

Há, ademais, um aspecto central sobre a questão dos alimentos que é o “ato de dar de comer” como forma de estabelecer vínculos/memória afetiva entre as pessoas (Gow, 1991; Viegas, 2007). Aos poucos, também as relações que estabeleci em Ngahünga extrapolaram a

²² O tema “educação escolar” era recorrentemente o principal desses assuntos.

²³ As mulheres menstruadas não podem se alimentar de peixe, alimentando-se, nesse período, de aves, tracajá, além de macaco e comida de branco.

dimensão de minha posição de pesquisadora e passaram a envolver vínculos afetivos, especialmente com as mulheres de minha casa.

Passando para minha relação com os grafismos, e a dos Matipu com meu objeto de pesquisa, logo que cheguei em Ngahünga fui avisada que haveria uma reunião na escola da aldeia para que eu expusesse os objetivos de minha estadia com eles. Pediram-me que descrevesse como seria meu trabalho, e as pessoas demonstraram muitos receios sobre a escolha do meu tema de investigação.

Associo grande parte do clima de desconfiança que emergiu na reunião a um episódio até então recente que envolvia o uso de grafismos xinguanos e uma marca de calçados brasileira bastante popular.

Em julho de 2014, um ano antes de minha primeira chegada na aldeia, um homem Yawalapíti havia participado de um concurso durante o 13º Encontro de Culturas Tradicionais na Chapada dos Veadeiros promovido pela marca *havaianas*. Pessoas de diferentes etnias indígenas foram convidadas a participar em uma competição que consistia em cobrir com motivos gráficos de seu “repertório tradicional” as sandálias em branco distribuídas pela marca. A pintura mais bonita receberia um prêmio em dinheiro e uma tiragem não-comercial seria produzida como uma edição especial das *havaianas*, que foi chamada de “*havaianas tribos*”.

Meses depois, em dezembro de 2014, vídeos e fotos promocionais da sandália ganharam as redes sociais e instalou-se uma discussão acalorada que se estendeu pelo Alto Xingu sobre os direitos autorais dos motivos gráficos. Os demais povos questionavam o fato de não terem sido consultados sobre o uso dos grafismos, uma vez que os motivos seriam de propriedade coletiva xingwana.

Levantou-se também o questionamento sobre a quem pertenceria a autoria dos grafismos e os limites do direito de reprodução do repertório regional. O ganhador do concurso reivindicava²⁴ que ele era o autor das pinturas e que havia concedido autorização às *havaianas*, pois a marca não tinha planos comerciais para as sandálias. Por essa razão, ele justificava a falta de consulta aos demais povos e explicava que seu objetivo era apenas abrir portas para futuras parcerias com a marca. Caso isso se concretizasse, os demais povos seriam consultados.

O caso acima ilustra as discussões que atualmente giram em torno do tema de propriedade intelectual entre os xinguanos e contextualizam algumas das dificuldades que encontrei ao decidir estudar um repertório gráfico compartilhado regionalmente. A problemática envolvendo o caso das *havaianas* parecia circundar também meu projeto de

²⁴ Entrevista por telefone concedida ao jornal *EL PAÍS*.

pesquisa; havia a preocupação entre os Matipu de que, através da divulgação de meu estudo, os grafismos circulariam em um meio *kagaiha* e, com isso, haveria o risco dos habitantes de Ngahunga perderem o controle sobre uma criação local.

Figura 2 - Chinelos com grafismos xinguanos



Foto divulgada pela marca *havaianas* nas redes sociais

Contudo, meus interlocutores não demonstravam oposição em me mostrar os motivos, pintá-los em meu corpo, ou me ensinar a desenhá-los; ao contrário, havia uma alegria das pessoas em me ver pintada. A questão problemática girava em torno do registro que eu faria através da pesquisa, publicando “um livro” com explicações sobre os desenhos – possivelmente erradas, como sempre me diziam, pois eu pouco tinha conhecimento sobre a vida dos xinguanos. Isso tornava meu objeto de estudo fruto de preocupações para os Matipu.

Havia, além disso, uma insegurança de meus interlocutores perante à aprovação dos demais povos vizinhos para a minha empreitada. Minha permissão para realizar a pesquisa foi apenas negociada no âmbito de Ngahünga e eu era uma pessoa que pouco conheciam, algo que poderia gerar futuros problemas caso os demais povos resolvessem contestar o conteúdo do que seria publicado.

Também ficavam receosos quanto à pessoa que seria designada para me ensinar sobre os motivos gráficos, pois esse “professor” assumiria a responsabilidade de ser conhecido como *informante* de minhas explicações. Embora qualquer pessoa possa potencialmente desenhar motivos em seu próprio corpo ou em de seus parentes, ouvi insistentemente entre

meus interlocutores que não são todos que conhecem ou sabem fazer as pinturas. Por esses receios, optei por preservar as identidades de meus interlocutores, alterando seus nomes neste trabalho.

A desconfiança que enfrentei em relação à minha presença e ao papel que eu assumia por ser uma antropóloga foi uma preocupação demonstrada não somente pelos Matipu, mas por diversas pessoas com quem cruzei no Xingu. Não era raro que as pessoas me perguntassem: “Quando você vai voltar?”, e por vezes me reportavam que alguém estava questionando se eu seguiria viajando para Ngahünga após o término da pesquisa.

Minha relação com os Matipu era projetada sempre para o futuro e não parecia haver pressa entre meus interlocutores em me ensinar sobre as pinturas, visto que nosso laço de confiança era fortalecido na medida em que eu demonstrava interesse em *ficar bastante* ou *voltar para a aldeia*. Os contextos de produção de pinturas e desenhos em Ngahünga não foram, com isso, muito frequentes; as exceções ocorriam quando eu me sentava na escola da aldeia para desenhar e alguns jovens se juntavam a mim para participar. Nesses momentos, aprendi um pouco sobre procedimentos formais envolvidos nas criações e estes foram períodos muito produtivos para esclarecer dúvidas sobre os grafismos.

Em vista disso, os rituais regionais acabaram por ocupar um protagonismo em minhas análises sobre criatividade visual. É durante as festas que os grafismos se tornam mais visíveis na forma de pinturas corporais e a preocupação com a estética dos corpos ganha ainda mais centralidade entre os xinguanos.

Também encontrei no trabalho com as miçangas um contexto local bastante fértil para investigar a criatividade gráfica xingwana – especialmente entre as mulheres. A atividade com as contas é destaque na socialidade feminina e envolve não apenas uma preocupação com a venda dos artigos que são fabricados, mas um prazer em produzi-los. Por esse motivo, as miçangas também se tornaram um campo de investigação frutífero para investigar as relações de autoria e propriedade que circundam a fabricação de pulseiras e colares na aldeia.

Por fim, destaco que, além de Ngahünga, circulei igualmente por outras aldeias na região, especialmente para participar das festas regionais junto aos próprios Matipu. Ao todo, acompanhei cinco rituais e um evento regional, que serão apresentados ao longo da dissertação.

Desses, quatro foram rituais de *egitsü*²⁵, um se tratou do evento dos Jogos do Xingu²⁶ e um foi o ritual do *hagaka*²⁷.

Antes de iniciar os capítulos e as análises do material de campo, porém, reconstruo debates importantes em torno de abordagens que a categoria de estética – e as artes – receberam ao longo da história da Antropologia, bem como as potencialidades para pensá-las dentro do contexto específico de produções visuais ameríndias. Com isso, busco esclarecer de que modo o enquadramento teórico do conceito de estética, de que se serve a pesquisa, qual seja, sua compreensão sob o prisma da agência social, possibilitou articular a questão da criatividade estética matipu às concepções locais de produção de corpos e relações, centro de minhas investigações ao longo desta dissertação.

iii. Recorte teórico: estética e agência na Antropologia

O valor e a importância da criatividade, da estética e da individualidade na produção visual e material de culturas não-ocidentais certamente não vão ao encontro das próprias concepções que o Ocidente tem atribuído às suas criações artísticas (Lagrou *apud* Barcelos Neto, 2002:18). A inexistência de uma distinção entre arte e artefato - por meio da qual se

²⁵ O *egitsü* é mais conhecido regionalmente e entre não-indígenas como Quarup. Ele é um ritual mortuário para chefes, nobres e pessoas importantes que se inicia quando um parente próximo da família do morto, aceita ser o patrocinador ritual, ou *dono da festa* de homenagem para ele. O ciclo ritual de um *egitsü* se inicia após um sepultamento formalizado do morto, seguido pela festa de junção do pequi, em setembro, e terminando apenas no ano seguinte, em julho ou agosto, com a festa de homenagem para o morto e fim do luto para os parentes próximos. Nessa festa, troncos de madeira (effgies) serão decorados para homenagear o morto (ou os mortos) e outros povos xinguanos são convidados para participarem da festa.

²⁶ Os Jogos do Xingu foram um campeonato esportivo de diversas modalidades, disputado na aldeia Ipatse, em julho de 2015. O evento foi organizado por uma equipe de coordenadores kuikuro reunindo todos os povos do Alto Xingu. Com estrutura pensada para 600 pessoas, incluindo um restaurante montado para alimentar os atletas e a construção de pequenas casas tradicionais para abrigar as delegações, a competição também contou com uma equipe de árbitros profissionais, locutores indígenas e uma imprensa contratada em Canarana para cobrir o evento. Na abertura, falas de autoridades políticas brancas e indígenas foram seguidas de uma apresentação individual de todas as delegações indígenas participantes dos Jogos e uma dança coletiva com as aldeias presentes.

²⁷ Os Jogos do Xingu foram um campeonato esportivo de diversas modalidades, disputado na aldeia Ipatse, em julho de 2015. O evento foi organizado por uma equipe de coordenadores kuikuro reunindo todos os povos do Alto Xingu. Com estrutura pensada para 600 pessoas, incluindo um restaurante montado para alimentar os atletas e a construção de pequenas casas tradicionais para abrigar as delegações, a competição também contou com uma equipe de árbitros profissionais, locutores indígenas e uma imprensa contratada em Canarana para cobrir o evento. Na abertura, falas de autoridades políticas brancas e indígenas foram seguidas de uma apresentação individual de todas as delegações indígenas participantes dos Jogos e uma dança coletiva com as aldeias presentes.

²⁷ *Hagaka*, em karib xinguanos, e *Jawari*, nome mais popular, no tupi, é uma festa de origem Trumai e que também é um ritual mortuário, tal como o *egitsü*. No entanto, no *Hagaka* há um confronto ritualizado entre primos cruzados distantes, bem como o arremesso de dardos a curtas distâncias contra um oponente (Viveiros de Castro, 1996).

separam objetos com fins utilitários de outros com fins contemplativos -, bem como a inexistência da figura de um artista - encarnada por um gênio criador - são pontos fundamentais que têm movimentado os debates sobre os estudos das artes ameríndias na antropologia contemporânea (Lagrou, 2009).

Embora produções visuais indígenas tenham sido objetos de reflexão ao longo da história da Antropologia, somente a partir do fim da década de 1980 e início da década de 1990, começa-se de fato a compreender como este campo da vida social poderia ser central para estudos dentro da disciplina.

Durante o século XIX, as coleções dos chamados gabinetes de curiosidades que desde a época das Grandes Navegações reuniam animais, plantas e diversos artigos até então pouco conhecidos ou considerados exóticos para o ocidente, passam de abrigos para variedades com fins enciclopédicos para coleções sistematizadas servindo à elaboração de conhecimento científico (Goldstein, 2012:14). Segundo Ilana Goldstein ²⁸ (idem), a princípio, os colecionadores nutriam interesses por compreender os mistérios da criação, ou mesmo faziam dos gabinetes espaços de afirmação de prestígio e poder. Com o crescimento das coleções e o interesse de especialização entre os artigos colecionados, alguns ramos do conhecimento, especialmente de ciências naturais, como botânica e zoologia, começaram a se desenvolver e a realizar pesquisas propriamente científicas, isto é, que envolviam observação, análise e elaborações teóricas desenvolvidas a partir dos exemplares (idem:14).

Nos estudos antropológicos, as coleções de cultura material eram sistematizadas do mesmo modo como se faziam com plantas e animais: através de classificações taxonômicas dos exemplares. Conforme reconhece Goldstein, “(...) influenciados pelo paradigma evolucionista, muitos museus passaram a agrupar armas, ferramentas e objetos rituais de diferentes culturas, lado a lado, para mostrar os supostos estágios evolutivos de cada uma delas” (idem:15).

Com isso, desenvolviam-se estudos científicos que se aproximavam dos modelos teóricos advindos da biologia. Analisavam-se os artigos que chegavam aos museus e classificavam-se as populações que os produziam a partir de uma linha evolutiva que ia do *primitivo* ao *civilizado*.

Os padrões gráficos na decoração de artefatos, no fim do século XIX, ocupavam um lugar central no desenvolvimento das teorias antropológicas. De acordo com Were (2010:6), tanto na antropologia britânica do período, com Haddon e Balfour, como na antropologia americana com W. H. Holmes, e nos escritos do sueco Hjalmar Stolpe, a tendência entre os

²⁸ Para discussões mais aprofundadas sobre coleções, museus e o pensamento antropológico ver Clifford, 1988 e José Reginaldo Gonçalves, 2007.

estudos era a de traçar diferenciações entre *padrões gráficos geométricos/abstratos* e *motivos figurativos*. Os primeiros eram encontrados predominantemente na decoração de artefatos produzidos em culturas de tradição não-ocidental, enquanto os segundos, na cultura material do ocidente. A distinção entre os dois era considerada uma evidência da inferioridade no desenvolvimento intelectual entre sociedades que desenhavam *padrões gráficos geométricos* em seus artefatos. Supostamente, tratavam-se de criações mais “instintivas” e menos complexas quando comparadas aos motivos *figurativos*, considerados mais sofisticados e dependentes de métodos “mais puramente intelectuais” para serem produzidos (idem) ²⁹.

Com Franz Boas, em *Primitive Art*, em 1927, vemos as primeiras críticas mais contundentes às análises evolucionistas na literatura antropológica. O autor denuncia as violências sociais provocadas pela hierarquização de sociedades ao adotarem-se critérios de evolução mental e histórica, métodos que serviram a ideologias racistas e eugenistas durante o século XIX. Além disso, conforme comentam Marcus e Myers (1995:18), tanto Boas como Malinowski reconheceram serem etnocêntricas as representações de povos não-ocidentais como seres pouco criativos e apenas orientados para o grupo.

A questão sobre o silenciamento das artes na antropologia, que segue até a década de 1960, tem variadas dimensões. De um modo geral, Els Lagrou (2009:108) identifica uma necessidade da antropologia moderna em se distanciar da herança evolucionista a que os estudos museológicos estavam associados (algo que teria contribuído para os incômodos em abordar o tema entre os autores na época).

Em paralelo a isso, Morphy e Perkins (2006:6) identificam na academia britânica do século XX, uma mudança metodológica: os antropólogos saem dos museus e coleções etnográficas de onde até então coletavam os dados para suas pesquisas, e passam a fazer viagens de campo financiadas por governos, ações missionárias e expedições de comércio. Isso caracteriza uma separação na disciplina entre duas vertentes: uma realizada pelos **antropólogos de museus** e outra por **antropólogos sociais**. A falta de comunicação entre as duas vertentes, que não se beneficiaram das potencialidades que uma abordagem poderia oferecer à outra, e o

²⁹ Embora a maior parte das teorias sobre cultura material do período terem como paradigma teórico o evolucionismo, Morphy e Perkins (2006:5) reconhecem entre os britânicos Haddon (1894) e Balfour (1888) inovações teóricas importantes. Os autores traçavam panoramas do surgimento e desenvolvimento de motivos decorativos em diferentes populações, e com isso buscavam compreender de que modo os desenhos podiam espalhar-se entre fronteiras e refletir as relações estabelecidas entre culturas distantes temporal e espacialmente. É impossível ignorar que, para as análises, os autores organizavam sequências e variações dos motivos decorativos em uma escala evolutiva. Entretanto, conforme argumenta Were (2010:8), esses estudos formaram as bases para o desenvolvimento das teorias do difusionismo: “Pattern systems and decorative motifs were believed to have spread across island groups and continents, carried by movements of people as they formed trade networks or migrated into new landscapes (cf. Schuster and Carpenter, 1996)”.

consequente sucesso do estrutural-funcionalismo na academia britânica, fizeram com que os estudos sobre organização social e instituições prevalecessem sobre os de cultura material (Morphy e Perkins, 2006:6).

Na antropologia americana, na mesma época, de acordo com Morphy e Perkins (2006), o funcionalismo não ganhou notoriedade. Ali predominava a escola boasiana com sua abordagem um pouco mais “holística”: “It is even possible to see in American anthropology a long-term influence from culture historical approaches to art.” (Marcus and Myers 1995:11 *apud* Morphy e Perkins, 2006:6). No entanto, poucos estudos sobre arte foram produzidos por antropólogos americanos durante a primeira metade do século XX, a maior parte dessas pesquisas eram feitas por arqueólogos (*idem*).

Um exemplo emblemático, além de uma exceção³⁰, em meio ao quadro de redução dos estudos sobre as artes na antropologia, foi o livro *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss, publicado em 1955. O autor dedica um capítulo inteiro da obra para a análise das pinturas corporais do povo indígena Kadiwéu, propondo que elas sejam compreendidas à luz de um lugar de reflexão e criação mobilizado pelo próprio povo kadiwéu para pensar sua vida social. Sobre essa análise, mais recentemente Carlo Severi (2011) argumentou ser um reconhecimento pioneiro por parte de Claude Lévi-Strauss sobre o lugar do fazer artístico indígena enquanto uma operação mental (Severi, 2011). À mesma época, no entanto, a academia europeia seguia compartilhando uma visão representativa de arte, concepção que, sem dúvida, contribuía para limitar o protagonismo do tema enquanto um objeto de estudo fértil para a disciplina.

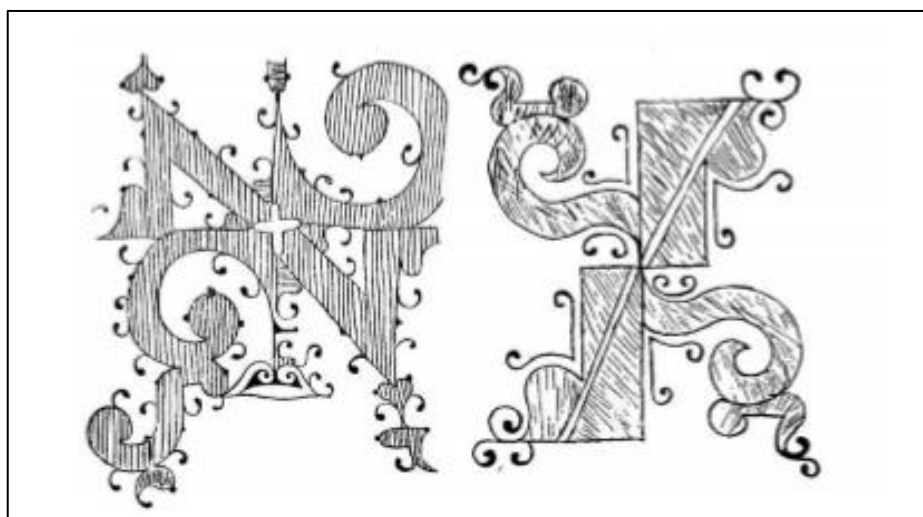
Retornando ao capítulo de Lévi-Strauss (1996), é interessante notar que o autor se diz convencido sobre a existência de um sistema ordenador, “um repertório ideal”, a partir do qual as sociedades fariam suas combinações gráficas na criação das pinturas corporais. Essas combinações e composições aplicadas em um espaço plástico seriam objetos privilegiados para vislumbrar um verdadeiro processo nativo de interpretação criativa do mundo: “Sua originalidade não decorre dos motivos elementares (...) ela resulta do modo como esses motivos são combinados entre si, ela se situa no nível do resultado, da obra acabada” (*idem*:179).

O autor propõe ainda traçar um paralelo entre as formas de organização social kadiwéu e os sistemas artísticos correspondentes a elas (*idem*:184). Para isso, observa sua estrutura social e conclui tratar-se de um sistema hierarquizado de três castas, similar aos de

³⁰ Outras exceções importantes devem ser ressaltadas. Morphy e Perkins (2006:7) apontam os trabalhos de Raymond Firth, Melville Herskovits e Robert Redfield, e Els Lagrou (2007:37) ressalta as produções de Franz Boas (1928), também a de Claude Lévi-Strauss (1955), Bateson (1977) e Clifford Geertz (1983). Todos autores que em algum momento de suas obras debruçaram-se sobre as artes para tratar de temas clássicos da teoria antropológica.

seus vizinhos, os Bororo do Mato Grosso Central e os Guaná do Paraguai. Entre esses últimos, Lévi-Strauss reconhece as mesmas estruturas de castas que observa entre os kadiwéu, porém com a diferença que os sistemas bororo e guaná são complementados por uma divisão social em duas metades. Deste modo, e seguindo o argumento do autor, as tensões geradas pelas relações assimétricas de um sistema de castas são, de certo modo, contrabalanceadas pela simetria das relações entre duas metades. Entre os Kadiwéu, porém, essas mesmas tensões geradas pelas castas não parecem ser superadas no plano sociológico; Lévi-Strauss reconhece que seriam por meio dos desenhos, e através de um estilo visual que combina simetria/assimetria em sua composição, que os Kadiwéu encontraram uma maneira de aliviar imaginativamente aquilo que não se concretiza em suas instituições (Lagrou, 2009:17).

Figura 3 - Dois grafismos usados na pintura facial e corporal kadiwéu



Lévi Strauss (1996)

Apesar do estudo ser pioneiro na antropologia, o interesse pelo tema arte renova-se de maneira mais sistemática somente pós-década de 1960, com a crescente dos estudos de simbolismo, semiótica e linguística, especialmente por meio da corrente do estruturalismo. De igual modo, o destaque dado às teorias sobre troca na antropologia também contribui para uma renovação do interesse sobre objetos materiais para a reflexão antropológica (Morphy e Perkins, 2006:9).

Entre os estudos realizados nas terras baixas sul-americanas, observa-se apenas durante a década de 1980 e início da década de 1990³¹, o retorno de uma abordagem mais

³¹ Berta Ribeiro (1980), Maria Heloisa Costa Fenelon (1988), Peter Gow (1988), Rafael Menezes Bastos (1978), Regina Müller (1976).

sistemática em relação às manifestações estéticas, técnicas e à produção artística amazônica ao centro dos debates etnológicos. Nesse sentido, a coletânea organizada por Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva, *Grafismos Indígenas* (1992) é emblemática por reunir estudos particularmente voltados a compreender a natureza da experiência estética sob um enquadramento simbolista da arte (van Velthem, 2003:48).

A mudança de foco analítico que movimenta esse debate orienta-se por um entendimento da arte não mais restrita à sua função, mas como capaz de significar dentro de um sistema de signos compartilhados por um grupo, e onde o significado de um objeto se completa através de sua integração à estrutura (Van Velthem, 2003).

A coletânea reúne ademais pesquisas de autoras importantes como Berta Ribeiro, Lúcia van Velthem, Aracy Lopes da Silva e Regina Müller, que se tornaram relevantes por se servirem de abordagens voltadas a articular mecanismos de criação e manifestação estética ao modo como as culturas indígenas ordenam e expressam percepções de mundo e de si mesmas. Dessa forma, as pesquisas alargavam também nossa compreensão acerca das potencialidades do estudo da estética na análise e compreensão da produção de dinâmicas culturais locais. Conforme argumenta Nancy Munn (apud Vidal e Lopes da Silva, 1992: 292), a teoria do simbolismo possibilitou “(...) integrar, em pé de igualdade, o estudo de sistemas sociais, religiosos, cosmológicos e estéticos. Inaugura-se, com isso, uma atmosfera mais propícia para a exploração do simbolismo visual”.

Apesar da virada teórica mencionada acima, até a década de 1980, muitos antropólogos ainda evitavam tratar o tema arte na disciplina com o receio de que sua abordagem era possível somente em termos de conhecimento técnico e intraestético. Essa visão reafirmava a competência exclusiva do estudo do campo estético apenas por críticos e historiadores da arte e afastava os antropólogos sociais, que seguiam acreditando ser esse um assunto fora de seu domínio e mesmo do seu campo de estudo (Lagrou, 2009). Ademais, conforme nota Lagrou (idem), à época, o conceito de *Alta Arte* estava tão internalizado como parte das experiências estéticas contemplativas dos próprios antropólogos, que não parecia ser possível estender para as produções visuais de outras culturas um olhar transcultural da categoria de estética ou mesmo das artes. Estas categorias eram vistas enquanto dimensões de análises artificiais, pois eram consideradas relativas às questões de sociedades euro-modernas, enquanto os objetos de tradição não-ocidentais eram tratados como artefatos e não arte (Morphy e Perkins, 2006:8).

Sobre esse olhar descontextualizado às formas de outras culturas, em 1984, James Clifford elabora uma crítica importante à exposição "Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern", organizada no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York

entre 1984 e 1985. Clifford denuncia as consequências em torno da representação genérica que objetos provenientes de diversas regiões da África e da Oceania assumem quando ganham espaço nos mais renomados museus de Arte pelo mundo.

Na referida exposição, obras de autores modernistas como Picasso, Brancusi e Miró foram exibidas lado a lado com objetos e imagens categorizados como “tribais”. A proposta da exposição era apresentar as influências que formas estrangeiras despertaram no mundo pictórico moderno, propondo-se a contar a história do encontro entre tais referências e as vanguardas modernistas. Por meio disso, a exposição traçava uma aproximação entre as duas produções, a primitiva e a moderna, reconhecendo uma “afinidade” ou “parentesco” que as semelhanças formais entre ambas despertavam.

O problema para Clifford, no entanto, estaria em mais uma vez se fazer borrar um programa de intenções pertinentes exclusivamente à arte moderna e, portanto, que não coincidia em nada com os próprios contextos de concepção e produção dos objetos que foram designados e representados como “primitivos”. Sobre esse programa de intenções, é mister notar um interesse duplo das vanguardas artísticas de então em romper com as formas e com o estilo pictórico da arte renascentista acadêmica, bem como em legitimar, no seio dessa tradição, outras formas possíveis de representação.

Assim, é mister reconhecer, de acordo com Marcus e Myers (1995:15), que a categoria de “primitivo” serviu como um suporte para a crítica moderna direcionada à academia de artes. Ainda segundo os autores, através dessa crítica foi possível construir a própria representação do que posteriormente passaria a ser considerado “o moderno”: “The primitive other (and its represented reality) - as evidence of the existence of forms of humanity which are integral, cohesive, working as a totality functions (...) also permits the very characterization of the ‘modern as fragmented’”.

Clifford (1988), porém, não reconhece em momento algum na curadoria da exposição um esforço em contextualizar ou tampouco esclarecer os entraves e contextos relativos à produção das vanguardas modernas e seu programa de intenções, tal como nos elucida o trecho acima de Marcus e Myers³². Nesse sentido, na visão de Els Lagrou (2010), a aproximação entre o primitivo e o moderno estaria muito mais a serviço de sensibilizar um duro etnocentrismo estético europeu ou mesmo de incluir outros sujeitos em espaços culturais

³²³² Conforme observou Clifford: “The search for similarity itself requires justification, for even if one accepts the limited task of exploring “modernist primitivism”, why could one not learn as much about Picasso's or Ernst's creative processes by analyzing the differences separating their art from tribal models or by tracing the ways their art moved away from, gave new twists to, non-Western forms? This side of the process is unexplored in the exhibition.” (idem, 1988: 232).

internacionais, do que de apresentar uma reflexão mais aprofundada sobre o contexto de produção e circulação das formas de outras culturas. Acompanhando os debates que emergiram dentro da antropologia sobre o tema, Lagrou (2007:38) identifica, por um lado e com Sally Price, a escola americana reclamando o “direito à igualdade na diferença”, isto é, criticando o “enquadramento desinformado” do olhar para formas tratadas como “tribais” e o estatuto atemporal e genérico que elas ocupam em exposições de arte euro-ocidentais. Por outro, com Alfred Gell, Peter Gow e Joanna Overing, o debate europeu problematizando o próprio uso da categoria *arte*, bem como os estudos de estética dentro da antropologia, visto que, de acordo com os autores, eles seriam parte exclusivamente de um projeto moderno de conhecimento, e que, portanto, não deveriam ser estendidos para investigações relativas a formas de outras culturas (Lagrou, 2007:40).

Arte e estética poderiam, então, ser produtivas como categorias analíticas dentro de uma visão de antropologia em que conhecer o outro é também despir-se de nossos próprios julgamentos e pressupostos? Essa questão foi colocada em 1993, na Universidade de Manchester, pela seguinte moção: “Seria estética uma categoria transcultural?”. A problemática à época recaía especialmente sobre os contextos etnográficos nos quais não é possível identificar separações nativas entre os conceitos de *arte* e *artefato*. De um lado, e a favor da moção, estavam Howard Morphy e Jeremy Coote e de outro, contra sua aprovação, Joanna Overing e Peter Gow.

A argumentação de Morphy e Coote baseava-se fundamentalmente no reconhecimento da universalidade que um efeito qualitativo produz nos sentidos humanos. Segundo eles, a capacidade de responder e conferir propriedades formais a efeitos qualitativos seria da ordem do universal, isto é, seria uma capacidade propriamente humana; no entanto, o modo de perceber esses efeitos e inferir distinções a partir deles seriam relativos a cada contexto cultural. Para Morphy (1993:206), a partir de respostas estéticas é possível pensar sobre os próprios sistemas de valoração de cada cultura. Este é um lugar potencialmente interessante à reflexão antropológica, interessada em compreender espaços de ação e pensamento humano objetificados por meio de valores e processos sociais.

Do outro lado da discussão, Joanna Overing e Peter Gow apresentam o olhar de etnólogos amazonistas denunciando a estética como uma categoria interessante apenas ao projeto de conhecimento e pensamento moderno. Na visão dos autores, essa categoria não nos elucida modos nativos de conhecimento, mas é parte de uma qualidade de pensamento particular e, como tal, também se relaciona a um modo próprio de conceber e se relacionar com objetos e noções de belo. Para Overing e Gow, ao recuperarmos a história do conceito de

estética, veremos uma categoria comprometida com o pensamento racionalista do Iluminismo e a serviço de produzir estatutos de beleza e gosto separados de outros domínios da experiência humana (Overing, 1996); isto é, um tipo de pensamento que concebe uma certa autonomia da arte em relação a outras esferas da vida e valoriza um estatuto de contemplação de objetos e expressões artísticas.

Ademais, na leitura de Peter Gow (1996:219) sobre a crítica à estética de Bourdieu (1972), a categoria esteve a serviço do pensamento da elite francesa do século XVIII, voltada a produzir e reproduzir distinções em termos das próprias diferenças entre classes sociais. Através do seu modo intrínseco de operação: comparar, contrastar e julgar objetos e sujeitos da experiência, estética teria uma função essencialmente discriminatória, em benefício de uma qualidade de pensamento que busca a apreciação e autonomia do belo e estabelece distinções por meio dos próprios critérios que lhe conferem valor.

Alfred Gell, compartilhando o mesmo viés crítico de Overing e Gow, defende que a estética, tal como a economia e a política, é uma categoria muito mais importantes no âmbito do discurso acadêmico do que efetivamente em descrever uma realidade observável na vida social. O autor também argumenta que tais categorias estão ancoradas sobre a base de nossas próprias distinções do pensamento – da metafísica ocidental moderna –, que insiste em separar os domínios da vida para construir conhecimento sobre fenômenos do mundo real. Com isso, produzem-se formas próprias de representação do mundo, formas modernas de conhecer. Nesse sentido, estender qualquer universalidade nos modos como outras culturas operam e organizam suas classificações, a partir de nossas próprias categorias, são, de acordo com o autor, também universalizações nos modos como este (s) outro (s) representam seus mundos.

Sob essa perspectiva, o uso de categorias como estética para compreender as formas de outras culturas continuaria a nos remeter a projetos como o Primitive Art, da exposição do MoMA, e seu estatuto de arte atemporal, exótico e livre de explicações para as noções de produção e circulação com as quais os objetos se relacionam nos contextos em que são concebidos.

O impasse sobre a questão da *estética* é um debate ainda em curso na antropologia. No entanto, conforme entende Shirley Campbell (2010), parte desses embaraços se deve à própria constatação de concepções muito distintas sobre a categoria de estética entre os autores envolvidos no debate. De um lado, há uma visão preocupada com estética enquanto uma percepção sensorial e uma capacidade humana de elaborar respostas a estes estímulos sensíveis; de outro, há uma crítica à estética enquanto uma categoria que remete a um estatuto de arte moderno ocidental.

Frente a isso, a falta de clareza no olhar lançado aos princípios estéticos, imagéticos e aos objetos artísticos dentro da disciplina contribuiu para o emaranhado de questionamentos acerca das potencialidades das artes e dos estudos de estética na antropologia. De qualquer forma, o debate de Manchester foi fundamental para uma desestabilização teórica da chamada “Antropologia da Arte” e seu renascimento na centralidade da agenda do debate antropológico (Lagrou, 2007:40).

Nesse cenário, Alfred Gell (1992, 1998 e 2001) foi talvez o autor que mais ofereceu soluções interessantes aos dilemas dos debates da época. O autor propôs um deslocamento teórico no trato de formas materiais e expressões artísticas pela antropologia, em uma proposta por vezes encarada como excessivamente radical e com elaborações controversas, mas que é considerada como um marco nos estudos contemporâneos na Antropologia da Arte, e da disciplina de um modo geral (Lagrou, 2009:20).

O movimento de Gell foi distanciar-se da perspectiva simbólica, e da pergunta sobre o que as artes teriam a *dizer* - abordagem mais dominante nos estudos de arte durante toda a década de 1960 até a década de 1980 -, para questionar o que as artes *fazem* ou são capazes de *fazer* (Barcelos Neto, 2002:18).

Na tentativa de propor essa passagem analítica, Gell elabora, em *Art and Agency* (1998), uma teoria sobre arte (dentro da antropologia) que acaba por extrapolar para uma teoria geral da ação, ou da agência social. O destaque é dado para a qualidade agentiva de objetos e imagens no âmbito das relações sociais.

In place of symbolic communication, I place all the emphasis on agency, intention, causation, result and transformation. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it. The 'action'-centred approach to art is inherently more anthropological than the alternative semiotic approach because it is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in social process, rather than with the interpretation of objects 'as if' they were texts. (Gell, 1998:6).

O autor afastou-se ainda da proposta de uma certa sociologia da arte, voltada a estudar os parâmetros institucionais de produção, circulação e recepção de obras de arte, especialmente em sociedades de massas. A princípio Gell considerava a proposta como potencialmente interessante, uma vez que poderia reconstituir as redes de relações sociais em torno das obras de arte; porém de que maneira ela poderia se estender a sociedades que possuem outros contextos de produção, para além das instituições de arte que nós temos? O que esses objetos e artefatos não-ocidentais poderiam nos revelar caso perseguíssemos as próprias redes de relações sociais em que são produzidos e circulam?

Buscando seguir essa pergunta, Alfred Gell (1998) defendia que sua teoria da arte se aproximaria, em termos de alinhamento teórico, ao que poderíamos considerar como uma teoria propriamente antropológica. Ou seja, estaria mais próxima a uma certa antropologia ocupada em questionar estatutos e noções de *pessoa* no curso das relações entre pessoas e coisas. Tal como propôs Marcel Mauss, em sua teoria da troca, e Lévi-Strauss, em sua teoria da aliança, Gell sugeria uma preocupação análoga para tratar do tema arte. Conforme enxergou Gell, Lévi-Strauss pensava em termos de mulheres aquilo que Mauss pensou em termos de prestações sociais (Gell *apud* Caleb, 2008:325).

Este é um ponto central na obra de Gell (1998): ao tratarmos objetos artísticos enquanto *pessoas* podemos reconhecê-los e entendê-los no âmbito das próprias posições que eles ocupam dentro de *configurações sociais específicas*. O autor recusava qualquer definição de uma natureza intrinsecamente artística de objetos e expressões visuais, isto é, não reconhecia que o “artístico” pudesse estar relacionado a qualquer propriedade formal, institucional ou filosófica de um objeto. Em seu lugar, propunha que os objetos de arte deveriam ser considerados como *índices* que atuam dentro de *configurações sociais específicas*, designadas por Gell de *art-like situations*.

Nessas situações, coisas e pessoas podem comportar-se como *agentes* ou *pacientes* ao longo de uma cadeia interativa, e ocupar quatro posições diferentes e móveis: as posições de *índice*, *artista*, *protótipo* e *recipiente*. Podemos pensar, por exemplo, no caso de objetos de arte agindo sobre pessoas; tais objetos ocupam a posição de *índices* e comportam-se enquanto *agentes* em relação a pessoas agindo como *pacientes* na posição de *recipientes*. De acordo com Gell, nessas configurações, ocorrem processos cognitivos que possibilitam a agência de *índices* no curso de relações sociais, chamados de *abdução da agência*³³.

Uma situação representativa para ilustrar o que seria a *abdução* da agência de algo/alguém a partir de um *índice* ocorre quando vemos uma fumaça e não podemos detectar, dentro do nosso campo de visão, qual foi sua causa (Lagrou, 2009:13). Contudo, podemos inferir, a partir do indício que a existência de fumaça suscita à nossa cognição, a existência de fogo como iniciador causal do evento. Analogamente, nas *art-like situations*, a partir de índices materiais podemos fazer inferências similares; porém, nesses casos, não apenas inferências relativas a relações causais naturais, mas em relação a relações sociais.

³³ Este conceito e as relações entre signos e objetos que Gell descreve em sua teoria são construídos a partir da semiótica de Peirce (1977).

O lugar da agência social diz respeito a uma atribuição por meio da qual pessoas e também coisas³⁴ (e é sob essa perspectiva que, em Gell, objetos são tratados como *pessoas*) podem agir (quando na posição de agentes) estabelecendo pontos de conexões entre pessoas ou entre pessoas e coisas no curso das relações sociais. Por meio das combinações entre as posições de artista, índice, recipiente e protótipo, temos “(...) todas as situações possíveis de se pensar relações em que coisas medeiam relações entre pessoas” (Lagrou, 2009:13).

Logo, não haveria nada de irredutivelmente semiótico nas artes; mas configurações posicionais em que objetos artísticos podem se comportar enquanto *índices* materiais em operações cognitivas particulares, e das quais podemos *abduzir* intencionalidades sociais (idem)³⁵.

Mais de vinte anos depois da coletânea editada por Lux Vidal, o livro “Quimeras em diálogo - grafismo e figuração na arte indígena”, organizado por Carlo Severi e Els Lagrou (2013), reúne os debates mais contemporâneos acerca do tema de artes ameríndias. Estabelecendo um diálogo com as propostas de Gell, os estudos da coletânea se valem dessa passagem analítica da arte enquanto sistema de comunicação, para adotar uma abordagem agentiva da arte.

O deslocamento no tratamento da arte na disciplina é acompanhado pela preocupação atualmente em pauta nos debates contemporâneos da teoria antropológica, que assume como dimensão da disciplina informar-se sobre as formas múltiplas nas quais humanos povoam e dão sentidos a seus mundos (Descola, 2013). Nessa visão, estatutos metafísicos únicos são postos em cheque, e o sujeito moderno não é mais tomado como ponto de partida para se pensar uma teoria social. Em seu lugar, vemos um esforço em conceber outros estatutos

³⁴ Apesar dessa afirmação, Gell traça uma distinção entre o que seriam agências primárias e secundárias. A distinção parece respeitar fronteiras de atribuição de intencionalidades “humanas” onde às coisas são atribuídas sempre intenções secundárias residuais de intenções de indivíduos (primárias), lugar de onde se pensa uma mente humana de onde derivam estas intencionalidades. Isso foi bastante questionado na crítica de James Leach (2002), que considera o modelo de agência de Gell calcado em uma ideia de agência individual.

³⁵ As ressalvas de Alfred Gell quanto aos estudos de princípios estéticos de outras culturas a partir de uma perspectiva antropológica são atualmente lidas como polêmicas. A princípio, sua recusa estaria em reconhecer as *maneiras de ver* que povos não-ocidentais lançam para suas produções como lugares profícuos para o pensamento antropológico. Segundo Gell (1998:246), isso sinalizaria mais para a importância que a contemplação e veneração de objetos artísticos ocupam dentro de nossa ideologia, do que nos ajudaria a pensar o lugar de objetos e as relações neles implicadas na vida social de outras culturas. Apesar das críticas mais contundentes que Gell recebeu no meio antropológico por tal posicionamento em sua obra, muitas das reservas do autor aos estudos de estética na antropologia se devem aos diálogos que ele rompia ao propor uma nova via para a arte na disciplina. Gell pretendia se contrapor à visão que até então entendia as artes como códigos, prontos a serem decifrados – herdada, especialmente, da semiótica. Buscava, igualmente, afastar-se das abordagens da filosofia, história e da crítica de arte e do uso *valorativo* que faziam da categoria estética entre objetos artísticos. Além disso, faleceu antes mesmo de seu *Art and Agency* ser lançado, em 1998, o que não permitiu que Gell acompanhasse os desdobramentos teóricos que geraram sua obra.

do ser e matrizes relacionais possíveis de onde pessoas se pensam, pensam suas relações e podem existir (Strathern, 2006).

No caso ameríndio, identificamos uma qualidade de pensamento que “resiste” à nossa metafísica moderna (Viveiros de Castro, 2004:225), ou ainda, às nossas próprias distinções conceituais entre Natureza e Cultura. Quer dizer, aquilo que o pensamento moderno atribui como pertencente ao domínio do dado e do universal, bem como ao domínio do construído e do particular não corresponde às mesmas distinções operadas em cosmologias ameríndias. Um “reembaralhamento de nossas cartas conceituais” que, conforme sugere Viveiros de Castro (idem), contrasta noções cosmológicas ocidentais e ameríndias. As primeiras, o autor chama de *multiculturalistas ocidentais* e seriam cosmologias que partem da consideração de uma universalidade da natureza biológica, de onde se concebem as fronteiras para a condição de humanidade, particularizada pelas diferentes culturas. Já as segundas, as cosmologias ameríndias *multinaturalistas*, reconhecem as particularidades, ou diversidades, como da ordem do corpo, “da natureza”, e a cultura assumiria a forma do universal (idem:226).

A elaboração acima é um desdobramento do que Eduardo Viveiros de Castro (1996) desenvolveu e chamou de *perspectivismo ameríndio*. Segundo o autor, o perspectivismo se refere a uma qualidade de pensamento, compartilhada entre povos indígenas ao longo das terras baixas da América do Sul e compreende um mundo habitado por diversos tipos de seres (humanos, animais, artefatos, espíritos) que partilham entre si uma condição comum de humanidade. Este estatuto humano, no entanto, é ocultado por uma *roupagem* corporal variável, que singulariza cada espécie de corpo³⁶ e suas formas de ver, ou seja, confere pontos de vista distintos ao modo de perceber a si, o mundo e os outros seres que nele habitam. Em outras palavras, um ponto de vista implica em uma forma de percepção visual, a partir da qual as pessoas concebem sua *humanidade*. Com efeito, nota-se uma preocupação nesses universos conceituais ameríndios com as *formas* com que as coisas são tornadas visíveis no mundo.

Evidencia-se, ademais, um conceito de *corporalidade* próprio a estas cosmologias, que singulariza modos de perceber e capacidades de agir no mundo. Tais singularidades corporais não são *inatas* e tampouco *fixas*, mas produzidas e variáveis e, por esse motivo, estão sujeitas a *transformações*.

A partir do quadro ontológico apresentado por Viveiros de Castro e seguindo a proposta de uma agência da arte de Alfred Gell, os capítulos que se seguem têm como objetivo

³⁶ É importante reafirmar que corpo não se refere apenas à sua fisiologia, mas também “(...) aos afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário...” (Viveiros de Castro, 2002: 382).

principal discutir as *potencialidades* dos corpos pintados *na atualização das capacidades agentivas* entre os xinguanos durante seus rituais regionais.

Nesse sentido, e buscando contribuir com a literatura ameríndia especializada, passo a discutir os modos como a produção e a exibição de estilos estéticos variados, observados por meio da criatividade gráfica, atuam na produção e diferenciação de corpos e pessoas no Alto Xingu. De modo análogo, também investigo a participação dos enfeites produzidos com miçangas na atualização dessas mesmas relações.

iv. Organização da dissertação

Esta pesquisa se organiza em três capítulos. No primeiro deles, “**Visualidades em Ngahünga: Estudos sobre as formas**”, apresento ao leitor três formas visuais (duas rituais e uma gráfica) estudadas durante o trabalho de campo na aldeia de Ngahünga. À luz da proposta de uma articulação entre um estilo de “ver”, “mostrar” e “pensar”, elaborada por Els Lagrou (1996, 2013), e a qual acrescento um estilo de “se relacionar”, a ideia do capítulo é discutir as preocupações estéticas dos Matipu na criação de suas formas. Além disso, busco compreender de que modo suas produções locais são informadas e orientadas por concepções próprias de *transformação, sedução/captura e domesticação*.

Em relação ao debate sobre as formas rituais, as duas primeiras seções do capítulo, “**Festa, beleza e alegria**” e “**Narrada, escrita, encenada: intersemiótica xingwana**”, centram-se em compreender a agência da beleza das danças realizadas em Ngahünga. O foco destas seções está em discutir a capacidade da beleza em seduzir e, com isso, transformar relações assimétricas e ambíguas com alteridades consideradas perigosas para os Matipu. Na seção “**Estética e agência dos grafismos**”, por sua vez, entende-se que é por meio do controle do próprio movimento das composições gráficas que é possível visualizar uma relação análoga de captura e transformação, discutida nas seções anteriores. Ademais, através do termo *karib*, que designa um fazer transformador, e cuja raiz é *üi-* (Franchetto, 2003), é notável o entendimento local acerca do potencial dos grafismos e, de um modo mais amplo, da decoração corporal na transformação dos suportes em que se aplicam.

Por meio desse gancho, os capítulos que se seguem, “**Do Plano aberto ao close: Pinturas, corpos e criatividade visual**” e “**Miçangas e socialidade entre as mulheres**”,

investigam a relação entre criatividade estética e a transformação de corpos. Enquanto no capítulo dois o foco está nas pinturas corporais, principalmente realizada pelos homens durante os rituais regionais, no capítulo três, as mulheres e suas criações com as miçangas ocupam o centro das análises.

Na primeira seção do capítulo 2 **“Ornamentação corporal e as filas do *egitsü*”**, apresento elementos *convencionais* da ornamentação corporal xinguana, observados durante as filas de uma das danças do ritual do *egitsü*. A partir da descrição dessa ornamentação, discuto a relação entre os elementos estéticos utilizados e a produção de corpos considerados *ideais*, ou seja, que participam da elaboração de uma noção de *gente xinguana* (*kuge*).

Nas duas seções seguintes, **“Tintas, pinturas e capacidades agentivas”** e **“Roupas, grafismos e transformações”**, exploro o lugar das pinturas entre diversos contextos rituais, ainda centrada na preocupação sobre as relações e elementos convencionais que medeiam a produção da estética corporal no Xingu. O interesse principal, nessa segunda seção, é em investigar a relação entre as diferentes tintas e pigmentos utilizados para realizar as pinturas corporais e as qualidades sensíveis que conferem aos corpos em que se aplicam; já na terceira seção, busco entender de que modo a criação de pinturas com desenhos pode alterar e transformar singularidades durante os rituais.

Na seção final do capítulo, **“Criatividade, socialidade e repertórios estéticos”**, analiso uma seleção de casos que abordam o tema das *invenções* nas ornamentações corporais dos xinguanos. Estas incluem, além do uso de motivos gráficos considerados estrangeiros, também casos de introdução de novos materiais que têm transformado noções de criatividade no Alto Xingu. Através dos pares analíticos convenção/invenção, singularização/coletivização e esquecimento/lembança sugiro ser possível entender algumas das dinâmicas criativas xinguanas.

Por fim, no último capítulo, **“Miçangas e socialidade entre as mulheres”**, discuto as relações entre a atividade de fazer pulseiras de miçangas e a produção da socialidade das mulheres matipu. Na primeira seção, **“A casa e seus espaços”**, apresento a casa em que me hospedo em Ngahünga, explorando os diferentes tipos de socialidade que se desenrolam em cada espaço. Com a preocupação em entendê-las para além de suas dimensões particulares, as casas matipu são pensadas como locais onde se centram as produções com as contas de vidro entre as mulheres.

Na segunda seção do capítulo, **“Sentar para fazer *kolar*”**, trato notadamente do trabalho com as pulseiras e colares, interessada, desta vez, na dimensão do fazer: Como começa? Como termina? Quem participa? E quais são as motivações para a atividade? Em

seguida, na seção **“Contar miçangas”**, descrevo minha experiência de aprendizado com as mulheres e de que modo, por meio dela, foi possível enxergar os desafios matemáticos apresentados pelo domínio da técnica de fazer desenhos com as contas.

Ao final, nas duas últimas seções do capítulo, **“Miçangas e sua conectividade”** e **“Modelos, motivos e combinações”**, discuto o potencial *conectivo* das miçangas. Enquanto na quarta seção, a discussão é elaborada especialmente através da bibliografia ameríndia sobre o tema, a fim de colocar em perspectiva as relações mediadas pela obtenção, circulação e troca de contas de vidro em Ngahünga; na quinta seção, o foco está na criatividade gráfica em enfeites como cintos, colares e pulseiras. Busco mais uma vez, a exemplo do que foi pensado para as pinturas corporais, entender a forma como a criatividade observada na produção com as contas pode mediar processos de transformação de corpos e relações entre os Matipu.

1. VISUALIDADES EM NGAHÜNGA

Estudos sobre as formas

Logo no início de minha estadia em campo em Ngahünga, aprendi com Kandinhoko a importância que os Matipu dão à perfeição formal, isto é, ao cuidado estético com a forma com que as coisas são feitas. Desde a amarração meticulosa de um galho que improvisaria um cesto para transportar o jenipapo (*anga*), o capricho que Kandinhoko demonstrava ao fazer os brincos de penas de tucano (*hangapu*), até a preocupação com a altura e intensidade de sua voz ao fazer um chamado para reunião no centro da aldeia.

Els Lagrou (2009), em seu estudo sobre as artes indígenas no Brasil¹, propõe uma questão que parece pertinente para contextualizarmos a abordagem teórica deste capítulo: se as produções dos povos das terras baixas sul-americanas – de maneira similar às artes conceituais contemporâneas - não ocupam o lugar de contemplação do belo como busca a arte moderna, mas materializam intenções, ideias e gostos, e com isso, provocam apreciações valorativas e agem sobre pessoas, “por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como ‘arte’?” (idem:13).

Através dos estudos de Joanna Overing (1991) sobre o povo Piaroa², Lagrou (2009:35) nos lembra que conceitos de beleza e criatividade não estão necessariamente circunscritos a áreas específicas da atividade humana; mas, conforme se nota no caso piaroa, compreendem a produção da sociabilidade local como um todo (Lagrou, 2009:68).

(...) não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os Piaroa (Venezuela) todos estes itens, desde pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (*a'kwa*) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belas porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem. (Lagrou, 2009:35)

De acordo com Overing (1991:10), a estética entre os Piaroa é melhor entendida enquanto uma ação produtiva e, como tal, visível tanto na capacidade de transformação dos recursos da terra, como na capacidade das pessoas de criarem relações tranquilas entre si. Sobre isso, a autora descreve que um “comportamento “lindamente controlado” podia levar à criação de um “senso de comunidade”, ao contrário de um comportamento feio, gerado por excessos, e deste modo, a-social. (idem:8).

Nesse sentido, parece mais rentável, em termos analíticos, reconhecer a ineficácia de uma distinção entre arte e artefato e, em seu lugar, compreender os efeitos que objetos, palavras e imagens produzem no contexto da vida das populações que as produzem (Lagrou, 2009; Gell, 1998).

¹ Ver Seção IV da Introdução.

² Habitantes da bacia do Orinoco.

Em vista disso, este capítulo se vale da desestabilização teórica supramencionada e analisa algumas imagens culturais (Wagner, 1987) que em diferentes momentos marcaram minha estadia na aldeia Ngahünga. A preocupação se volta especialmente para as *formas* com que tais imagens matipu eram tornadas visíveis na aldeia, e busca discutir critérios estéticos e suas relações com modos locais de conceber e interagir com alteridades.

Conforme argumenta Roy Wagner (2012 [1987]), uma imagem cultural não significa exclusivamente uma imagem visual; uma imagem pode ser verbal, pode ser expressada em formas não representacionais de música, pode ser sinestésica, arquitetural. Uma imagem tem ademais o poder de síntese: condensa todos os domínios possíveis de ideias e interpretações e permite que relações complexas possam ser percebidas e captadas em um instante (idem:536).

Seguindo essa sugestão analítica, o capítulo que se segue se propõe a estudar diferentes gêneros de imagens. Na primeira seção, apresento ao leitor a descrição de duas festas, ou de duas *imagens sinestésicas*, que aconteceram na aldeia matipu logo no início de minha chegada a campo. Na seção 2, a discussão passa a ser sobre uma *imagem verbal* relativa ao trabalho de transcrição e filmagem da História do Tatu, que realizei junto aos professores da escola da aldeia; e por fim, na última seção, interesse-me pela análise de algumas *imagens gráficas* que estudei junto a meus interlocutores, quando buscava aprender sobre seus desenhos.

1.1 Festa, beleza e alegria

For Papua New Guinea I shall thus focus on what people do make to be seen, and ask: When people display objects, artifacts, and so forth precisely as “things” to be displayed, what invitation are they making, what is behind the invitation to the audience to see? (Strathern, 2013:24)

Ao desembargar em Ngahünga, tinha muita curiosidade em ver os objetos (redes com desenhos, cestos e artefatos rituais) e os adornos corporais feitos pelos Matipu, mas poucos eram realmente visíveis no cotidiano da aldeia. Kandinhoko às vezes tirava algum item das traves que circundavam a estrutura da casa para me mostrar e contar algo sobre eles. Alguns de seus brincos, colares e cintos também ficavam amarrados em um tronco central que sustentava a casa, mas a maioria das coisas estavam cuidadosamente guardadas.

As pessoas, em seu cotidiano, tampouco tendiam a circular para além do seu círculo doméstico ou mesmo pelo centro da aldeia sem qualquer motivo aparente. As jovens quando iam para a lagoa se banhar, preferiam tomar o caminho mais próximo às casas e longe do centro. Em algumas ocasiões, eu acompanhava minha irmã de bicicleta e, sem pensar muito sobre as consequências do caminho, pedalava pelo centro da aldeia, buscando chegar logo à lagoa. Ela, ao me ver, dava risada e seguia pelas beiradas das casas, aquilo que eu julgava ser apenas um atalho no caminho, para ela parecia um anúncio aos demais de sua presença e atividade.

No entanto, essa situação de ocultamento/visibilização podia se alterar consideravelmente em razão da idade, gênero e *status* social de uma pessoa. De uma mulher e homem recém-casados, por exemplo, não se esperava que fossem vistos com tanta frequência, ao passo que dos chefes, especialmente nas situações de trabalhos coletivos, esperava-se que estivessem mais visíveis à comunidade. Em relação a isso, era evidente a preocupação de Kandinhoko em se mostrar presente durante trabalhos coletivos, como a construção de uma casa, por exemplo; preocupação que se intensificou durante minha segunda viagem a campo, quando os Matipu trabalhavam para a abertura de uma nova aldeia.

Em abril de 2016, grande parte dos moradores de Ngahünga decidiram que iriam se mudar para um lugar muito próximo à aldeia antiga (aproximadamente 700 metros). O motivo da mudança, como diziam, era a enorme rachadura no centro da aldeia, fato que evidenciava que o lugar estava velho e tornava urgente a necessidade de abrir uma nova aldeia. Embora outros conflitos envolvendo a disputa pela chefia também estivessem latentes à época, conflitos esses que não eram escondidos durante as conversas privadas, a justificativa “oficial” de meus interlocutores para a mudança ainda se mantinha em torno da rachadura no centro da aldeia velha. Diante disso, havia um peso em cima de Kandinhoko para que ele fosse o primeiro a se mudar para o novo lugar. Cotidianamente essa expectativa aparecia por meio dos comentários que as pessoas faziam a respeito do andamento da construção de sua casa: “ninguém tá ajudando ele”, “ele trabalha lá sozinho”, “hoje só o cacique apareceu para trabalhar”, e durante os meses de julho e agosto, Kandinhoko se esforçou muito para passar mais tempo não apenas trabalhando, mas sendo visto na aldeia nova.

Para além dos trabalhos coletivos, especialmente aqueles feitos em conjunto com pessoas fora do círculo doméstico, o momento em que as pessoas realmente pareciam mais confortáveis em se tornar visíveis umas às outras era já no cair do sol; por volta das 17h, moças, rapazes e crianças se reuniam para jogar futebol. Os homens e mulheres mais velhos ficavam na parte externa da casa, voltada ao centro da aldeia para conversar, olhar o movimento ou visitar algum parente próximo.

Ainda que eu fosse somente aos poucos compreendendo essa dinâmica de mostrar/ocultar no cotidiano dos Matipu, não demorou muito para que eles me mostrassem uma dança ritual que foi organizada na própria aldeia de Ngahünga. Em 2015, após uma semana de minha chegada a campo, fiquei sabendo que as pessoas iriam realizar uma dança com os clarinetes de *takuaga*. A princípio, tive dúvidas se tais danças eram algum tipo de “ensaio” ou se seriam uma preparação local para os rituais regionais que se aproximavam; ao questionar minha família sobre o evento, diziam que iriam dançar “para trazer alegria”³.

Em uma situação análoga a que descrevo, Karl von den Steinen (1940: 231) relatou uma recepção bastante festiva em sua chegada aos bakairi. Segundo o autor, ao desembarcar na aldeia, notou que muitas pessoas o esperavam pintadas e ornamentadas, com o objetivo de expressar alegria e hospitalidade com sua presença. Sobre isso, é interessante notar que os próprios termos *ritual* e *festa* são frequentemente utilizados como sinônimos na literatura karib. De acordo com Antonio Guerreiro (2012:22), o uso análogo desses termos não é aleatório, mas pode ser explicado por meio da própria tradução dada ao termo *ailene* (ritual, em karib) quando empregado em português por povos karib, isto é, ele é traduzido como *festejo*. A raiz de *ailene*, ou *aili*, por sua vez, é traduzida para o português como *alegria*, e corrobora para a associação entre o ato de produzir alegria e o de fazer rituais.

Voltando à dança com as *takuaga*, neste dia, os homens iniciaram logo cedo seu preparo para o evento, aparecendo pintados e ornamentados⁴ já no início da manhã.

Eles usavam linhas de lã coloridas amarradas em suas pernas, cinturas e braços, além de brincos, colares de concha de caramujo, cintos de miçangas e cocares. Na hora da dança, eles se reuniram em uma fila que seguia por todas as casas da aldeia, de onde as pessoas entravam e saíam. Alguns homens ficavam à frente tocando os clarinetes de *takuaga* e atrás deles crianças tocavam *tihehe*⁵. As mulheres, neste ponto, ainda não haviam se juntado aos dançarinos, visto que estavam trabalhando no preparo do *kine* (beiju) e processando o polvilho de *kuigi* (mandioca brava).

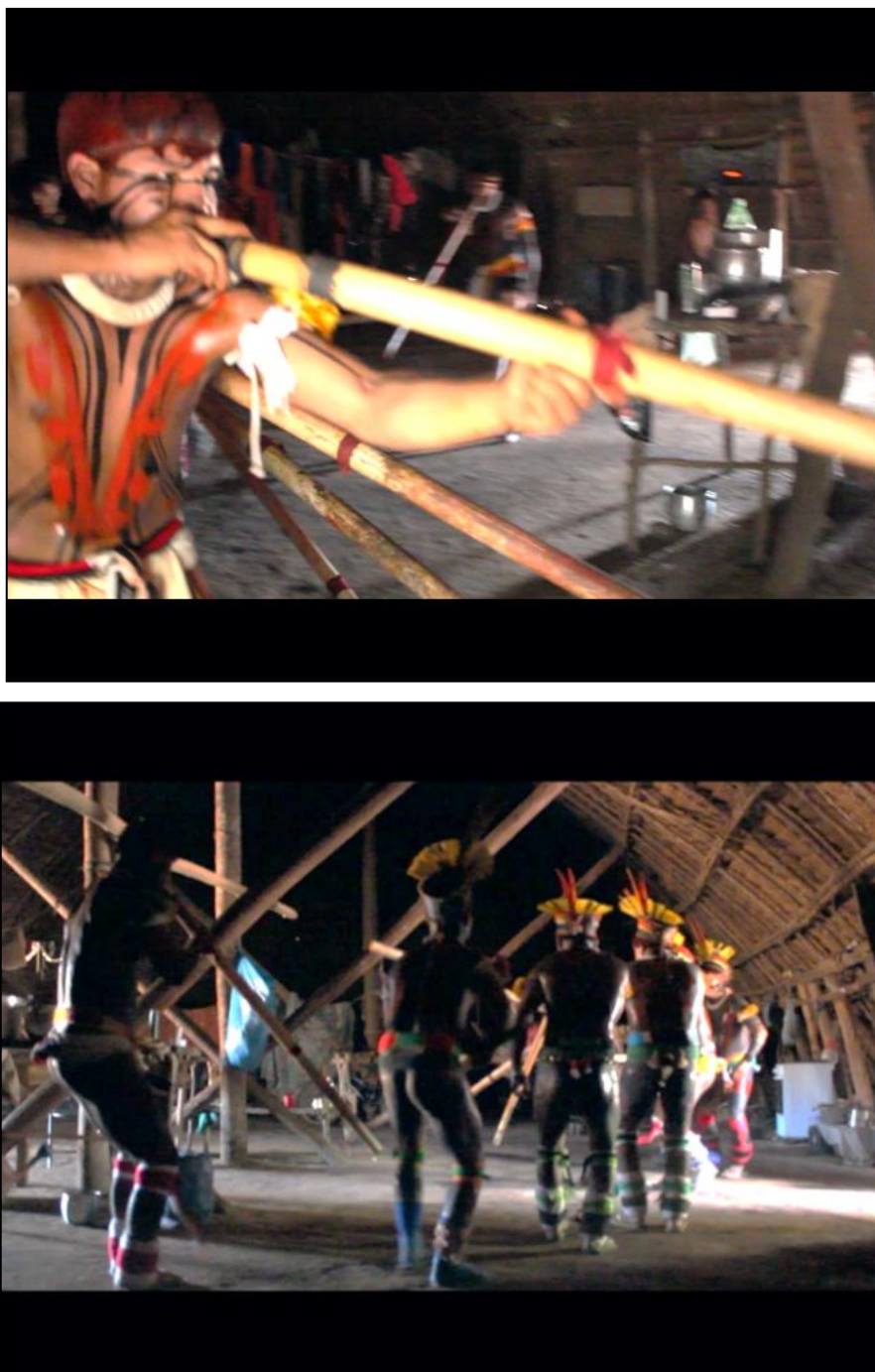
Ao longo do dia, durante as pausas da dança, muitos homens se aproximavam da minha rede e me perguntavam com alegria se eu iria participar do evento. Em minha casa também diziam que eu deveria participar e por volta do meio dia, minha irmã mais nova me informou que iria dançar “mais tarde” caso eu quisesse acompanhá-la.

³ Como apontou André Demarchi (2014:114), a questão do ritual como produção de felicidade aparece entre diversos povos ameríndios.

⁴ Descrevo de maneira pormenorizada aspectos sobre a ornamentação corporal xinguana no capítulo 2, seção 1.

⁵ De acordo com Antonio Guerreiro (2012:257), *tihehe* são flautinhas feitas com pequenos pedaços de bambu e usadas no aprendizado de músicas de *takuaga*.

Figura 4 e Figura 5 - Danças na aldeia Ngahünga



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Às 15h, começamos a nos arrumar. Kui, minha mãe e esposa de Kandinhoko foi providenciar os enfeites: primeiro, mediu minha cintura para ajustar um cinto de fios de buriti que normalmente acompanha o *uluri*⁶. Em seguida, pediu à sua irmã um colar de voltas de

⁶ Peça triangular que é colocada acima do púbis feminino.

miçangas e para completar a ornamentação, emprestou-me um de seus colares de caramujo. Depois de adornada, era a hora da pintura. Segui minha irmã até os fundos da casa, na área onde ocorrem os trabalhos com a mandioca, e ali ela se juntou a uma de suas amigas mais próximas para se pintarem. Minha irmã parecia não saber muito bem executar os desenhos, e sua amiga – reconhecidamente uma ótima pintora entre as pessoas da minha casa – guiava todo o processo explicando como ela deveria fazer.

Quando ficamos prontas, nos unimos à fila dos homens, posicionando-nos um pouco atrás deles com uma de nossas mãos segurando seus braços e a outra balançando nosso colar de miçangas, em um movimento de “pêndulo”. A dança não era a mesma que se fazia pela manhã, agora os homens carregavam flechas e cantavam músicas do ritual do *hagaka*.

Enquanto eu dançava, muitas pessoas apareciam para olhar, divertindo-se com o fato de eu estar toda adornada. Entre eles, um jovem professor começou a me acompanhar com sua câmera e perguntava se poderia tirar fotos de mim durante a dança. Essa não foi, contudo, a primeira vez em que vi os xinguanos demonstrarem alegria em ver estrangeiros pintados, era comum durante os rituais regionais que as pessoas insistissem em perguntar se um *kagaiha* iria se pintar e expressassem contentamento quando a resposta era positiva.

Mais tarde, dez dias depois da dança com os clarinetes, uma nova festa aconteceu em Ngahünga e dessa vez os Matipu me deixaram claro que se tratava de uma ocasião para me apresentarem seu repertório ritual. Um dia antes, as pessoas pediram que eu carregasse a bateria da minha câmera e disseram que iam “mostrar a cultura”, acontecimento que eu deveria registrar.

Novamente todos apareceram pintados e ornamentados, mas dessa vez em um evento muito maior que o anterior; o repertório ritual escolhido contava com mais danças e cantos e envolvia mais pessoas da aldeia. A primeira das danças foi a da festa do peixe (*ndühe*), depois a dança com os clarinetes da *takuaga*, em seguida a dança do ritual das mulheres (*jamugikumalu*, em aruak e *itão kuegu*, em karib), e por fim, a dança com as flechas do *hagaka*.

Consultando a bibliografia xingwana, duas questões se apresentaram de imediato para tratar os eventos das danças em Ngahünga: a questão de *mostrar a “cultura”* para o branco (Carneiro da Cunha, 2009) e a questão da *política ritual indígena* (Guerreiro Júnior, 2015) ou *política da visualidade* (Demarchi, 2014). Na literatura, ambas são descritas como modos ameríndios de *domesticar* alteridades (Fausto, 2008; Barcelos Neto, 2002; Guerreiro Júnior, 2012) e me servirei desse conceito para analisar ambos os eventos de Ngahünga.

Figura 6 - Homens na dança da festa do peixe



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Figura 7 - Mulheres durante a dança do ritual feminino *jamugikumalu*



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Partindo da primeira questão, Antonio Guerreiro (2015:378) apresenta uma interessante discussão acerca da noção de “mostrar cultura” no Alto Xingu, reconhecendo que tal concepção usualmente tem como objeto os grandes rituais realizados pelos povos da região, bem como seus cantos, grafismos e certos artefatos. Entre os povos karib, é frequente que o termo “cultura” seja traduzido como *tisüguhütu*, que designa “nosso jeito de ser”, não sendo difícil, de fato, identificar o enorme potencial de objetivação do universo de relações xinguanas ao acompanharmos uma festa regional, como demonstrarei adiante⁷. Contudo, a preocupação de Antonio Guerreiro reside exatamente em buscar entender os significados que a noção de “cultura” mobiliza entre os próprios xinguanos. Assim, o autor ressalta o cuidado em entender que aquilo que se busca tornar visível através de objetivações rituais não necessariamente está mobilizando os mesmos sentidos que não-indígenas acionam ao pensar sobre o conceito de cultura.

Segundo Carneiro da Cunha, a “cultura” com aspas pode ser vista como uma mobilização reflexiva do conceito de cultura em contextos de relações interétnicas (Carneiro da Cunha 2009), ou seja, uma objetivação, voltada para outrem, de um universo simbólico. Isto coloca uma questão: o que é uma objetivação no mundo ameríndio, isto é, o que, no mundo ameríndio, pode ganhar visibilidade e se tornar meio de uma relação? (Guerreiro Júnior, 2015: 378)

Acompanhando ainda o argumento de Antonio Guerreiro (idem), o autor se propõe a questionar sobre os tipos de vínculos que uma ação ritual seria capaz de criar com agentes *brancos*, por exemplo, quando objetivada enquanto “cultura” (no sentido empregado por Manuela Carneiro da Cunha). Conforme observa, os xinguanos, tal como outros povos na Amazônia (Bonilla, 2005 *apud* Guerreiro Júnior, 2015:392), têm não raramente atribuído às figuras de autoridade *brancas* as mesmas posições de seus próprios *patrocinadores rituais*, *mortos homenageados*, ou *convidados de honra*, isto é, posições a princípio apenas ocupadas por *chefes* e *donos de rituais* (Guerreiro Júnior, 2015:392).

Esse fenômeno, porém, não é aleatório; *chefes* e *donos* xinguanos são identificados por suas capacidades de, ao mesmo tempo, *predar* e *cuidar*, demonstrar *agressividade* e *generosidade*. As relações que estabelecem com eles, por serem potencialmente perigosas, passam por modos eficazes de diminuir os riscos dessa interação, algo que Carlos Fausto (2008:330) definiu como *domesticação/predação familiarizante*, e que abordei anteriormente na Introdução da dissertação.

⁷ Para a discussão sobre a objetivação em economias de dom e sua distinção com economias de mercadoria ver Strathern, 1988 e Guerreiro Júnior 2013.

Os conceitos acima têm sido tratados no Xingu – mas igualmente se estendem por todos os povos ao longo da Amazônia – como formas de converter relações predatórias em relações de controle e proteção. De acordo com Fausto (2008:330), em todas as línguas ameríndias parece haver um termo que designa, em suas palavras: “(...) uma posição de controle e/ou proteção engendramento e/ou posse, e que se aplica a relações entre pessoas (humanas e não humanas) e entre pessoas e coisas (tangíveis ou intangíveis⁸)”. São *relações de domínio*, ou com *donos-mestres*⁹, nas quais eles atuam como mediadores entre as coisas-pessoas ou pessoas-pessoas, e cujo exemplo modular é o da relação de filiação adotiva (Fausto, 2008:331), isto é, a relação que um pai estabelece com um filho adotivo, ou mesmo a relação entre os xinguanos com um cativo de guerra, um animal de estimação ou um estrangeiro.

Sob essa perspectiva é mais interessante compreender a questão de *se fazer festa* para *brancos* como um modo de ação política próprio da socialidade no Alto Xingu, e através da qual busca-se lidar com os riscos que uma alteridade vista como perigosa pode representar para os xinguanos. Conforme constatou Guerreiro Júnior, é frequente que “(...) os alto-xinguanos, quando têm queixas ou reivindicações a fazer, muitas vezes preferam convidar políticos e funcionários do Estado para *festas*, ou então homenagear seus parentes mortos”. Ainda de acordo com o autor, as pessoas sabem do poder de atração de seus rituais, especialmente de sua estética ritual, e usar dessa estética para “mostrar a cultura” para *brancos* é, antes do que desprezioso, um ato voltado intencionalmente para atraí-los (Guerreiro Júnior, 2012:399) – e aqui acrescento, *domesticá-los*.

Incorporar os *brancos* ao esquema de homenagens do Quarup, aproximando-os dos chefes xinguanos, parece estender a essas pessoas um modo de controlar e pacificar seres com capacidades predatórias, forçando-os a agir de forma generosa em proveito do grupo — especialmente chefes tão ambíguos como os “caciques brancos”, de índole muito duvidosa. (Guerreiro Júnior, 2015:392).

Entre os Mebengokrê, povo jê do sul do Pará, André Demarchi (2014:45) entende que os rituais têm extrapolado cada vez mais a dimensão das relações com espíritos, animais e demais povos indígenas para contar também com não-indígenas como “participantes ativos das cerimônias”. As próprias apresentações de repertórios rituais entre os Mebêngokrê, similares

⁸ Coisas pode ser traduzido como artefatos, aldeias, cantos, rezas, rituais, etc

⁹ Em Fausto (2008:333) encontramos enumeradas (de a-f) contextos em que é possível identificar relações de maestria-domínio.

ao que descrevi na aldeia Ngahünga, são descritas como frequentes em contextos em que a presença não-indígena é majoritária.

Demarchi argumenta que os rituais em contextos interétnicos não devem ser compreendidos como “inautênticos” ou “simples representações para branco” (Demarchi, 2014:28), mas antes como estratégias inerentes a um modo próprio de se relacionar mebêngokrê, e que passa pela organização de rituais, ou melhor, de rituais belos. Logo, é possível reconhecer um mesmo modo xinguano e mebêngokrê de mediar relações com alteridades não-indígenas, através do que Demarchi chama de *política da visualidade*. Em outras palavras, este seria um modo de ação política “em que a performatização da cultura se torna a principal arma” (idem).

Na verdade, o êxito mebêngokrê na assunção da estratégia da performatização da cultura tem a ver, como disse, com características próprias da socialidade mebêngokrê, a começar pela importância dos rituais na constituição própria desta socialidade e das redes de relações necessárias para produzi-la. E também pelo seu caráter propriamente visual.

No Alto Xingu, os destaques dados à beleza, à diplomacia e à manifestação de relações generosas são descritos como parte de uma máquina xingwana de *sedução*, ou ainda, como uma *fin política* local (Fausto, 2007 *apud* Guerreiro Júnior, 2012:481). Política extremamente bem-sucedida, por sinal, considerando que seu exemplo mais emblemático, como nos lembra Antonio Guerreiro, talvez seja a própria história de mais de mil anos de assimilação de povos inteiros, absorvidos e moldados à imagem dos alto-xinguanos em um grande sistema regional (Guerreiro Júnior, 2012:480).

Diante disso, parece importante destacar o lugar que ocupam os objetos¹⁰ cuidadosamente bem produzidos como agentes dos processos de *domesticação/familiarização* de alteridades perigosas. Recorro à bibliografia alto-xingwana novamente.

Em seu estudo sobre as grandes festas para espíritos dos Wauja, Aristóteles Barcelos Neto (2008) descreve a maneira como máscaras belamente ornamentadas são fabricadas com o fim de materializar os espíritos causadores de doenças. Em resumo, o autor argumenta que é através da produção de máscaras enfeitadas com pinturas, alegradas pela dança

¹⁰ A categoria de objetos é usada por mim para fins de análise, uma vez que a distinção entre pessoas e certos artefatos nos universos cosmológicos ameríndios não são

e alimentadas¹¹ com a comida consumida pelos próprios xinguanos, que de um modo muito controlado as pessoas podem mediar suas relações com seres predadores, acalmando-os.

Se no estudo de Barcelos Neto (2008), as máscaras e instrumentos musicais aparecem como mediadores da relação com os espíritos, nos rituais de *egitsü*, as efígies mortuárias visam materializar chefes importantes. Mais uma vez, observa-se uma preocupação com a *beleza* na ornamentação das efígies e que em uma análise bastante esclarecedora, Antonio Guerreiro Júnior (2012:35) reconhece ser análoga à própria preocupação com a ornamentação dos chefes¹².

Em sua experiência de campo na aldeia Ipatse kuikuro, Bruna Franchetto (2007:16) descreve o caso de uma mulher que compôs um canto para que a antropóloga pudesse se envolver em uma festa de *Kuãbü* (espírito, ou *itseke*, em karib). Nesse sentido, Franchetto descreve semelhanças na forma que os kuikuro encaravam o perigo dos espíritos domesticados no ritual, e o perigo que ela mesmo representava, e por isso, era atraída a fazer parte da festa.

Os rituais xinguanos são designados, entre outras coisas, para domesticar o outro não humano, os *itseke*. As entidades representadas nesse tipo de rituais – através de cantos, coreografias, máscaras e flautas – são *itseke*. Esses rituais promovem a conversão de uma relação dual de predação em um ato de reciprocidade coletiva. Foi esta a finalidade de minha participação no *kwãbü* de 1981 e do meu canto: amansar o *kagaiha/itseke*, como sempre os alto-xinguanos amansaram índios e brancos, atraindo-os em sua rede de reciprocidade sem fim. (idem).

Retornando ao evento de minha chegada à aldeia, os Matipu deixavam claro que minha presença alimentava expectativas quanto a meu comprometimento com as relações que eu travaria em Ngahünga. As pessoas queriam muito saber se eu seria como muitos pesquisadores que vão para a aldeia e nunca mais voltam, ou se eu seguiria voltando, “como faz Antonio com os Kalapalo”. Além disso, havia a expectativa de que eu ajudasse na projeção dos Matipu dentro e fora do complexo xinguanos. Os Matipu¹³ estão um pouco mais marginais à política interétnica que se desenrola nas aldeias, especialmente quando comparados a seus vizinhos Kalapalo e Kuikuro, envolvidos em diversos projetos com não-indígenas em emissoras

¹¹ Sobre o alimento consumido pelas máscaras, e analisando os estudos de Barcelos Neto (2008), Marina Vanzolini (2010:502) pontua: “O ritual é descrito, enfim, como um processo de *aparentamento* por comensalidade, no qual um ente canibal patogênico é convertido em agente protetor”.

¹² Antonio Guerreiro (2012:35) descreve como os chefes são mantidos ao mesmo tempo em sua condição de *predadores* – algo notável pelos próprios adornos que tradicionalmente usam: dentes, unhas e couro de onças e cobras – bem como transformados em *humanos* (*kuge*) – valorizando uma estética que prescreve um corpo forte e um comportamento pacífico e generoso. Abordo a questão dos tipos estéticos ideais com mais detalhes no capítulo 2.

¹³ Tal como descreveu Marina Vanzolini (2010) para os Aweti.

de televisão, instituições de incentivo à cultura, editais públicos, universidades, e outros projetos autônomos como de alguns fotógrafos e cineastas.

Em Ngahünga, certamente não identifiquei uma rede de relações que movimentava tantas pessoas, bens industrializados e dinheiro como entre seus parentes karib. O desejo, portanto, de que eu ajudasse atraindo pessoas importantes e movimentando a circulação de certos bens valorizados (miçangas, celulares, motos) e de dinheiro expressava-se tanto verbalmente, quanto através de uma política ritual com o fim de me *domesticar/aparentar*. Ao me trazerem para suas redes de relações, esperavam que eu fosse generosa e mantivesse relações de reciprocidade com as pessoas que me recebiam.

Esse imperativo da reciprocidade é reconhecível, mais uma vez, nas próprias relações de *domínio* de *chefes* e *donos* (humanos ou espíritos), de quem se espera relações de troca de dons com o grupo e a demonstração de generosidade. É uma relação de “via de mão dupla, como caracterizou Antonio Guerreiro, e que também se estende aos chefes *brancos*:

(...) o primeiro captura e domestica seu povo como presa, ao mesmo tempo em que se coloca à sua mercê, pois o grupo também julga capturar e domesticar seus chefes (...) isso resulta que colocar-se na posição de presa/filho adotivo perante um dono pode ser uma forma ativa, intencional, de extrair do dono aquilo que mais se espera dele: sua generosidade. Dos chefes tradicionais esperam-se comida e objetos, enquanto dos “caciques brancos” esperam-se dinheiro, mercadorias e apoio em projetos políticos. (idem, 2015:393).

Ao longo desta seção, discuti o modo xinguno de extrair generosidade de seus *donos* e *chefes*, identificando-o como um dispositivo local de *encantamento estético*. Busquei destacar, ao centralizar a produção de beleza especialmente em sua forma ritual, o modo xinguno de capturar alteridades por meio de um *controle da estética dos corpos* e de sua *captura/domesticação*.

Com isso, procurei descrever, especialmente através do caso das danças em Ngahünga, a forma como os xingunos buscam estabelecer relações controladas com *outros* – considerados perigosos, porém sedutores –, que são sedutores, pois abrem a própria possibilidade de expandir redes de reciprocidade locais. Nesse contexto, os *brancos* ocupam um lugar interessante nas redes de relações locais, visto que por meio deles torna-se possível não apenas ampliar a circulação imediata de bens e artigos da cidade, como também a circulação de pessoas. Por meio delas, ampliam-se as próprias possibilidades de relações futuras de

reciprocidade e eventuais relações de influência política, conforme discuti no caso de autoridades não-indígenas homenageadas nos rituais do *egitsü*.

Nesse mesmo dia em que ocorreram as danças em Ngahünga, outro evento interessante também trouxe à tona a temática da *captura/sedução* estética. Apresento o caso a seguir, a partir da narrativa da História do Tatu.

1.2 Narrada, escrita, encenada: intersemiótica xinguana

Durante minha primeira estadia no Xingu, envolvi-me junto aos professores da escola matipu em um trabalho de levantamento de *akinha*¹⁴ (histórias). A ideia apareceu logo em minha primeira reunião em Ngahünga, quando apresentei os objetivos de minha pesquisa. Na reunião, Kandinhoko contou mais detalhadamente a história sobre as origens do povo matipu, e sobre a chegada de seu pai à lagoa da aldeia. Sua narrativa foi registrada em vídeo por um jovem professor, e ao final do encontro, outros jovens se juntaram para transcrever e traduzir o material. Quando o trabalho com a narrativa foi finalizado, decidimos seguir coletando e traduzindo outras histórias pela aldeia.

Durante a noite, os jovens tradutores pediam que seus parentes próximos lhes contassem algumas *akinha*, que eram registradas em um gravador; pela manhã, levavam o material para a escola para transcrevê-lo para o karib matipu e traduzir para o português. Abaixo reproduzo uma dessas narrativas, que acabou por envolver grande parte dos moradores de Ngahünga:

História do Tatu (*Kagutaha Akinhagü*)

Escute que agora eu vou contar a história do tatu. Os meninos da aldeia dos tatus foram buscar a casca do cacique que estava na aldeia das onças.

Foi a esposa do cacique que pediu para os meninos irem resgatar a casca. Ela ficou viúva, estava muito triste, e pediu para os filhos dela trazerem a casca

¹⁴ De acordo com Bruna Franchetto em sua análise sobre as narrativas kuikuro (2002:3), é possível distinguir entre três principais tipos: as *akinha ekugu* “histórias de verdade”, narrativas que contam sobre as origens ou começos de “muito tempo atrás”, dos antigos e espíritos; as *akinha*, que são relatos de acontecimentos na vida de uma pessoa, cotidianas ou lembranças; e as *akinha hesinhügü*, frequentemente de conotação sexual, e que tem a função de divertir, e que parece ser o caso da História do Tatu.

do pai deles de volta. Juntaram por volta de dez ou quinze meninos e partiram em fila até a aldeia das onças para buscar o fígado do cacique para a mulher.

Os meninos partiram em fila cantando e dançando assim: *Anhikinhi Anhikinhi ahadja enukalamani ahadju*. Eles cantavam desse jeito, porque foi assim que a mãe deles ensinou.

Depois de um tempo, o caminho das onças apareceu e, da aldeia, as onças viram os meninos. Elas ficaram com fome, com muita vontade de comer todos eles.

Anhikinhi Anhikinhi ahadja enukalamani ahadju, os meninos continuavam a cantar. E “Boooooom”, começaram a gritar as onças, animadas com a dança e a canção dos meninos, que seguiam: *Anhikinhi Anhikinhi ahadja enukalamani ahadju*

Quando chegaram na aldeia das onças, os meninos perceberam o que estava acontecendo: “Pera um pouquinho, elas querem comer a gente”, disseram. “Mas depois vocês comem”, gritaram para as onças. As onças responderam: “Ta bom, que bonitinhos os meninos cantando”. *Anhikinhi Anhikinhi ahadja enukalamani ahadju*, os meninos continuavam a cantar.

Chegaram na casa do cacique onça, mas ele não estava lá, tinha ido para a roça. Viram que as onças tinham colocado a casca do pai deles pendurada na parede. Um deles perguntou para a esposa do cacique se podia pegar a casca, dizendo que iam dançar até a casa dos homens e que depois todas as onças podiam comer eles. A cacica deixou e colocou a casca do tatu nas costas do menor menino que estava por ali.

Anhikinhi Anhikinhi ahadja enukalamani ahadju. Os meninos partiram cantando e dançando pela aldeia. Todas as onças se juntaram no centro da aldeia para poderem comer os meninos, mas eles diziam: “Espera mais um pouquinho, vamos dançar até a casa dos homens, vamos entrar e dançar lá dentro e depois vocês comem a gente”. As onças diziam entre si: “Vamos esperar, eles não têm para onde fugir!”.

Já dentro da casa dos homens, os meninos cantavam: *Anhikinhi Anhikinhi ahadja enukalamani ahadju*.

Enquanto todos os outros meninos cantavam e dançavam, o maior deles começou a cavar na terra um buraco. As onças não sabiam o que estava acontecendo, mas a música dos meninos ia ficando cada vez mais baixa, conforme eles iam entrando no buraco. Entrou um, entraram dois, três, até sobrar só um. As onças começaram a desconfiar e a se perguntar porque o som da canção tinha diminuído.

Uma das onças resolveu entrar na casa dos homens e, quando entrou, só viu o rabo do menor dos tatus entrando no buraco. Ele gritou para ela: “Estamos enganando vocês”. A onça tentou alcançar o menino, mas só conseguiu arranhar o rabo dele, ficando com um pouquinho de sangue dele nas unhas e deixando o menino todo riscado.

Os meninos foram pelo buraco até a aldeia deles e entregaram a casca do cacique para mãe. As onças até tentaram colocar fogo no buraco, colocando

galhos e madeiras lá dentro. Mas quando o fogo apagou e tiraram os restos do galho para olhar, viram que todos os tatus tinham conseguido fugir.

**História contada por Ngune Kalapalo e Kandinhoko Matipu.
Transcrita e traduzida por Tua Matipu e Giti Matipu**

Para auxiliar a análise da História do Tatu, é interessante retomar o conceito de *predação familiarizante*, apresentado na seção anterior. Em resumo, discutimos de maneira mais aprofundada a existência da figura de *donos* ao longo da Amazônia, que estabelecem relações de posse/domínio tanto com coisas, como com pessoas (ou com pessoas através de coisas). O modelo exemplar desse tipo de configuração relacional é ilustrado pelas figuras do pai e do filho adotivo, ou de uma pessoa com um cativo de guerra/estrangeiro (Fausto, 2008), e é marcado por dinâmicas de generosidade, proteção e controle. Nota-se que a domesticação, ou ainda, a transformação de uma relação de perigo por uma de familiaridade, é própria de modos locais de lidar com aquilo que é considerado estrangeiro, e, portanto, potencialmente predatório.

Entende-se, com isso, de que modo relações atravessadas pelo risco de predação (como as relações com espíritos, por exemplo), podem ser convertidas em relações de domínio por povos ameríndios. Em seu estudo com o povo Paumari, falantes de língua arawá, Bonilla (2007) descreve um aspecto interessante para ilustrar o tema, que retomo através de Antonio Guerreiro (2015: 394):

Assumir a posição de presa em relação a um predador transforma este último em um dono, um pai adotivo, do qual os Paumari julgam conseguir extrair coisas que desejam ou das quais precisam. O que pode parecer à primeira vista um “controle” dos Paumari por seus donos/patrões, de seu próprio ponto de vista é uma forma ativa de controlá-los, um modo de exercer sua agentividade em uma relação cuja outra e perigosa face é seu próprio controle por outrem.

Com essa introdução e a retomada do conceito de *predação*, inicio a análise da História do Tatu. Em primeiro lugar, sugiro notarmos que o chefe das onças, personagem apresentada na narrativa, é quem detém a “posse” sobre o corpo do pai dos meninos tatu. Sob essa perspectiva, podemos interpretá-lo como a figura que ocupa a posição de *dono* do casco, no momento em que os tatus partem para a aldeia das onças para resgatar o corpo do pai.

Quando os tatus chegam na casa do cacique, ele não está presente¹⁵, e cabe à sua esposa atender à reivindicação dos tatuzinhos por uma oportunidade de dançar com o pai.

Conforme observamos, esta reivindicação não é, no entanto, um enfrentamento ou uma disputa, mas um pedido feito à onça por meio de uma sedutora diplomacia. A esposa do cacique é *seduzida* a abrir mão generosamente – mas temporariamente – de seu objeto e, em troca, os tatuzinhos exibirão a beleza de suas danças e cantos, trazendo alegria para a aldeia. Uma relação assimétrica de predação é, portanto, convertida em uma relação de reciprocidade: os tatus pedem um momento com o casco do pai e em troca oferecem uma dança bela para as onças.

Um caso análogo de *sedução* por meio do uso de estilos verbais, como a fala, é descrito na literatura xinguaná por Carlos Fausto (2008) entre os Kuikuro. Segundo o autor, quando vão a uma pescaria coletiva, e antes de começarem suas atividades, os kuikuro “(...) proferem uma longa encantação em que enunciam o nome de todos os donos da água” (Fausto, 2008:339), pedindo, por meio de suas palavras, que os *donos* daquele lugar não ajam de forma predatória com eles. Mais adiante (idem), o autor conclui: “A encantação visa produzir uma disposição generosa nos donos, levando-os a abrir mão de seus preciosos bens”.

No caso da História do Tatu, os eventos parecem seguir por outro caminho. Após o encantamento, notamos desenrolar-se na *akinha* uma situação de trapaça: em face à iminência da predação pelas onças, os tatuzinhos continuam dançando em direção ao centro da aldeia, buscando controlar os bichos ferozes. “Espera mais um pouquinho, já já vocês comem a gente”, dizem os meninos. As onças, por sua vez, *encantadas* com a imagem que observam, não conseguem antecipar a fuga dos meninos, que cavam um buraco de volta à sua aldeia.

A ideia de enganar alguém mais forte, ou ainda, a descrição de um truque voltado a subverter relações de poder entre *predadores-presas*, era bastante comum nas histórias que meus interlocutores coletavam em Ngahünga. Em outra *akinha*, eram os tracajazinhos quem enganavam a anta, mais forte e perigosa. Nota-se, assim, que antes de descreverem situações de embate, as narrativas coletadas por meus interlocutores – também chamadas de *akinha hesinhügü*, isto é, histórias voltadas ao divertimento/humor –, tratavam mais comumente de temas envolvendo alguma trapaça/mentira/ilusão.

A exemplo do que apresentei na seção anterior, enfatizo novamente o efeito que a beleza das danças e cantos dos tatuzinhos exerceu sobre as onças. Foi por meio de formas belas

¹⁵ Se bem me lembro, apesar de não constar na narrativa acima, uma das versões que ouvi de meus interlocutores era a de que o chefe-onça estava na roça no momento em que os tatus chegam a sua aldeia.

que os tatuzinhos *domesticaram* a relação com os animais ferozes, a fim de garantir a fuga coletiva com o casco do tatu-pai.

Além disso, por meio do próprio trabalho de tradução da *akinha*, pude compreender a centralidade de certos recursos e elementos da estrutura narrativa da História do Tatu, fundamentais tanto para sua poética, como para o entendimento do ouvinte sobre a história. Meus interlocutores ressaltavam o uso do paralelismo/repetição como um desses recursos importantes, e podemos identificar na música e na dança performatizadas pelos meninos tatus, o uso da repetição na *akinha*. Segundo Antonio Guerreiro (2012:177):

O paralelismo de sentenças é amplamente utilizado em pontos chave das narrativas, especialmente quando o narrador deseja marcar nomes de lugares, eventos e nomes de pessoas. Às vezes as repetições utilizam recursos de topicalização (Franchetto, 2003b), produzindo mudanças de foco ou ponto de vista sobre um evento, e funcionam como elementos de memorização para os que ouvem uma narrativa (Fausto, Franchetto et al., 2011). O recurso à repetição contribui para a fixação de informações na memória dos ouvintes (...) Além disso, as repetições fazem parte de uma história bem contada, e marcam a capacidade de um narrador como “mestre de histórias” (*akinha oto*).

Outro aspecto formal interessante sobre a narrativa é em relação à imagem da fila em que se organizavam os tatuzinhos durante a dança. Apesar de fundamental para a história, quando comecei o trabalho de “edição do texto”, retirei essa informação, omitindo o fato de que os tatus estavam *dispostos em fila* durante todo o trajeto e dança na aldeia das onças. Em vista disso, fui repreendida por um dos professores da escola, que procurava me explicar a relevância daquela informação. A maneira que encontrou foi imitando a própria posição dos tatus em fila, e com isso, mostrando que era através daquela formação que o ouvinte/leitor seria capaz de imaginar de que maneira os tatuzinhos conseguiram seduzir (e enganar) as onças através do encantamento com a imagem que criavam.

Sobre isso, Bruna Franchetto observou ser fundamental para um narrador conseguir “mostrar” a história ao contá-la para o ouvinte; em karib a raiz da palavra utilizada para “contar” uma história é *iha*,, como em “*atütüi atsange ihake akinhá*”: “conte bonito uma história” (Franchetto, 2002:3). Segundo Franchetto (1989:6) este seria um “indício da relação entre o processo de transmissão/recepção e um olhar cognitivo que apreende o todo estruturado do discurso”.

De fato, é comum em diversas danças rituais xinguanas identificar formações de pessoas em filas, conforme discuto mais detidamente no capítulo 2. Essas formações têm como objetivo condensar imagens em que a coletividade se sobressai às singularidades, quer dizer, formar imagens singulares de uma coletividade.

Figura 8 - Desenho da História do Tatu



Desenho em sulfite de Hüge Matipu (julho de 2015)

Por fim, retomo a ideia de que a sedução dos tatus na história é possível não apenas em razão da apresentação de uma forma visual bela – ou seja, dos tatus pintados e dispostos em fila –, como também devido a uma forma sonora – a música que os tatus cantavam – e a própria ação performática - a dança que realizavam pela aldeia. Todos esses elementos tornavam possível acionar uma imaginação conceitual no ouvinte, que permitia que ele pudesse visualizar, através da imagem verbal da narrativa, a capacidade dos tatuzinhos em seduzir progressivamente as onças.

Com efeito, as observações acima nos possibilitam pensar aquilo que Rafael Menezes Bastos (*in* Aristóteles Barcelos Neto 2013:182) definiu como uma “cadeia de transformação intersemiótica”, análoga – e necessária - à própria dinâmica dos rituais xinguanos. Nesse sentido, a cadeia intersemiótica xingwana evidencia uma agência conjunta interna e externa de formas verbais, sonoras e visuais, conforme define:

A riqueza de alternativas analíticas proporcionadas pelo avanço recente da antropologia da arte e da etnologia amazônica permite ampliar o entendimento dos modos de imaginação conceitual trazendo as formas visuais para seu centro. Segundo Gell (1998), todas as formas visuais possuem dinâmicas

agentivas internas e/ou externas. O que torna o caso da Amazônia indígena particular é que as dinâmicas internas não apenas relacionam elementos visuais entre si, como também os relacionam com elementos sonoros. A questão tem desdobramentos ainda mais complexos, pois as formas verbais, sonoras e visuais agem em cadeias de transformações semióticas (Menezes Bastos, 1990), cujo próprio pivô da transformação é a música, sendo o ritual seu campo de realização. (idem).

Coincidentemente, no mesmo período em que trabalhávamos com a tradução da *Kagutaha Akinhagü*, um cachorro de uma das casas da aldeia apareceu com um casco de tatu que havia encontrado no mato. Um dos jovens que trabalhava na transcrição da narrativa ficou bastante entusiasmado com a coincidência e nos sugeriu encenar e filmar a história do Tatu. No dia da filmagem, fiquei muito surpresa com toda a produção que o jovem tinha organizado: ele amarrou uma corda ao casco do tatu para que um dos meninos da aldeia pudesse vesti-lo em suas costas (figura 8); cavou um buraco na casa dos homens para a cena em que os tatus escapam da aldeia das onças e distribuiu as personagens entre algumas pessoas de Ngahünga, combinando os diálogos e ensaiando algumas cenas.

Figura 9 - Meninos na encenação da História do Tatu



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Além de mim, outro professor – bastante interessado por vídeo – ficou responsável por registrar com seu celular a encenação. Ele me disse que editaria o filme com um programa

que havia baixado da internet, e percebi que embora houvesse uma consciência da presença da câmera, o objetivo dos envolvidos na produção era o de apresentar e encenar a história corretamente.

A filmagem ocorreu, tal como mencionei anteriormente, no mesmo dia das apresentações do repertório ritual dos Matipu em Ngahünga, e o fato das danças contarem com a ornamentação das pessoas favorecia o acontecimento conjunto dos dois eventos. Isto porque, para que a narrativa produzisse corretamente seus efeitos era essencial que as personagens estivessem belamente pintadas, tal como estavam os tatuzinhos quando partiram para a aldeia das onças. Suas pinturas, conforme descreveram os professores da aldeia, eram compostas pelos mesmos grafismos que os xinguanos aplicam em seus corpos em contextos de rituais regionais, visto que sob sua própria perspectiva, os tatuzinhos se viam como *gente* e não como animais.

Figura 10 - Fila de dança para a encenação da História do Tatu



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

No capítulo 2, exploro a relação entre pinturas e produção de corpos ideais, discutindo de maneira mais aprofundada a capacidade da estética em transformar corpos durante os rituais. Por ora, contudo, o foco passa para a análise de motivos gráficos que estudei em Ngahünga, apresentados na seção a seguir.

1.3 Estética e agência dos grafismos

Ao estudarmos as pinturas aplicadas nos corpos, máscaras, cestos, pentes e esteiras produzidos ao longo do Alto Xingu, notamos um repertório de *motivos gráficos* (grafismos) de uso comum entre os povos do complexo.

Em primeiro lugar, cumpre ressaltar, que os termos *motivos gráficos* e *grafismos* aparecem ao longo desta pesquisa muitas vezes como sinônimos para designar a composição padronizada de linhas e pontos de figuras geométricas aplicados em corpos e artefatos xinguanos. Já os termos *pintura* e *desenho* são utilizados durante o texto para tratar os diferentes conjuntos de padrões gráficos combinados em uma mesma composição. Dito de outro modo, a composição “total” é designada, para fins analíticos, como *pintura* e *desenho*, enquanto a composição de linhas e figuras geométricas é designada por *grafismo* e *motivo gráfico*.

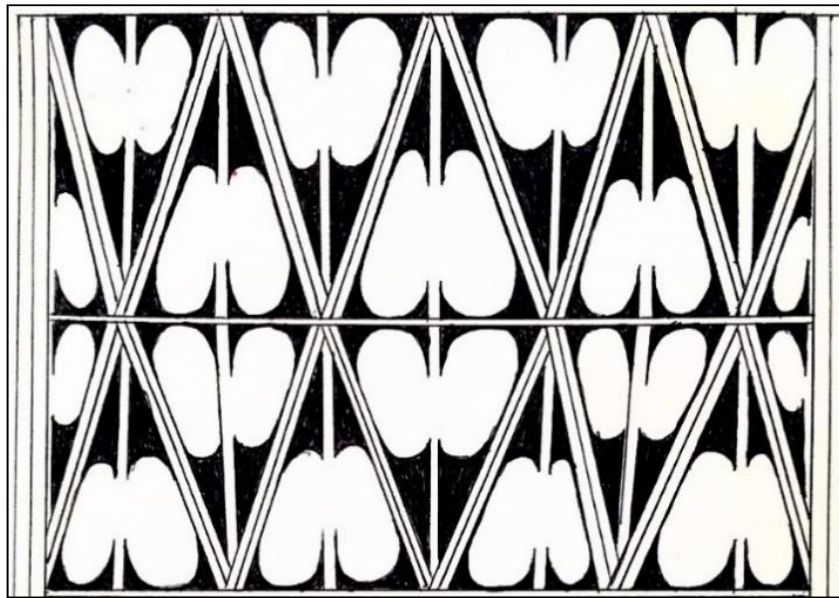
Em um contexto etnográfico, no entanto, Bruna Franchetto (2003) identifica que o os termos *motivos*, *grafismos*, *desenhos* e *pinturas* são todos sinônimos para traduzir a palavra karib *iku*. De acordo com a autora: “*Ikú* é marca, signo, linhas, pontos ou espaços geométricos vazios ou recobertos de cor, que decoram a pele na pintura corporal, superfície de vários artefatos de madeira, cabaças, postes, traves ou que afloram no trançado de cestos, esteiras, pentes, objetos de uso diário ou de uso ritual” (Franchetto, 2003:15). Contudo, por razões analíticas, optei por não seguir a designação etnográfica durante o texto e manter a distinção enunciada anteriormente.

Passando para a análise do sistema gráfico xinguanos, destaca-se, dentre os *motivos* mais comuns, uma maioria de caráter geométrico, formada a partir da combinação de *elementos básicos* como: linhas retas (tanto paralelas quanto perpendiculares), linhas curvas, triângulos, losangos, quadrados, retângulos, pontos e círculos (Franchetto, 2003: 20; Barcelos Neto, 2001:197). De acordo com Vera Penteado Coelho (1993:608), raramente um único *elemento geométrico* será identificado como um *motivo gráfico* entre os xinguanos: “é o ritmo, mais que o elemento inicial, que servirá como diferenciador dos motivos entre si”. Além disso, segundo Aristóteles Barcelos Neto (2001:197), é neste ponto onde residem as propriedades do que podemos reconhecer como uma arte propriamente xinguanos. Isto é, falar de um *estilo regional* não é apenas constatar um repertório comum de grafismos, mas sobretudo identificar padrões comuns de disposição dos motivos gráficos nos espaços plásticos em que são aplicados. Há limitações, ou regras visuais, que estruturam as composições possíveis, “(...) regras estas que

obedecem aos próprios princípios estéticos e cognitivos que ordenam a criação e a apreciação das formas sensíveis. ” (idem).

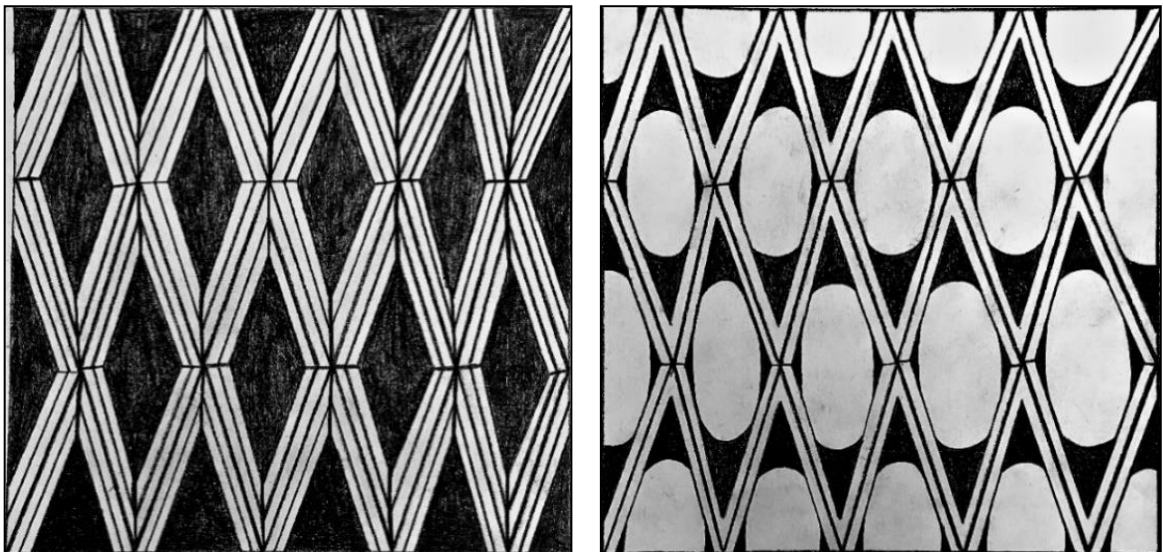
Os motivos devem se compor com a superfície plástica, cobrindo-a em intervalos constantes e regulares de modo a criar padrões simetricamente harmoniosos entre si (Barcelos Neto, 2001:197; Franchetto, 2003:22).

Figura 11 – Desenho com motivo gráfico xinguanos



Desenho de Hüge Matipu em papel *canson* (julho de 2015)

Figura 12 e Figura 13 - Desenhos com motivos gráficos xinguanos



Desenhos de Ohogi Matipu em papel sulfite (agosto de 2016)

Por outro lado, analisando as pinturas de outros povos ameríndios, é possível notar critérios estéticos bastante diversos em relação à composição ideal dos motivos gráficos nos suportes em que se aplicam. Entre os Kaxinawa, por exemplo, conforme nos lembra Vera Penteado Coelho, o bom artista é aquele capaz de combinar grafismos sem buscar necessariamente traçar uma simetria entre eles: “Segundo os critérios estéticos do grupo, a simetria perfeita e a repetição muito fiel dos motivos, em campos decorativos de medidas iguais, é a marca do artista medíocre” (Coelho, 1993:598). Já entre povos jê, como por exemplo entre os Mebêngokrê (Lea, 2012; Demarchi, 2014) e os Xikrin (Gordon, 2009), harmonia, proporção e simetria na execução dos grafismos são apontados como critérios estéticos valorizados, pontos que reconheço também na apreciação estética xinguanana.

No Alto Xingu, os critérios de um desenho/pintura considerados bonitos são os mesmos para aqueles considerados difíceis: envolvem a perfeita correspondência entre simetria e ritmo, além da preferência por motivos gráficos complexos. “A dificuldade de execução é uma característica que não só confirma a destreza técnica, mas também a capacidade interpretativa do desenhista” (Barcelos Neto, 2005b: 96). Igualmente muito valorizados são os desenhos compostos com um mínimo de três motivos gráficos diferentes. Ao trazer mais elementos para a composição, o alcance de um balanço na forma aumenta o desafio da simetria, o que torna a tarefa mais complexa, mas ao mesmo tempo – se bem executada - mais sofisticada.

A classificação, ao contrário, de desenhos e pinturas feios é exatamente o que se faz ausente nos bonitos: a falta de ritmo. Composições demasiadamente simples, feitas por apenas um motivo gráfico, também são pouco apreciadas entre os xinguanos (Barcelos Neto, 2004b: 96).

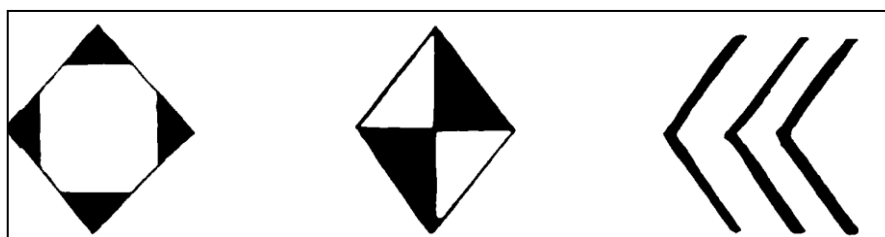
Passando para meus próprios estudos em Ngahünga, Ohogi Matipu, o filho mais velho do segundo cacique da aldeia, foi quem se tornou meu principal interlocutor em campo. Sentamos muitas tardes na escola para desenhar e enquanto eu lhe fazia muitas perguntas sobre nomes dados aos desenhos/pinturas, nomes dos motivos e aprendia técnicas para reproduzi-los, ele, muito curioso, pedia que eu lhe ensinasse um pouco de inglês e espanhol.

Outros jovens por vezes se juntavam a nós na escola. Em um desses dias, o irmão mais novo de Ohogi, que me mostrava alguns desenhos, desaprovou minha maneira apressada de desenhar os motivos gráficos em meu caderno de campo. Algo que eu julgava ser apenas rascunhos para me lembrar das características principais de cada grafismo, foram vistos por ele como a execução incorreta dos motivos. Ele insistia em me passar a régua e refletindo posteriormente, vejo que desenhar com a régua era sem dúvida parte da lição que ele tentava me ensinar nessa relação de professor-pupilo que estabelecemos. Hoje projetivamente, eu

interpreto como se ele me dissesse: “pega a régua, Gabi, ela irá te ajudar a traçar as linhas corretamente, não se pode ignorar a simetria entre as linhas para compor os motivos, isso é parte importante do processo para você aprender a desenhá-los”.

Dentre os grafismos que apareciam mais recorrentemente nos desenhos das pessoas que se juntavam na escola, ressalto o *tüihitinhü*, o *hototo ijatagü* (axila de borboleta) e o *kanga inditü* (guelra de peixe), respectivamente representados abaixo:

Figura 14 - Motivos gráficos mais recorrentes entre os povos karib



Fonte: Franchetto (2003:19)

Além de treinar os desenhos, em minhas sessões de estudo na aldeia, consultava com frequência o livro “Artes Gráficas dos povos karib do Alto Xingu”¹⁶, que propõe organizar os desenhos de acordo com os seguintes critérios:

1. Desenhos com nomes de animais ou nomes que indicam o seu movimento: peixes, jabuti, cobras, borboleta, libélula, arara e besouro
2. Desenhos que parecem ter nomes próprios
3. Desenhos com nomes de partes do corpo humano ou do corpo animal
4. Desenhos com nomes de artefatos comuns, como o banco e a pá de virar beiju

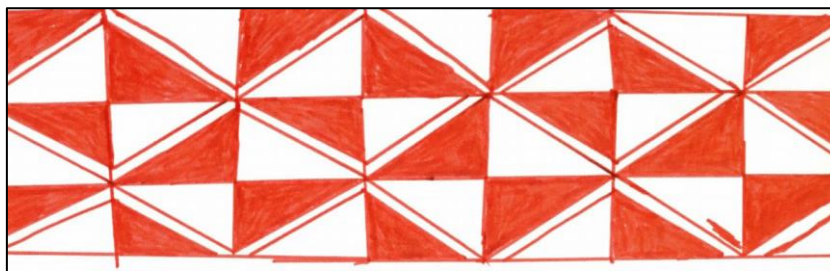
Em relação ao item 1, os grafismos com nomes de movimentos de animais, identifiquei que o motivo *hototo ijatagü*¹⁷ (figura 15, abaixo), também chamado de “axila de borboleta”, tratava-se de um desenho dessa categoria. Junto a meus interlocutores, pedi que eles me esclarecessem a associação que faziam entre o motivo e a “axila” da borboleta, ao que me respondiam que era necessário antes aprender a perceber o espaço gráfico e só depois eu

¹⁶ O livro foi organizado pela antropóloga Bruna Franchetto, e produzido em conjunto com professores indígenas do curso de formação no Posto Pavuru, em 1996.

¹⁷ É importante considerar que muitas vezes o mesmo motivo gráfico pode ser identificado por nomes diferentes de acordo com a pessoa para quem se pergunta, ou mesmo, podem, ao longo do tempo, ser reconhecidos por novos nomes (Franchetto, 2003:19). O *hototo ijatagü* é também identificado na literatura karib como *ngené hutagü* (boca de animal) (Franchetto, 2003:19).

conseguiria ver o desenho. Com isso, meus interlocutores ressaltavam a importância de conseguir identificar o ponto de contraste entre a figura e a contrafigura na imagem e me mostravam que a “axila da borboleta” poderia ser vista sob duas perspectivas: por meio dos triângulos brancos e por meio dos vermelhos, representados abaixo.

Figura 15 – Motivo *hototo ijatagü*



Franchetto (2003:58)

Deste modo, era necessário um “ato do olhar” (Severi, 2013) para poder enxergar, por meio de um ponto central na imagem, a união de quatro triângulos (dois brancos e dois vermelhos); deste ponto surgia o próprio encontro das asas da borboleta, ou a sua “axila”. Ela, portanto, se tornava visível através da captura de um jogo entre figura e fundo do desenho e ressaltava ademais a importância de compreender o movimento contido na imagem. Movimento este que embora oriundo de um ritmo simétrico, era decorrente da tensão interna advinda da própria composição do desenho.

Seguindo as análises realizadas na aldeia, apresento a seguir uma ilustração feita por Ohogi Matipu de uma pintura denominada por ele como *iku*. Conforme veremos, ela é convencionalmente aplicada nas costas e nas coxas de campeões de luta xinguanos. Antes, porém, é necessário um adendo; ao ler um dos capítulos do livro sobre artes gráficas karib junto a Ohogi, deparamo-nos com um ponto que gerou intensa discussão. Segundo ele, o termo *iku* descrito no livro como uma tradução possível para designar *pintura*, não poderia, contudo, ser empregado para se referir às pinturas feitas com jenipapo, cujo termo indicado por Ohogi era *anga*. *Anga* também aparece no livro como um termo para *pintura*¹⁸, contudo, conforme me explicou, *anga* denota exclusivamente as composições feitas a partir da tinta de jenipapo, e não poder designar aquelas feitas com tinta de urucum.

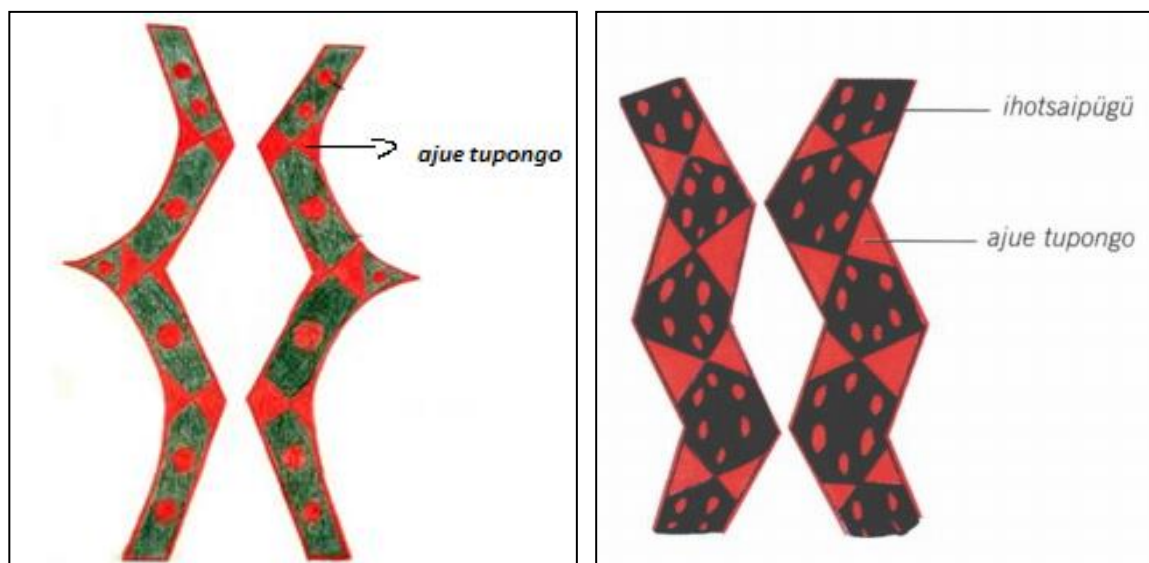
¹⁸ Nas palavras de Bruna Franchetto (2003:15) sobre o termo *anga*: “Há outras palavras que significam pintura. *Anga* tem dois sentidos: refere-se ao jenipapo, uma planta cujos frutos fornecem uma das matérias-primas para a produção de tintas, e significa, através de um alargamento metonímico, a pintura ou o grafismo em geral. ”.

Ao mostrar as figuras 11, 12 e 13 (apresentadas no início da seção) para outras pessoas da aldeia, busquei confirmar a explicação de Ohogi. Perguntava se os desenhos nas imagens tratavam-se de *iku*, ao que recebi invariavelmente respostas negativas: “são *anga*”. Aventurei igualmente as possibilidades de se empregar os termos *anga* e *iku* como sinônimos para as mesmas figuras, e mais uma vez recebi respostas negativas. As pinturas das figuras 16 e 17 (abaixo), estas sim foram identificadas como *iku*, nome que se explica, de acordo com meus interlocutores, por serem feitas com tinta de urucum.

A palavra *iku* deriva de *ikugu*, e pode ser traduzida como “resina” no karib xinguano. O termo remete ao fato da pintura com urucum ser usualmente acompanhada por uma resina quando aplicada no corpo. Já *anga* refere-se à palavra que no karib designa jenipapo, o pigmento tradicionalmente utilizado para se fazer as pinturas das figuras 11, 12 e 13. Mais adiante no capítulo 2, investigo as relações entre as tintas e seus efeitos quando aplicados na pele, tornando claras as distinções entre os tipos de pinturas – e suas diferentes designações – assinaladas pelos Matipu.

Retomando a composição da *iku* (figura 16), Ohogi combinou dois motivos gráficos distintos: o *tõ hui* (ovos de ema), que são os círculos em vermelho espalhados no desenho, e o grafismo *ajue tupongo* (casco de jabuti) – nosso motivo principal.

Figura 16 e Figura 17– Desenhos de pinturas com o motivo *ajue tupongo* (casco de jabuti)



Desenho de Ohogi Matipu (2016) – à esquerda.
Desenho em Franchetto (2003) - à direita.

Acompanhando o interior da pintura, evidencia-se uma composição de linhas em “x” que, ao serem preenchidas através do uso de cores, formam triângulos conectados por um mesmo ponto central (em vermelho, nas duas figuras acima). Observa-se, ainda, que é partir do contraste desses triângulos com seu fundo (em cinza, na primeira figura, e em preto, na segunda), que é possível visualizar o surgimento da figura do casco de jabuti. Ao resgatarmos a própria imagem realista de um casco do animal (figura 18, abaixo), é possível notar que ele é formado por placas losangulares, pentagonais ou hexagonais, as mesmas formadas no centro da imagem da *iku*.

Figura 18 - Foto de Jabuti



Geoff Gallice (Creative Commons) ¹⁹

Temos, portanto, que aquilo que se desenha no espaço plástico nada mais é do que o entrelaçamento modulado das linhas de composição dos triângulos; e a partir do realce dado a eles é que se torna possível obter a figura do casco. Deste modo, tal como no caso do *hototo ijatagü* (“axila de borboleta”), vemos através da contraposição entre os planos do desenho os efeitos de movimento e profundidade que são criados na imagem.

A respeito das inversões entre figura e fundo, Els Lagrou (2013:68) argumenta tratem-se de técnicas perspectivas, ou ainda “(...) técnicas que permitem ao expectador mudar

¹⁹ Disponível em: <http://chc.cienciahoje.uol.com.br/vida-longa-e-prospera>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

de ponto de vista, graças a um enquadramento (framing) específico (...)”, e são ademais representativas de procedimentos formais característicos de muitos dos grafismos na Amazônia.

A partir da análise de alguns desses procedimentos perspectivistas, Els Lagrou (2013) desenvolve um conceito sobre os grafismos kaxinawa, que extrapola para diversos sistemas gráficos ameríndios: a *quimera abstrata*. No caso kaxinawa, a autora reconhece imagens formadas por motivos chamados de *kene*, que se definem por sua preocupação em construir caminhos e projetar aquele que vê para dentro do espaço gráfico. Com isso, nota-se um interesse maior em evidenciar o jogo complexo entre as partes visíveis e invisíveis de uma imagem do que em fixar uma figura sobre um fundo e assim representá-la. Nesse sentido, o desenho, ainda que abstrato, “(...) podia se abrir para a percepção de uma figuração virtual, imagem mental que não é dada a ver no desenho, mas pode ser vislumbrada para quem está preparado e em circunstâncias específicas” (Lagrou, 2013:69). De acordo com a autora, esses procedimentos evidenciam uma arte mais preocupada com a *relação* que as linhas estabelecem entre si, na qual as figuras são um efeito secundário (idem:80).

Tal elaboração é ainda um desdobramento teórico do conceito de *quimera*, proposto anteriormente por Carlo Severi (2003). De acordo com o autor, em uma definição mais geral, a representação do tipo quimérica caracteriza-se por associar, em uma só forma, referentes múltiplos provindos de seres diferentes. Para desenvolver o conceito, Severi (2007) analisa tanto o caso da quimera grega quanto o da quimera hopi, que resgata dos estudos Warlburg. De acordo com o autor, enquanto nas primeiras, de maneira realista e híbrida, vê-se a formação de imagens como a de um corpo monstruoso que associa serpente, leão e pássaro; nas segundas, menos detalhes são tornados visíveis aos olhos. Na quimera hopi, exige-se uma certa projeção do olhar, bem como operações mentais particulares – como a indução e seleção de traços perceptíveis da imagem- para completar aquilo que é dado a ver. Nas palavras do autor (2007:70 *apud* Lagrou, 2013:93): “não somente a imagem se divide em duas partes, uma material e outra mental, mas o espaço em que a imagem se completa é inteiramente mental”. Em relação às artes ameríndias, Els Lagrou e Carlo Severi (2013:11) assinalam uma predominância de um certo “minimalismo figurativo”, com uma tendência maior em *sugerir*, do que em mostrar ou representar uma figura.

No caso dos grafismos xinguanos, Fénelon Costa (1988) descreve quatro modalidades de pinturas, todas tendendo à forma geométrica. Ainda assim, a autora identifica no caso das *iku*, pinturas que buscam imitar o movimento das cobras, classificando-as, por meio dessa interpretação, como formas intermediárias entre o desenho abstrato e figurativo.

Além disso, nas representações realistas/figurativas de personagens míticos feitas pelos povos wauja e mehinaku, Barcelos Neto (2001) e Fénelon Costa (1988:16 *apud* Barcelos Neto, 2001:210) ressaltam um padrão de composição desse tipo de desenho similar ao padrão dos grafismos. Nas palavras de Fénelon Costa, resgatadas por Barcelos Neto (2001:210), os desenhos: “(...) evidenciam um esforço de encerramento e estabilidade da composição, através do traçado de linhas paralelas nos lados do papel (...), denunciam igualmente o intento de estabelecer elementos de modo simétrico, dentro do espírito da ornamentística”. Há uma tendência a “privilegiar formas organizadas de modo estático” (Fénelon Costa, 1988 *apud* Barcelos Neto, 2001:210), e ainda de acordo com Fénelon Costa, isso estaria associado a “um projeto destinado a ordenar as coisas do mundo”, a fim de afastar qualquer forma de construção que se caracterize pelo excessivo movimento (*idem*).

Em minhas observações, no entanto, noto que aquilo que parece estar em jogo na estabilização dos padrões gráficos não é tanto uma evitação ao movimento, conforme elabora Fénelon Costa, senão a preferência por um movimento ordenado. Movimento no qual a repetição rítmica e simétrica dos padrões é valorizada; caso isso possa sugerir alguma estabilidade, ela é apenas aparente. Há tensões internas aos desenhos que trazem o movimento para o primeiro plano, como apresentei nos exemplos dos grafismos *hototo ijatagü* e *ajue tupongo*, por meio do contraste entre figura e fundo das imagens. Deste modo, a estabilização dos padrões, através das simetrias e repetições, e as tensões gráficas interna a eles geram potenciais de transformação, algo que concretamente pode significar a passagem de um desenho abstrato a um desenho figurativo; uma versão do “perpétuo desequilíbrio” de Lévi-Strauss (1991), isto é, uma tensão entre transformação/movimento, de um lado, e estabilização, de outro. Por essa lógica, parece ser possível evidenciar uma preocupação maior entre os xinguanos em controlar a repetição de padrões e exibir uma simetrização na disposição dos motivos no espaço plástico, do que um esforço em apontar para uma completa estatização da imagem.

Nas figuras 19 e 20 (abaixo) apresento pinturas compostas com o motivo gráfico *ajue tupongo* (casco do tatu) e o motivo *hengi higu* (dente de piranha). As duas pinturas foram denominadas por um de meus interlocutores de Ngahünga como *atange tamingugo*. *Atange*, em língua karib, designa cerâmica e *tamingugo* designa o espaço plástico em que se aplica o desenho, ou seja, entre duas linhas paralelas.

No caso da pintura composta com o motivo *ajue tupongo*, por exemplo, considerando que ele é o grafismo principal do desenho, sua designação completa passa a ser

atange taminguggo ajue tupongo. Em vista disso, na medida em que o grafismo principal do desenho varia, o nome da pintura também passa a variar.

Figura 19 – Pintura *atange taminguggo ajue tupongo*



Bruna Franchetto (2003)

Figura 20 - Pintura *atange taminguggo hengi igü*



Bruna Franchetto (2003)

De acordo com Maria Heloísa Fénelon Costa (1998:114), em seu estudo sobre o universo visual do povo Mehinaku, tanto nas cerâmicas quanto nas pinturas de cabeça, é possível identificar uma disposição comum dos motivos gráficos nos suportes em que se aplicam. Por esse motivo, a decoração das pinturas de cabeça lembra: “(...) a das decorações que surgem nas bases externas dos recipientes de cerâmica, o que se explica facilmente pela identidade de formas circulares.” (idem).

Figura 21 - Jovem com pintura de cabeça

Figura 22 - Panela wauja *kamalupo weke*



Aldeia Kamayurá (julho de 2015) – à direita
Barcelos Neto (2005) - à esquerda

Observando de perto o motivo *hengi higu*, nota-se, mais uma vez, o surgimento da figura tematizada no motivo, “o dente de piranha”, condicionado ao jogo entre figura e fundo da imagem. O motivo é composto a partir do desenho de linhas em zigue-zague no interior de duas linhas paralelas e da composição contrastiva entre as cores dos triângulos – ora pretos, ora brancos.

Além disso, é interessante destacar mais um aspecto formal notável tanto no caso das pinturas *iku*, como nas pinturas *atange tamingugo*, que também pode ser reconhecido como uma característica do abstracionismo ameríndio: “Trata-se da interrupção sistemática do desenho no momento em que ele se torna reconhecível, o que sugere a continuidade do desenho para além do suporte.” (Lagrou, 2013:87).

Conforme segue explicando Lagrou (idem), essa interrupção desperta uma transição cognitiva no modo de apreender o desenho, passando-se de uma percepção imaginativa da imagem gráfica – visível - para uma imaginação perceptiva de sua continuação - invisível (Lagrou, 1998, 2007, 2013). A autora (2013:84) resgata ainda o conceito de *armadilha* de Gell (1998:66-95) para explicar de que modo a captura do olhar daquele que vê, para dentro dos padrões criados no espaço gráfico, é possível por meio de uma agentividade interna aos próprios grafismos. No caso xinguano, essa captura é caracterizada por uma tendência à repetição simétrica dos motivos gráficos, e quando o espaço gráfico extrapola a dimensão visível, como nas imagens da *iku* e da *atange tamingugo*, o olhar capturado pode continuar imaginando o desenho para além de seu suporte.

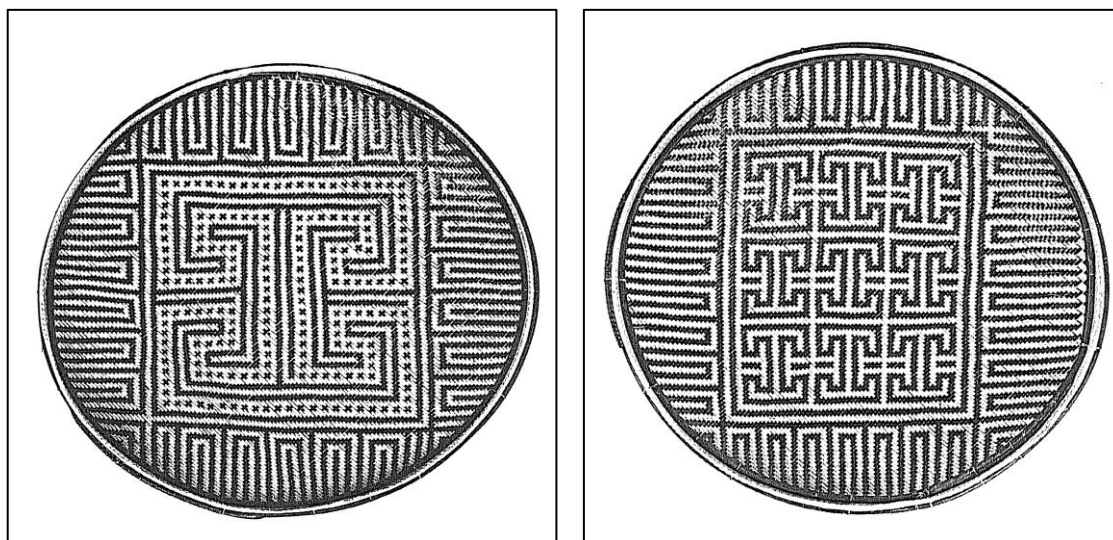
Assim, notam-se nos sistemas gráficos ameríndios procedimentos formais muito mais interessados em jogar com a tensão entre visibilidade e invisibilidade em um desenho. Estes procedimentos, como vimos, estão intimamente relacionados às próprias ontologias amazônicas, e permitem-nos compreender seus sistemas estéticos à luz da relação entre “um estilo de ver e de mostrar com um estilo de pensar” (Lagrou, 2013).

Uma análise emblemática que tematiza o jogo entre os planos visíveis e invisíveis da realidade e aborda a relação entre o ver e pensar ameríndio foi realizada por David Guss (1990:108). Conforme discute o autor em seu estudo de dois grafismos da iconografia do povo Yekuana, é por meio do jogo entre figura e contrafigura dos motivos que se torna possível compreender a própria “transição entre os lados separados dos mundos perceptíveis”, concepção central na cosmologia yekuana.

Seguindo a exposição de Guss, os dois grafismos tematizam uma cobra de dupla identidade; no primeiro deles (figura 23), vemos uma serpente sobrenatural das profundezas

das águas, a *Mawadi*, e no outro (figura 24), *Odosha*, ou “diabo”, considerado o ser originador dos cestos fabricados pelos Yekuana.

Figura 23 - Motivo *Mawadi asadi*
Figura 24 - Motivo *Odayamu emudu*



David Guss (1990)

O *Mawadi asadi* que em uma tradução literal do inglês pode ser descrito como “the *Mawadi's inside*”, ou “o lado de dentro de *Mawadi*”, é, segundo Guss, um dos poucos grafismos abstratos que recebe uma interpretação figurativa por parte dos Yekuana. Olhando para o desenho, vemos surgir a figura da serpente *Mawadi* “dentro de sua casa”, ou vista a partir de suas juntas. Já os dois “Ts” invertidos que se movem em direção ao centro formam aquilo que os Yekuana reconhecem como “as cabeças” e “os corpos” de duas *Mawadi* presas dentro de suas casas.

No segundo grafismo, por sua vez, o *Odayamu emudu*, ou as juntas de *Odosha*, vemos uma linha que forma a “contra-imagem” das mesmas juntas de *Mawadi*. De acordo com Guss, enquanto no primeiro motivo a linha central formava a imagem principal do desenho; neste segundo, ela passa a formar novas imagens das juntas de *Odosha*. Figura e fundo são invertidos entre os dois motivos gráficos e aquilo que antes era visto a partir de seu interior (a *Mawadi* dentro de sua casa ou dentro da água), passa a ser visto sob um novo ponto de vista e desse modo também sob sua nova identidade: o ser *Odosha*.

Com isso, é possível apreender a partir da análise de Guss, que entre os Yekuana há uma maior preocupação com a representação das relações expressas pela imagem, do que

somente uma representação fixa de uma figura em um espaço plástico. Por meio de jogos entre figura e fundo que compõem os desenhos, motivos gráficos como *Odayamu emudu e Mawadi asad*, podem transformar-se entre si e apontam para a própria transformabilidade do ser *Odosha*.

De igual maneira, a figura da cobra não é arbitrária dentro da discussão sobre transformabilidade no pensamento das terras baixas sul-americanas. A respeito disso, Els Lagrou (2009) destaca a recorrência na Amazônia da figura de uma anaconda ou jiboia primordial como dona original de todos os desenhos e motivos gráficos.

Entre diversos povos ameríndios, encontram-se mitos que descrevem estratégias utilizadas por humanos para obter os desenhos das cobras, o que torna essa associação, na visão de Lagrou (idem:76), antes de um caso particular, “um símbolo-chave da região”. Isso estaria ademais na base de um pensamento mítico no qual aquilo que é considerado *belo* é fruto do contato com uma *alteridade*, usualmente encarada como bastante perigosa e predadora.

A relação entre o *belo* e o *perigoso* mencionada acima já é bastante conhecida na bibliografia ameríndia através de Lúcia van Velthem (2003). No mito wayana de *Tuluperê*, a origem dos diversos motivos gráficos do repertório da cobra-grande (*tuluperê mirikut*) é explicada por uma relação de inimizade e predação que os Wayana mantinham com o animal, descrito como um ser de dupla identidade, tal qual vimos entre os Yekuana. Contudo, no caso wayana, este ser aparece, na água, como uma cobra, e, na terra, como uma larva de borboleta.

De acordo com a narrativa, no início dos tempos, a cobra-grande impedia que os Wayana visitassem seus parentes do outro lado do rio, pois ao cruzá-lo a cobra atacava a canoa e comia todos os que estavam a bordo. Um dia, as pessoas conseguiram matar *Tuluperê* e, com isso, puderam ver todos os seus lindos motivos gráficos tanto na parte externa de seu corpo, isto é, em sua pele, como na parte interna, em seu ventre. As pinturas corporais que cobriam *Tuluperê* são hoje reproduzidas na ornamentação de corpos humanos e nos artefatos dos Wayana (van Velthem, 2003).

A presença da cobra mais uma vez se repete com destaque na mitologia kaxinawa. Um dos mitos ouvidos por Els Lagrou (2009) em campo conta a história de um jovem que, sentindo muita inveja dos desenhos da jiboia *Yube*, decide matá-la. No entanto, o jovem não consegue aprender os desenhos do animal, visto que essa era uma prerrogativa apenas das mulheres. Ainda assim, acaba recebendo de presente o nome da jiboia e com isso o rapaz se torna capaz de viajar para outros mundos. *Yube*, por também ser um xamã primordial, possui a capacidade de transitar entre mundos e após sua morte, ao dar o nome para o jovem, transfere também essa capacidade de deslocamento.

Há um paradigma interessante entre os mitos citados que está contido na figura da jiboia/sucuri. Ele se refere a uma valorização visual no universo ameríndio apoiada, segundo Lúcia van Velthem (*apud* Beysen, 2013:225), “(...) sobre uma correlação existente entre o sobrenatural e os seres que estão imbuídos de suas características predatórias e transformativas”. A figura da jiboia/sucuri aparece recorrentemente contendo uma dupla identidade: vive tanto na terra como na água e possui, por meio da própria capacidade de trocar de corpo (uma metáfora, segundo Lagrou (2007:214) da troca de pele que as cobras fazem), também a capacidade de fazer uma mediação entre diferentes mundos. Nos Kaxinawa, a jiboia *Yube* possui várias manifestações: lua, arco-íris, cobra cósmica e como jiboia, ao conter todos os desenhos (*kene*) em sua pele, pode transformar esses desenhos em imagens e corpos.

(...) não somente todos os motivos gráficos se encontram na pele da anaconda primordial, mas essas marcas representariam também entradas ou portas para a visualização de todas as possíveis figuras que finalmente levariam à revelação dos seres sobrenaturais. Os desenhos são caminhos, traços, indícios desse poder imagético do qual a cobra primordial é dona, através dos desenhos ou das visões. (Lagrou, 2009:98)

Os xinguanos Wauja também falam de um conjunto de motivos gráficos, além daqueles inventados pelos seres *yerupoho* (seres-espíritos, em aruak), criados por um personagem mítico chamado Arakuni, ser que se transforma em uma cobra após ser descoberto namorando sua própria irmã (Barcelos Neto, 2004b). Os motivos de Arakuni são predominantemente compostos por triângulos em disposição simétrica, em uma alusão à pele de cobras e peixes, e estão presentes em artefatos como cerâmicas, esteiras, redes e máscaras produzidas pelos xinguanos desde os primeiros levantamentos iconográficos na região, realizados durante as expedições de Karl von den Steinen, no século XIX. Segundo Barcelos Neto (*idem*), os Wauja identificam cerca de treze²⁰ dos seus atuais motivos gráficos advindos da pele desse personagem-mítico, incluindo o motivo do peixe, chamado por eles de *kulupiene* e pelos Matipu de *tüihitinhü*.

Na versão do mito coletada por Aristóteles Barcelos Neto (2001:201), ao sentir-se envergonhado após ser descoberto namorando sua irmã, o jovem *Arakuni* começa a fabricar uma roupa coberta com desenhos gráficos e transforma-se em uma cobra.

²⁰ Alguns deles, não aparecem no repertório Matipu, e tampouco, de um modo geral, são aplicados na pele entre os xinguanos. A restrição no uso de certos grafismos é explicada por sua aplicação exclusiva nas cerâmicas wauja, algo que os Matipu não produzem por ser uma especialidade produtiva dos povos aruak.

Não é necessária uma observação muito demorada da «representação» de Arakuni para perceber que os motivos passam de um ao outro seguindo mudanças no curso das linhas e dos losangos, a partir da matriz original, o kulupienê. Esse modelo de continuidade e transformação, tão bem expresso por Aulahu e Aruta – mas também por outros desenhistas wauja – nos leva a pensar que a cauda de Arakuni não é o fim da linha. Lembro-me que ao indagar Aruta sobre a sua versão do desenho de Arakuni, ele, o principal xamã- cantor wauja e profundo conhecedor da mitologia, disse: «desenho não acaba nunca». A totalidade que Arakuni anuncia é a infinitude do desenho (Barcelos Neto, 2004a:67).

Figura 25 - Arakuni representado como duas serpentes repletas de motivos gráficos.



Desenho de Kauomo Wauja (in Barcelos Neto, 2016:206)

Um olhar atento à sequência de grafismos presente na roupa de Arakuni, de onde podemos notar que um motivo gráfico gera o motivo seguinte, revela o princípio da variação/transformação, característico do sistema estético xinguano, inscrito na própria pele deste ser.

Els Lagrou (2013:87), ao refletir sobre o princípio formal das pequenas variações, também presente nos sistemas gráficos kaxinawa, waiãpi e sharanhua, conclui: “(...) nenhuma destas imagens é imagem de outra coisa a não ser deste movimento intraimagético”.

Nessa lógica, se a imagem de *Arakuni* nos sugere que as possibilidades de transformação gráfica não se esgotam na cauda de sua roupa-cobra, mas anunciam sua

infinitude (Barcelos Neto, 2004a:67), as variações gráficas que estudei com Ohogi sobre o conjunto *tüihitinhü* também pareciam respaldar a ideia de transformabilidade dos motivos.

Mostrei a ele a foto de quatro mulheres pintadas durante um ritual (figura 26, abaixo), e ao olhar a imagem Ohogi identificou que a mulher mais à direita havia pintado em sua perna e quadril uma variação do motivo *tüihitinhü*

Figura 26 - Mulheres pintadas com variações do motivo *tüihitinhü*

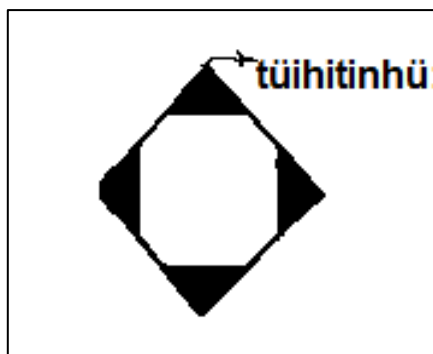


Aldeia Ipatse (julho de 2015)

O termo que Ohogi empregou ao se referir ao motivo pintado pela moça foi *tüihunguĩsinhü*, nome que descreve literalmente a técnica utilizada para fazê-lo: “pintar tudo de preto”. No entanto, nas pinturas das outras três mulheres, os losangos centrais das pinturas

aparecem apenas parcialmente preenchidos e, por isso, foram chamados por meu interlocutor de *tüihitihü*, traduzido literalmente como “pintar só o cantinho”.

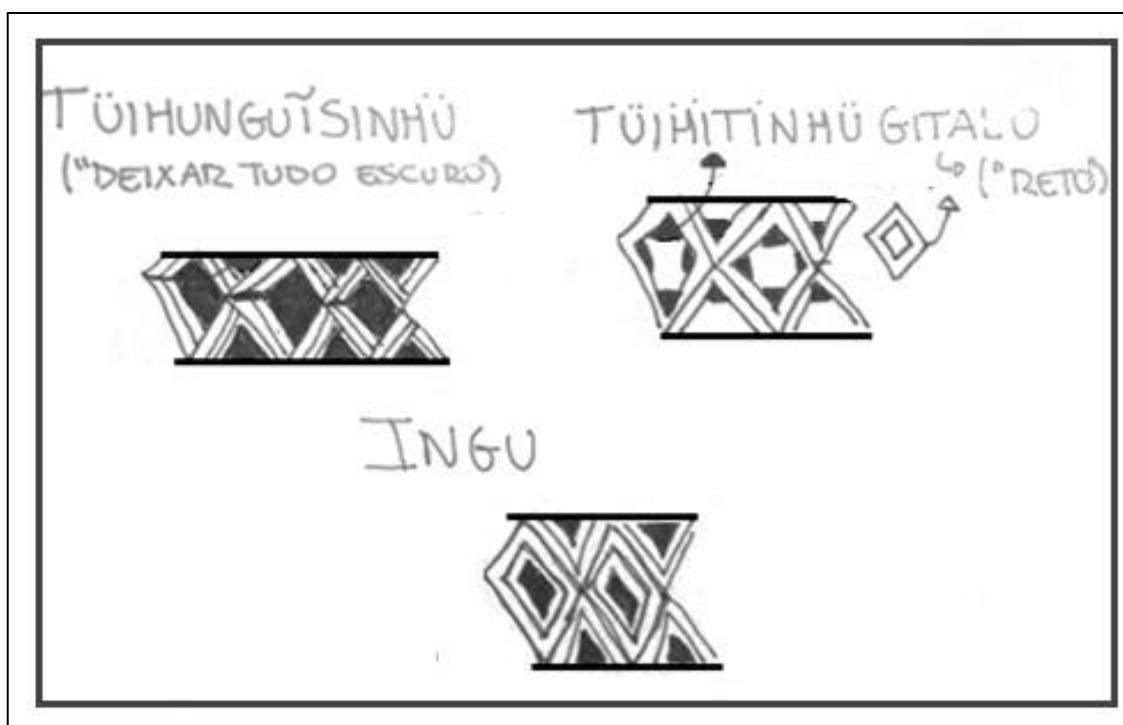
Figura 27 - Motivo *tüihitinhü*



Bruna Franchetto (2003)

Na figura 28, abaixo, apresento algumas variações que Ohogi também identificou tratarem-se de transformações do motivo *tüihitinhü*; além do *tüihunguĩsinhü*, destacam-se os motivos *tüihitinhü gitalo* e *ingu*.

Figura 28 - Estudos de variações do conjunto *tüihitinhü*



Aldeia Ngahünga (julho de 2017)

O motivo *tüihitinhü gitalo* é traduzido como “*tüihitinhü* reto/direto”, visto que é formado por diversos losangos que se separam entre si, sem que haja o desenho de novas linhas adicionais, isto é, os motivos não são compostos com o grafismo *kanga inditü* (guelra de peixe), como ocorre no caso do *tüihitinhü*. Há ainda a variação *ingu*, traduzida na literatura como “olho” (Franchetto, 2003:68), um desenho que se trata do desenho de losangos no interior de outros losangos e do preenchimento total da última das figuras.

Para concluir, retomo a ideia da transformabilidade e agentividade interna aos grafismos, apresentada previamente para os casos do *hototo ijatagü*, *ajuẽ tupongo* e *hengi igü*, bem como os princípios de passagem de *imagens abstratas* para a *imagens de figuras* (Lagrou, 2013:94). A variação *ingu*, registrada acima, é representativa nesse sentido, considerando que ela revela, a partir da combinação de um losango dentro de outro, a imagem de um olho.

É possível identificar assim a existência de uma passagem entre abstração e figura tematizada por meio das próprias distinções/continuidades que os diferentes povos traçam entre os conceitos de grafismos e figuras. André Demarchi, ao analisar as classificações mebêngokrê (2013), resgata observações interessantes de Els Lagrou (2011) sobre o tema:

Recentemente, Lagrou (2011) os definiu como duas formas distintas de os ameríndios conceituarem os grafismos. De um lado, teríamos povos que fariam a diferenciação precisa entre grafismos e figuras; de outro, povos que só conhecem um conceito para designar desenho. Essa oposição demonstra uma diferenciação entre “decoração abstrata, onde o nome do motivo não é mais que um nome, ou seja, um termo técnico para se referir a um padrão; e decoração figurativa, cujo referente tem uma importância semântica” (Lagrou, 2011: 96). Mas como alerta a autora, “nestes casos não é possível generalizar”, pois muitas vezes a possibilidade de perceber uma figura se esconde num desenho aparentemente abstrato, além do fato de vários grupos possuírem ambas as possibilidades de grafismo. (Demarchi, 2013:250)

Demarchi identifica no caso dos grafismos do povo jê os dois tipos de classificações coexistindo: há ao mesmo tempo o uso de palavras diferentes para designar o que são motivos gráficos (*’ok*) e o que é figuração (*karô*), bem como uma continuidade conceitual entre decorações abstratas e figurativas.

Entre os povos karib identifico de modo análogo essas duas formas de classificação coexistindo. Isto é, enquanto *iku* e *anga* são empregados como termos gerais para designar pinturas, o termo *hutoho* também aparece na literatura karib (Fausto, 2013:323) como uma designação possível para desenho; embora, conceitualmente, aproxime-se muito mais a uma noção de figuração.

De acordo com Carlos Fausto (2013:323), o termo *hutoho* designa todo desenho ou toda escultura figurativa, além de também ser empregado para designar fotografia: “Assim, o poste do kwarup é o *hutoho* do chefe homenageado, e o boneco do javari é *kuge hutoho*, “a efígie de pessoa humana” (idem). *Hu* de *hutoho* é igualmente mencionado como a raiz da palavra *imitar* (Guerreiro Júnior, 2012:152): “Algo parecido com outra coisa é *ihukingo*, cuja raiz é *hu*, ‘imitar’, e pode ser usado para dizer que uma cópia está parecida com o original, ou que o desenho de uma pessoa ou objeto se parece com o modelo”. *Kuge hutoho* pode, seguindo essa lógica, ser traduzido como *desenho de gente* ou *imitação de gente*, algo que aponta para uma aproximação entre a ideia de *figuração* e *imitação*, abordada no capítulo seguinte.

Nosso interesse está, assim, na própria relação de continuidade conceitual entre decorações abstratas e figurativas, e que pode ser compreendida à luz da ideia de *transformação*. Segundo Bruna Franchetto (2003:16), para designar os atos de *pintar* ou *decorar* uma superfície, os povos karib usam a raiz *üi-*, que designa “fazer transformador”. Essa mesma raiz é utilizada para tratar de corpos e objetos que, nas palavras de Franchetto, “são ‘feitos’ por meio da aplicação de grafismos em suas superfícies, ou seja, que são entendidos como transformados de “coisas” em artefatos, personagens rituais, pessoas ou entes do mundo social ou cosmológico” (idem). Pode-se entender a partir desse trecho que os grafismos medeiam – também nas superfícies em que se aplicam - transformações entre os suportes; suportes que podem resultar em pessoas, artefatos ou entes cosmológicos, como exemplifica a autora.

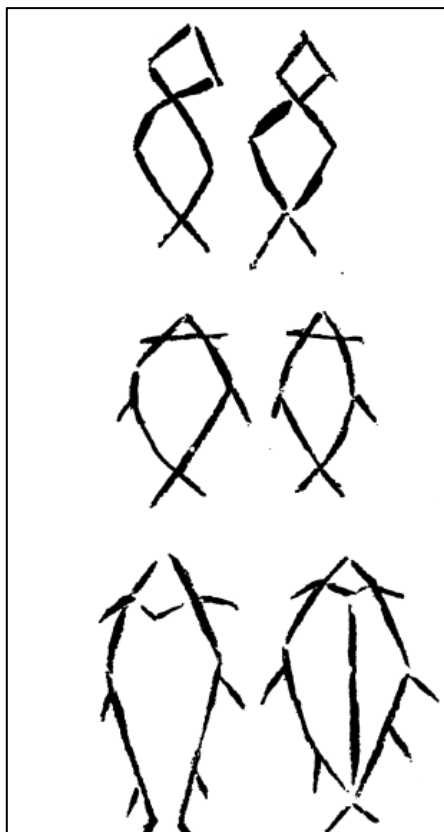
A observação reproduzida abaixo, elaborada por Els Lagrou, também aponta para a possibilidade de se pensar a passagem entre grafismos e figuras, dessa vez em relação ao contexto Kaxinawa.

Sugiro que no quadro de uma cosmologia transformacional amazônica a relação entre grafismo e figura seja também uma relação de transformabilidade, o grafismo sendo um caminho para a visualização de imagens virtuais. É por esta razão que os desenhos não representam outra coisa além do próprio ato de ver que se foca na superfície para ultrapassá-la. “O desenho é um caminho”, dizem literalmente os Kaxinawa, assim como seus vizinhos pano, uma “porta de entrada”: ele se refere a outras imagens, todas elas igualmente em movimento. (Lagrou, 2013:94)

Concluo apresentando uma análise do motivo *tüihitinhü*, bastante emblemática para entendermos a ideia de que a figuração pode surgir como uma unidade mínima de significação no sistema gráfico xinguanos. O *tüihitinhü* aparece traduzido na literatura como “motivo do peixe”, e ao nos atentarmos ao modo como os xinguanos representam os peixes, como nos

lembrou Antonio Guerreiro (2012:221), a partir do material de Max Schmidt (1905:384), veremos que a figuração do animal aparece como o elemento mínimo de formação do motivo.

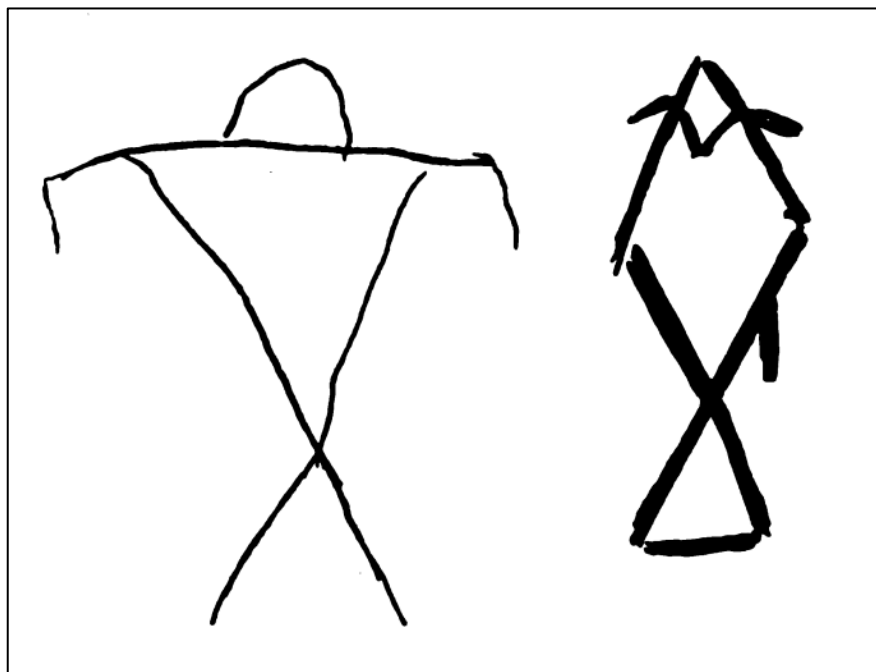
Figura 29 - Transformações no desenho do peixe, do mais abstrato ao mais icônico



Schmidt (1905: 388 *apud* Guerreiro Júnior, 2012:221)

Soma-se ao que foi apresentado, o caráter antropomórfico/antropomorfizante do desenho. Antonio Guerreiro (2012:221) mostra-nos, mais uma vez por meio de desenhos do material de Schmidt (1905:384), duas representações muito semelhantes entre a figura humana e a figura do peixe. O “motivo do peixe” (*tüihitinhü*) teria aparecido pela primeira vez, segundo os Kalapalo (Guerreiro Júnior, 2012:220), durante a festa do *egitsü*. Durante este ritual, a produção de *gente* entre os xinguanos está em evidência, ou seja, é uma festa voltada a produzir humanos. Sabe-se ainda que a socialidade aquática, representada como pacífica, é tomada como modelo para a socialidade ideal xingwana. Logo, depreende-se que a aplicação do motivo nos corpos durante a festa do *egitsü* poderia apontar para a figuração da forma humana ideal (ambígua, portanto, por definição), e apontar ainda para o lugar que ocupam os grafismos na mediação dessa *transformação*.

Figura 30 – Representação de humano e representação de peixe



Schimdt (1905:384 *apud* Guerreiro Júnior, 2012:21)

Ao longo deste capítulo, interessei-me por discutir com o leitor alguns modos matipu de “ver” e “dar a ver”. Seguindo a proposta de Els Lagrou (2013), busquei articular estilos de ver e de mostrar com estilos de pensar, e contextualizá-los à luz de outros casos ameríndios. Para tanto, selecionei três formas exibidas em Ngahünga - as danças na aldeia, as danças da História do Tatu, e a combinação de motivos gráficos estudados na escola -, e descrevi a importância da *forma* de exibição de suas imagens para obter efeitos bem-sucedidos.

Por meio desses casos, espero ter sido possível ao leitor visualizar o modo como a formação de imagens— rituais e gráficas —, entre os Matipu, apontam para relações de tensão e ambiguidade que lhes são constitutivas. Enquanto no caso dos rituais, isso se revela na própria busca por ocultar relações assimétricas e potencialmente predatórias com alteridades perigosas, na História do Tatu, as relações de predação com as onças são ocultadas através do movimento das danças dos tatuzinhos, onde a simetria e estabilidade das imagens dos meninos em filas capturam o olhar dos animais ferozes.

Em relação aos grafismos, discuti, por um lado, a presença de uma tendência formal entre os sistemas gráficos xinguanos em controlar as imagens através da simetria e repetição de

padrões gráficos. Por outro, atentei-me para a tensão interna aos próprios grafismos tanto em relação à existência de um jogo entre figura e fundo nas imagens, quanto às variações formais por que passam os motivos gráficos. Além disso, no caso dos grafismos *hototo ijatagü*, *ajuẽ tupongo* e *hengi igü*, analisei com mais cuidado o jogo entre figura e fundo dos desenhos, bem como o movimento de passagem de uma imagem abstrata para uma figuração. Através do movimento – e apenas por meio dele – busquei mostrar aquilo que meus interlocutores me ensinaram a perceber: a “axila da borboleta”, o “casco do jabuti” e o “dente de piranha”.

Por fim, também procurei destacar, por meio da análise do motivo *tüihitinhü*, que as transformações engendradas pelos grafismos extrapolam inclusive os espaços plásticos em que se aplicam. Este será um tema tratado com mais profundidade no capítulo seguinte, com especial atenção às relações de figuração e transformação de corpos xinguanos no contexto de seus rituais regionais. A partir da estética exibida não apenas nas pinturas, mas de modo mais amplo na ornamentação corporal, discuto tanto *a transformação dos corpos como motor para uma criatividade estética*, como *a criatividade estética como motor para a transformação dos corpos*.

1. DO PLANO ABERTO AO *CLOSE*

Pinturas, corpos e criatividade visual

Figura 31 - Homens na dança *aũguhi*



Aldeia Magijape (julho de 2016)

Ao olharmos para as grandes filas¹ formadas para a dança *aũguhi*, no ritual do *egitsü* (Quarup)², em um *plano aberto*, vemos a formação de uma imagem da qual se sobressai a padronização de um *estilo gráfico* regional entre os corpos ornamentados. Temos alusão a uma identidade comum entre as pessoas, uma imagem de um *corpo coletivo* é gerada.

Aproximando-nos de cada um desses corpos (figura 32), em um *plano fechado*, vemos motivos, composições, cores e ornamentações variadas. Os mesmos corpos que antes, no plano aberto, coletivizavam as pessoas, agora, sob um novo enquadramento, as diferencia.

¹ Essas filas acompanham a dupla de cantores posicionada em frente à casa dos homens e em direção às sepulturas dos mortos ou às efígies mortuárias (Agostinho, 1974:119).

² O ritual foi apresentado em nota na seção iii da Introdução.

Figura 32 – Homens com suas pinturas corporais durante *egitsü*



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Na literatura xinguana, desde os primeiros relatos com Steinen (1940:230) passando por Agostinho (1974), Fénelon Costa (1988:22) Coelho (1993) e Barcelos Neto (2005) argumenta-se sobre um espaço aberto à criação individual nas pinturas corporais.

A discussão que se segue descreve e analisa situações em que as pinturas aparecem tanto coletivizando como singularizando pessoas e grupos. Busco com isso compreender de que modo a aplicação de pinturas – e a criatividade envolvida em suas produções - pode nos levar a compreender questões envolvendo as noções de corpo e a produção da pessoa matipu, que evidenciam as redes de relações interétnicas e alianças políticas nas festas em que aparecem. Início pela coletivização dos corpos, explorando a estética corporal de homens e mulheres durante uma das danças do ritual *egitsü*, a *aũguhi*.

Para fins metodológicos, ao falar de criatividade, sigo a proposta de um conceito amplo elaborada por James Leach (2004:152), que a define como consistindo de três principais elementos: combinação de ideias, coisas ou pessoas, motivação/intenção para as combinações e inovações no resultado.

2.1 Ornamentação corporal e as filas do *egitsü*

A exibição de belos corpos pintados e adornados durante um ritual regional xinguano oculta processos anteriores de intervenção e modelação corporal por que passa uma pessoa ao longo de toda sua vida.

A concepção de um corpo que não está pronto, mas deve ser fabricado já vem sendo discutida na Etnologia Indígena das terras baixas desde fins da década de 1970, e ganhou notoriedade através da publicação de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro em 1979. Segundo os autores: “a originalidade das sociedades tribais brasileiras (de modo mais amplo, sul-americanas) reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal” (idem:3).

Se modelos teóricos da África e do Sudeste Asiático eram importados à Amazônia para se pensar organização social a partir de descendência, aliança e reciprocidade, eles demonstraram-se ineficientes ou de baixo rendimento em se tratando de sociedades que muitas vezes não apresentam organizações como clãs ou linhagens (Seeger, 1981; Vilaça, 2000). A centralidade de questões relacionadas à corporalidade, no entanto, elaboradas nas próprias teorias nativas sobre doenças, restrições alimentares e sexuais, controle dos fluidos corporais, ornamentação e entre outras, passaram a ser tomadas como ponto de partida e mostraram-se muito interessantes para a compreensão da cosmologia e organização social dessas populações (Seeger, da Matta e Viveiros de Castro, 1979:3). De acordo com os autores, o corpo não é tomado como “simples suporte de identidades e papéis sociais” (idem:11), mas como uma matriz de símbolos que opera e estrutura a prática da vida social nas Terras baixas da América do Sul.

De forma sucinta, uma vez que a questão já foi amplamente debatida na bibliografia, tem-se um paralelismo entre a produção física e social de um corpo. Ou seja, os processos de manipulação, ornamentação e intervenção corporais estão voltados à própria produção social de um indivíduo. A construção do que se entende por indivíduo não coincide com a do indivíduo euro-moderno e sua auto-identificação com uma interioridade a-social. Ao contrário, nas terras baixas ele (...) é tomado pelo seu lado coletivo; como instrumento de uma relação complementar com a realidade social” (Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro, 1979:4).

Entre os Wayana, Lúcia van Velthem (2009 apud Lagrou, 2009:27) nota que o conceito de criatividade nativo e seus mecanismos de fabricações de corpos são a própria atualização dos modos de operar e das tecnologias usadas pelos demiurgos dos primeiros

tempos. As criações demiúrgicas buscavam preencher três objetivos fundamentais: a delimitação de uma estrutura, ou forma, que corresponde ao corpo; o estabelecimento de uma identidade, resultado da ornamentação através dos desenhos e pinturas; e o movimento, que se refere à funcionalidade das coisas criadas (Van Velthem, 2013:142).

Em outros termos, uma produção tanto primordial como atual corresponde à modelagem do informe para a construção de uma estrutura, a imposição de marcas nessa estrutura para conferir identidade e a adequação de uso e de função, os indicadores da eficácia daquilo que foi criado. (...). As criações demiúrgicas são paradigmáticas porque, ao reunirem esses predicados, revelam obras estruturadas, embelezadas e dotadas de ação”. (idem).

Ao longo das Terras baixas descrevem-se assim corpos (Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro, 1979) – de pessoas e artefatos – sendo produzidos segundo os mesmos princípios das criações primordiais: o controle de substâncias físicas que estruturam os corpos; intervenções estéticas que lhes conferem identidades e diferentes capacidades agentivas ligadas às fabricações.

No Alto Xingu, tem-se um enfoque em práticas de controle e manipulação de substâncias corporais - através de *arranhações*³, uso de eméticos vegetais, respeito a dietas alimentares, restrições sexuais e intervenção estéticas (Viveiros de Castro, 1977). Os processos de intervenção no corpo se voltam à produção de uma pessoa esteticamente ideal para os padrões xinguanos, ou seja, que possa ser reconhecida entre os parentes como *gente* (*kuge*, em karib).

Esse modelo de *kuge* ideal, entre as mulheres, é atualizado a partir da figura da reclusa: uma jovem que passa por um processo de engorda, com panturrilhas bem marcadas pelas apertadas fitas de algodão que se amarram na região, cabelos longos, e belamente ornamentadas. Ela deve exibir muita vergonha e autocontrole. Entre os homens, o tipo ideal é atualizado tanto pela figura do lutador: com seu corpo forte, com pouco sangue e bastante sêmen, exuberantemente adornado e pintado antes de um ritual, quanto pela figura do chefe: alguém que demonstra grande generosidade, calma e autocontrole (Viveiros de Castro, 1977).

Nesse sentido, as filas formadas para as danças *aũguhi*, que apresentei no início da seção anterior e recupero abaixo, sintetizam uma imagem clássica de *gente* no complexo do Alto Xingu.

³ Os xinguanos se referem ao ato de escarificar, na língua portuguesa, como “arranhar”.

Figura 33 - Mulheres na dança *aũguhi*



Aldeia Magijape (julho de 2016)

Como se nota, há uma divisão de gênero operando na configuração das pessoas que dançam a *aũguhi*, onde os homens formam uma fila e as mulheres outra, ambas posicionadas a leste das efígies mortuárias. A fila dos homens, contudo, está mais próxima às efígies em relação à fila das mulheres.

A partir da imagem da dança, passo para uma descrição mais geral da ornamentação corporal (adornos, pinturas e cortes de cabelos) durante o *egitsü* na aldeia kalapalo Aiha, que ocorreu em agosto de 2015. Esse foi o primeiro ritual que acompanhei em que os Matipu ocuparam a posição de *aliados*, o que me permitiu participar da festa durante cinco dias. Na posição de *convidados*, os povos chegam à aldeia-anfitriã apenas um dia antes do seu final, e ficam hospedados nos acampamentos construídos no mato ao redor da aldeia.

Começando a descrição pela fila das mulheres, é possível notar que seus cabelos são mantidos com cortes retos, bastante longos e cuidadosamente penteados. As franjas são cortadas acima dos olhos, e abaixo delas uma pintura vermelha feita com uma tinta de urucum. Ela é chamada de *intahisugu*, geralmente aplicada por meio dos próprios dedos das mãos que espalham a tinta por toda a testa.

Nas maçãs do rosto, as mulheres pintam o motivo gráfico *kimükoingugu*, cuja a forma remete ao símbolo matemático de maior e menor (><). De acordo com o livro “Artes Gráficas dos povos Karib”, já previamente mencionado, a pintura é realizada a partir de uma mistura feita com carvão e resina de *tiha* (casca da árvore *Himatanthus sucuuba*) e aplicada no rosto com o auxílio de um pequeno graveto. Observei que a pintura também era frequentemente feita por meio do uso da tinta nanquim negra.

Passando para os adornos, os colares (*ilü*) são considerados enfeites fundamentais para poder dançar. Um deles é o colar de caramujo, usado tanto pelas mulheres, como pelos homens, e cuja versão feminina (*inhu aketüühüü*) é um pouco menor do que a masculina. Os colares são feitos com conchas de caramujo e são em geral bem estreitos, para serem usados bem próximos ao pescoço, como uma gargantilha. Além dele, as mulheres também usam um tipo de colar mais comprido feito por diversas voltas de miçangas, que vão se somando e formando um colar bastante espesso⁴. Quanto mais voltas tiver o colar, mais bonito ele será considerado, e seu comprimento se estende da altura do pescoço até um pouco acima do umbigo. O colar é composto por contas de vidro de uma única cor, usualmente com efeito opaco, e as cores preferidas são o azul, verde, amarelo, laranja, branco e vermelho. No capítulo 3, aprofundo a discussão sobre as miçangas.

Ainda sobre os ornamentos, as mulheres usam um cinto chamado de *etiko*, feito com fios de buriti (*Mauritia flexuosa*). O *etiko* usualmente acompanha uma pequena peça triangular, chamada de *uluri* (*etuĩ*), que é colocada acima do púbis feminino e é produzida a partir da casca de uma espécie de palmeira de mesmo nome (Guerreiro Júnior, 2012:186).

Abaixo da cintura, uma nova pintura é aplicada, que se estende do início do quadril até o fim da coxa, tanto em sua parte lateral frontal, como na parte posterior. A pintura é feita tradicionalmente por meio de uma tinta obtida do fruto de jenipapo (*anga*), mas atualmente o pigmento mais utilizado é a tinta nanquim. Ainda assim, conforme me ensinou um de meus interlocutores, esse tipo de pintura que descrevo, feita tanto com jenipapo como com nanquim recebe o nome geral *anga*, independente dos motivos gráficos que a compõem⁵. As mulheres podem ainda aplicar na mesma região do corpo, que vai do quadril à coxa, uma pintura com feita com uma tinta que é obtida de uma espécie de urucum, denominado *ondo*.

⁴ O colar comprido de várias voltas – antes de ser feito de miçangas – era mais comumente fabricado a partir das conchas de caramujo e, nesse caso, recebe o nome de *uguka*.

⁵ Sobre discussão das diferenças entre a pintura chamada de *anga* e *iku* ver seção 3 no capítulo 1.

Figura 34 e Figura 35 – Dois tipos de pinturas femininas



Aldeia Ipatse (junho de 2015)
Aldeia Aiha (julho de 2015)

Na figura 34 (à direita), uma jovem pinta a panturrilha de outra com tinta nanquim. Depois de terminada a pintura, na coxa e no quadril, um espaço do início do joelho até o início da panturrilha é deixado sem desenhos. No espaço, serão amarradas as linhas de algodão coloridas (*atsi*), usadas com o objetivo de salientar e modelar essa parte do corpo feminino.

A modelagem das panturrilhas se intensifica durante toda a reclusão pubertária e alguns anos após seu término, fase da vida em que as jovens usam as apertadas linhas de algodão por longos períodos do dia. Antes, essas linhas costumavam ser tecidas de algodão produzido na própria aldeia, porém, atualmente, elas são compradas nas cidades e aparecem em diversas cores, como o rosa choque, roxo, amarelo, laranja e verde.

Por fim, completa a ornamentação mais convencional das mulheres a pintura nos tornozelos e pés (*kulohisugü*), feita com a tinta de urucum. Passo agora para a descrição da fila dos homens durante o *egitsü*.

Desde o início, destaco que a variação na ornamentação, desde os enfeites que são usados até as pinturas feitas, é muito maior nas filas de homens do que nas filas de mulheres. Destaco, ainda, que há uma relação entre os tipos de pinturas e enfeites usados pelos homens e

o status social que ocupam nessa festa, algo bastante evidente no caso de chefes ou filhos de chefes e dos campeões de luta.

Além disso, como discuto na seção 4, a pluralidade de inovações na ornamentação corporal dos homens é encorajada especialmente no momento da festa em que ocorrem as lutas. Por ora, interessa-me, no entanto, identificar de modo mais geral os elementos que caracterizam o que entendo como “uma estética convencional masculina” no Alto Xingu.

Figura 36 - Homens em fila durante dança *aũguhi*



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Novamente, começo nossa descrição pelos cortes de cabelo masculinos, que são preferencialmente curtos e possuem um formato arredondado. Sobre eles, pode-se aplicar, com o auxílio de ripas de madeira (Costa, 2013:190), uma tinta vermelha feita de urucum que cobre toda a cabeça. Embora Amatiwana Matipu (*in* Franchetto, 2009:52) reconheça que essa pintura de cabeça seja de uso exclusivo dos homens mais velhos – e de fato observei que eles são maioria entre aqueles que apareciam com a pintura – vi também alguns jovens com suas cabeças pintas. Sobre isso, não é raro no Xingu: escutar alguém dizer que algo é de prerrogativa dos lutadores, de chefes ou de pessoas mais velhas, e em seguida completar-se: “mas todo mundo usa” / “ninguém respeita mais”.

Pode-se ainda completar a ornamentação da cabeça com as pinturas *atange tamingugu*⁶, que consistem em faixas vermelhas feitas de tinta de urucum e aplicadas na parte inferior do cabelo, cobertas por motivos gráficos em combinações variadas (figuras 37, 38 e 39, abaixo).

Figura 37, Figura 38 e Figura 39 - Homens com diferentes pinturas de cabeça



Aldeia Aiha (julho de 2015) – as duas fotos à esquerda
Aldeia Magijape (agosto de 2015) – à direita

Entre os lutadores, campeões de lutas, é comum que apareçam nas filas vestidos com longos cocares por cima de suas pinturas de cabeça, especialmente quando participam das danças com *atanga* que ocorrem durante todo o dia antes da *aũguhii*. Os cocares são compostos de três partes: a primeira delas, a coroa, é toda trançada de fibra de buriti, usualmente trançada com motivos gráficos e transpassada por um algodão vermelho que delimita suas bordas (Agostinho, 1974:147). Em cima da coroa do cocar, vestem uma faixa frontal chamada de *kahokohugu* (rabo de tucano), e coberta, respectivamente, de baixo para cima, por penas de tucano negras⁷, amarelas e vermelhas. A terceira parte do cocar é chamada de *leku* e composta por penas de tucano amarelas, intercaladas por penas de gavião nas laterais. Ao centro, podem colocar longas penas vermelhas ou azuis de araras, ou mesmo as duas juntas (figura 40).

⁶ Sobre a relação entre a pintura na cabeça e nas cerâmicas ver capítulo 1, seção 3.

⁷ Idealmente as penas valorizadas são as negras do tucano, mas uma versão menos bela dos cocares é feita das penas do pássaro mutum de nariz vermelho.

Figura 40 – Dupla de dançarinos com suas flautas *atanga*



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Muitos homens, especialmente campeões de lutas e chefes, podem usar brincos de dois tipos diferentes: o *hangapu* (figura 45) e o *hangango* (figura 38). O primeiro é feito com penas de tucano e o segundo com penas do rei-congo (xexéu), e cuja a prerrogativa de uso é do dono do *egitsü*. Na prática, no entanto, outros chefes também podem ser vistos com os *hangango*, tradição que, conforme descrevi anteriormente e ouvi entre meus interlocutores, “muita gente não respeita”.

O colar de caramujo, por sua vez, não parece ser um item opcional entre os xinguanos de um modo geral, mas um enfeite indispensável para todos que participam da dança. No *egitsü* de Aiha, em agosto de 2015, enquanto assistíamos à formação das filas, uma jovem me contou sobre seu desejo de participar da dança. Ela me disse, no entanto, que não iria participar, pois tinha esquecido seu colar de caramujo na aldeia Tanguro, onde morava.

Perguntei por que ela não poderia dançar apenas usando o colar de miçangas, e ela me disse que ficaria com muita vergonha, “vou ficar muito feia”, me respondeu.

Nas festas que acompanhei em campo, de fato não observei mulheres ou homens que não estivessem usando os colares de caramujo.

Voltando às pinturas, os homens possuem uma grande variedade de combinações aplicadas nos olhos e próximas a eles (*kukingutsuhitigü*), podendo ser acompanhadas por uma pintura de tonalidade negra, que podem, por sua vez, se estender dos olhos até as escápulas (figura 41, abaixo). Mais uma vez, a tinta utilizada é uma combinação da resina de *tiha* com o carvão, o mesmo preparo feito para o desenho que é aplicado nas maçãs do rosto femininas (> <). Os homens usam essa pintura em seu rosto, mas o desenho é um pouco maior do que aquele feito nas mulheres.

Nos ombros e em cada lado do peito aparecem motivos gráficos variados, usualmente feitos também com uma tinta negra. Novamente, a pintura é conhecida pelo nome de *anga* e, conforme mencionei anteriormente, embora atualmente a tinta nanquim seja a mais utilizada durante as festas, o nome da pintura continua remetendo ao fruto do jenipapo (*anga*). Há ainda casos em que as pinturas de jenipapo são feitas dias antes do início de uma festa e depois, durante o ritual, são reforçadas com a tinta nanquim. Situações que voltarei a descrever com mais detalhes na seção seguinte deste capítulo.

Nos troncos, os homens podem optar por aplicar a pintura conhecida pelo nome de *iku* (resina, em karib), conforme vemos na figura 42, abaixo. Essas pinturas aparecem especialmente entre os homens nos dias de luta e nas duplas que saem para tocar a flauta *atanga* durante toda a festa. Usualmente aplica-se sobre a pele uma primeira camada de óleo de pequi, e em seguida uma tinta feita de urucum que é usada para desenhar os motivos gráficos que irão compor a *iku*. Estas podem aparecer tanto no peito, como nas costas e nas laterais externas das coxas dos homens. Atualmente, assim como acontece com o jenipapo, a tinta nanquim vermelha pode aparecer como uma alternativa ao urucum.

Apesar da diferença entre as pinturas do tipo *iku* e *anga*⁸, é interessante enfatizar que em diversos momentos durante um ritual os dois tipos de pinturas podem aparecer sobrepostos na composição dos corpos pintados. A tinta negra (de jenipapo ou nanquim) pode ser usada para desenhar motivos gráficos e em seguida ser sobreposta por uma segunda camada de pintura negra feita de fuligem de carvão. Uma terceira camada de tinta de urucum (*iku*) pode

⁸ Ver terceira seção do capítulo 1.

ainda se sobrepõem às outras duas. Apesar de descrever nessa ordem, notei que a composição de camadas feitas com as diferentes tintas pode variar bastante.

Figura 41 – Pintura dos olhos



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Em relação às partes do corpo que são pintadas, destaco que os motivos gráficos aparecem mais recorrentemente no peito e na barriga dos homens, podendo se estender pelos braços e por toda lateral do quadril, chegando até a coxa. Além disso, diferentes tipos de grafismos podem aparecer combinados nas pinturas ao longo de todo o corpo.

Em geral, ainda que os motivos gráficos escolhidos possam variar de pessoa para pessoa, o padrão de composição mais comum entre os homens, durante o *egitsü*, segue a estrutura registrada na figura 36 (acima). Nas coxas, novamente, observei que é possível optar tanto pelo uso de *anga*, como por *iku*, ou pelo uso combinado dos dois tipos de pinturas.

Quanto aos adornos, os homens usam braçadeiras (*büingai*), feitas de penas amarelas de tucano, e amarradas por cima das linhas de algodão brancas, com as quais os homens também enfeitam seus braços. Alguns acrescentam ainda o *büingai*, um enfeite feito com duas penas de rabo de arara.

Tal como descrevi anteriormente para o caso do *atsi*, entre as mulheres, as linhas de algodão branco usadas pelos homens também têm o efeito de marcar e deixar sobressalente

– e forte – seus braços. Aqui, o *atsi* é amarrado abaixo dos joelhos, e usualmente aparece em duas cores diferentes, sendo mais grossos e largos do que aqueles usados pelas mulheres.

Os homens usam ainda caneleiras/torboleiras (*lakumi*), peças antes feitas com fibras de embira, e hoje produzidas com as linhas de algodão que são compradas na cidade. Essas linhas são largas bastante coloridas, e muitas vezes se sobrepõem a panos que os homens colocam para proteger seus joelhos na hora da luta. Em cima dessas caneleiras, é comum ainda os homens amarrarem guizos – antigamente feitos de sementes e hoje em dia, metálicos -, que fazem barulho na hora da dança.

Figura 42 - Dois homens pintados com *iku* por cima de pinturas *anga*



Aldeia Magijape (julho de 2016)

Por fim, os xinguanos usam seus notáveis cintos, que podem ser de dois tipos: um primeiro de algodão, que fica mais próximo ao umbigo, e um segundo feito de uma única cor de miçangas ou de conchas de caramujo. Eduardo Viveiros de Castro (1977:217), atentando-se às cores dos cintos de algodão, observou uma relação interessante entre elas, a idade dos portadores dos cintos, o status social que ocupam e as qualidades acumulam. Segundo o autor,

pessoas não-nobres e maus lutadores usam cintos inteiramente brancos, da mesma forma como as crianças. Já aqueles que começam a lutar, e que são nobres, usam o cinto branco com uma fita azul. Por fim, os mais velhos e campeões usam um cinto todo vermelho. Além disso, tanto os chefes, como seus filhos, destacam-se ainda por usarem cintos, braçadeiras e cocares feitos de couro de onça; muitos possuem também colares feitos dos dentes do animal (figuras 43, 44 e 45, abaixo).

Figura 43, Figura 44 e Figura 45 - Nobres com adornos feitos de couro e dentes de onça



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Campeões de luta podem aparecer ainda com seus cintos ornamentados com penas de xexéu. Mais uma vez aqui, embora esses adereços, bem como os itens de chefia mencionados acima, sejam idealmente usados para marcar distinções sociais entre os xinguanos, hoje em dia nem sempre assinalam diferenciações nesse sentido. Antonio Guerreiro (2012:29) argumenta que a facilidade de conseguir ou mesmo fabricar cópias usando materiais alternativos fez com que a exclusividade sobre as penas de xexéu e o couro de sucuri, antes muito raros e difíceis de se conseguir, reduzisse e tornasse tais itens mais acessíveis para quem quiser copiar.

Figura 46 - Xexéu em cinto de um lutador



Aldeia Magijape (julho de 2016)

Diante dessa descrição mais geral sobre a ornamentação dos corpos no *egitsü*, detenho-me na seção seguinte em uma análise sobre as pinturas corporais. Para isso, retomo dois pontos complementares que foram levantados ao longo dessa seção: o primeiro deles, trata-se da indicação de que a pintura corporal xingwana não deve ser compreendida como um todo indistinto, mas, antes, é interessante entender de que modo o corpo pintado é composto por uma

série de diferentes tipos de pinturas, que podem inclusive ser feitas por meio de diferentes pigmentos (ondo, urucum + óleo de pequi – chamado de *mungi* -, carvão, jenipapo e tinta nanquim); já o segundo ponto reside sobre a possibilidade de considerar essas diferentes pinturas através da ideia de sobreposição., a exemplo do caso que descrevi sobre a aplicação de um desenho feito de urucum por cima de um desenho feito de jenipapo. Persigo, dessa maneira, a sugestão de Carlos Fausto (2013) de se pensar um corpo pintado a partir de suas múltiplas camadas de composição.

2.2 Tintas, pinturas e capacidades agentivas

Desde minha chegada em Ngahünga, notei muitas pessoas tatuadas com motivos gráficos convencionais do repertório xinguno. Diante disso, fiquei bastante interessada em investigar se, nesse contexto ritual, novas pinturas são aplicadas por cima das tatuagens ou se os grafismos tatuados substituem, de algum modo, os grafismos pintados.

Durante as festas, porém, observei que as relações entre as tatuagens e as pinturas antes de representarem qualquer forma de substituição, podem ser melhor compreendidas em termos de sobreposição. Ao acompanhar o processo de pintura de algumas pessoas tatuadas, vi que os grafismos feitos com a tinta nanquim, a tinta de jenipapo ou de urucum são tanto aplicados por cima das tatuagens, de modo a cobri-las, quanto incorporados em novas composições com as tatuagens.

Os Matipu me diziam que tatuar-se é um fenômeno relativamente recente entre os povos karib, e identificam a origem dessa prática entre os povos tupi⁹ Aweti e Kamayurá. Conforme me diziam em Ngahünga, antes apenas as filhas de chefes tatuavam seus braços entre os povos tupi, “mas agora qualquer um pode fazer”.

Embora sejam predominantes nos corpos dos jovens, observei muitas pessoas mais velhas com desenhos tatuados em suas peles. Dentre os desenhos, destacam-se especialmente nomes próprios, um fenômeno que sem dúvida mereceria uma investigação minuciosa, dada a importância do sistema de nomes entre os xingunos. Também notei serem comuns desenhos de animais, alguns motivos abstratos, emblemas de times de futebol, corações e flores.

⁹ As tatuagens são antigas no Xingu e chegaram aos povos tupi provavelmente pelos aruak. Karl von den Steinen, já em 1884, descreve tatuagens compostas principalmente por linhas e arcos nos braços das mulheres mehinaku (Barcelos Neto, 2004:59).

Conforme mencionei, não busco abordar de maneira mais detida a questão das tatuagens no âmbito desta dissertação. Ainda assim, as tatuagens nos despertam a compreender a relação entre o uso de diferentes pigmentos aplicados na pele, tema que busco desenvolver em relação à produção das pinturas corporais.

Sobre elas, é notável que as mudanças em decorrência da aproximação com a vida na cidade impactam sobretudo as matérias-primas que são utilizadas para se pintar. Em vista disso, comecei a me perguntar em que medida a tinta nanquim poderia ser compreendida como um pigmento que substitui o uso dos tradicionais urucum e jenipapo.

Um jovem matipu me dizia que a tinta de jenipapo é atualmente menos usada pelos xinguanos, principalmente entre os jovens, em decorrência das dificuldades de se obter o fruto. A nanquim, por sua vez, se tornou um artigo bastante acessível na região, especialmente em razão do aumento da circulação de dinheiro e de pessoas que se deslocam para as cidades para atividades diversas: “jenipapo tem que ir buscar no mato, nanquim é só comprar”, era o que o jovem me dizia. Não obstante, embora a afirmação de meu interlocutor possa explicar o fenômeno, é interessante assinalar que essa não deve ser considerada uma razão única e final para o predomínio do uso da nanquim em detrimento do jenipapo. Isso porque, seu comentário poderia levantar ainda mais questionamentos se considerarmos que “é só comprar” não é tampouco uma tarefa extremamente fácil para aqueles que moram em Ngahünga. As cidades não estão localizadas próximas à aldeia, e é necessário um grande deslocamento – e muitos recursos gastos com gasolina – para ir até o espaço urbano mais próximo e adquirir artigos industrializados.

Deve-se levar em conta ainda que as motivações para o uso de novos pigmentos além de não caminharem em uma única direção, tampouco são passíveis de explicações redutivas que se traduziriam em termos de substituição de materiais tradicionais por industrializados. Durante as festas regionais, notei muitos casos de pinturas feitas com o uso de tinta de jenipapo e que recebiam, ao longo dos dias de ritual, aplicações de nanquim para reforçar ou mesmo alterar o desenho que foi previamente pintado. Notei ainda casos em que as pinturas poderiam ser sobrepostas por uma terceira camada de tinta de urucum.

O jovem Matipu da figura 47 (abaixo) ilustra a situação que descrevo. Na imagem, é possível observar a diferença na intensidade dos desenhos pintados em seu corpo. Um dia antes de partir de Ngahünga para o ritual de *egitsü*, ele havia aplicado tinta de jenipapo para fazer sua pintura, porém, dias depois, já na aldeia Magijape, notei que ele aplicava a tinta nanquim por cima dos desenhos que ele havia feito. Ao questioná-lo sobre a razão do uso da

nanquim, ele me respondeu que era para deixar a cor mais intensa: “O preto fica mais vivo, mais bonito”.

Figura 47 - Jovem matipu com pintura feita com tinta de jenipapo e tinta nanquim



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Em termos analíticos não parece, assim, ser frutífero definir as relações entre o uso de diferentes pigmentos nas pinturas como meras substituições de produtos tradicionais por produtos industrializados. Antes, sugiro, conforme discuto mais cuidadosamente na próxima seção, que esse fenômeno aponta para processos de sobreposição de diferentes camadas corporais; camadas tanto de qualidades e efeitos que as tintas conferem aos corpos, quanto de relações que envolvem os sujeitos na obtenção e uso desses pigmentos.

Nesse sentido, empregar o conceito de *desejo*, elaborado por Deleuze e Guattari (2010), e proposto por Amanda Horta (2018:75), abre caminhos bastante interessantes que a simples enumeração de *razões* para a escolha de cada material pelos xinguanos poderia ocultar.

Em uma análise bastante inovadora, Amanda Horta, ao estudar as relações que os xinguanos mantêm com as cidades, realiza uma série de entrevistas buscando compreender os motivos que atravessam as idas ou permanências das pessoas na cidade de Canarana (MT).

Segundo a autora:

Aos poucos, entretanto, eu pude notar como os quereres – os desejos – traduziam melhor as respostas que os parque-xinguanos me ofereceram para ambas as perguntas. Não era só um jogo de palavras: os desejos não têm caminhos certos como as razões. As razões se enumeram por se aglutinarem, sem poderem, portanto, se contradizer, fundindo um motivo a outro e produzindo um híbrido a partir daí. (...). Já os desejos operam por vias em arabesco, acoplando elementos e perspectivas distintas, um após o outro, sucedendo-os sem fundi-los, sem pretender extrair deles qualquer tipo de quociente. A referência aqui é à psiquiatria materialista de Deleuze & Guattari (2010), que propõe uma noção de desejo como uma relação produtiva entre elementos díspares, que produz justa e continuamente o sujeito. (Horta, 2018:75)

As respostas que a antropóloga recebia não revelavam, no entanto, caminhos únicos ou possibilidades de síntese entre os motivos apresentados, de modo que Horta pudesse obter uma “razão maior” ou única para explicar idas e permanências dos xinguanos na cidade. De modo análogo, a lógica do desejo e não a da razão mostrava-se, na visão da autora (2018:126), também um caminho mais proveitoso para se pensar sobre a produção de corpos das pessoas na cidade.

A mesma lógica do desejo se atualiza na produção do corpo: os diferentes encontros que ocorrem na cidade levam à produção de corpos também diferentes. O importante é que as atualizações destas possibilidades corporais se sucedam sem se fundir, pois a incapacidade de distinguir as perspectivas é perigosa para os indígenas.

Partindo dessa sugestão teórica, passo a investigar a dimensão produtiva das pinturas quando aplicadas nos corpos de xinguanos. Em primeiro lugar, busco entender as relações entre a produção de corpos e o uso de alguns pigmentos considerados “mais tradicionais”, como o urucum, o carvão e o jenipapo, por exemplo. Em seguida, ao final do capítulo, o centro da análise passa a ser aquilo que os xinguanos consideram como “invenções”, isto é, o uso de novos materiais e motivos gráficos advindos das cidades ou de povos indígenas não xinguanos.

As primeiras referências sobre as pinturas na bibliografia especializada da região aparecem já no século XIX, a partir das expedições realizadas por Karl von den Steinen. O autor propõe uma distinção entre pinturas feitas por meio de tintas oleaginosas, denominadas por ele de *untura*, e as pinturas compostas por *desenhos gráficos*, que abordaremos na seção a seguir.

Começando pela primeira categoria, as pinturas feitas de tintas oleaginosas são aplicadas com bastante frequência na pele de pessoas em situação de transição, liminariedade ou quando expostas a possíveis riscos. A explicação local para o uso nesses casos está relacionada ao efeito profilático/terapêutico que as tintas conferem à pele.

O urucum, por exemplo, é recorrentemente utilizado em contextos de exposição prolongada ao sol. Durante minha segunda estadia em campo em Ngahünga, notei com bastante frequência o uso da substância para evitar queimaduras, especialmente quando as pessoas trabalhavam arduamente para a abertura de uma aldeia nova. Ali, era recorrente que aplicassem o urucum como protetor solar nos horários em que o sol estava mais forte, e muitas mulheres aplicavam ainda o *ondo*, uma tinta de urucum preparada com sementes não maduras do fruto, e de uso exclusivo feminino.

Em um desses dias de trabalho na aldeia nova de Ngahünga, um jovem apontou para uma moça, por quem ele parecia ter uma certa afeição, e me disse que ela estava com uma cor alaranjada no rosto, porque estava com a pele coberta de *ondo*. Ele parecia desapontado e me dizia que seu cheiro era muito ruim. Conforme me explicou, os homens não utilizam o *ondo*, pois, o cheiro forte das sementes desagrada os espíritos (*itseke*). Especialmente nos dias de luta ou quando é necessário entrar em partes da mata potencialmente perigosas, os homens buscam a proteção dos *itseke*, e, para isso, devem manter seus corpos com cheiros considerados agradáveis por eles; nessas ocasiões, o contato sexual com as mulheres é muito arriscado, visto que o *ondo* pode ficar impregnado no corpo dos homens e irritar esses espíritos protetores.

Além disso, o cheiro de sexo também desagrada os *itseke* e, nesse sentido, para os lutadores, o risco é duplo: além dos espíritos poderem causar ações danosas, caso suas prescrições sejam descumpridas, também pode-se perder muito sêmen com as atividades sexuais, algo que enfraquece o corpo¹⁰.

Discuti anteriormente, na introdução e no capítulo 1 desta dissertação, sobre a possibilidade se se traçar aproximações analíticas entre a relação de *donos* e as relações de filiação adotiva no Alto Xingu. Em suma, um *dono* mantém uma ligação com aquilo que possuem que envolve controle e proteção. Essas relações, como descreve Carlos Fausto

¹⁰ Conforme bastante discutido na bibliografia (Viveiros de Castro, 1979), o sêmen é matéria para a formação corporal, e, assim, para que um corpo seja forte, a substância deve ser acumulada.

(2008:343), podem ser mantidas tanto entre pessoas (um chefe pode ser entendido como um *dono* de seu povo, por exemplo), como entre pessoas e coisas (o *dono* de uma casa, o *dono* da roça, o *dono* de um artefato). Em razão disso, há cuidados e prescrições importantes para as pessoas que desejam fazer uso de coisas que já possuem um *dono*, e, caso esses cuidados não sejam respeitados, corre-se o risco de sofrer punições severas por parte desses *donos*.

Os donos cuidam dos recursos materiais e dos conhecimentos e punem os que deles fazem mau uso ou que desrespeitam propositadamente regras de manufatura, apresentação e execução. Mas não só isso, muitas matérias-primas, em especial fibras, madeiras e resinas com “cheiros fortes”, são perigosas em si mesmas e podem levar pessoas em estado débil a estados de adoecimento grave. (Barcelos Neto, 2011:991)

Na Amazônia, em situações que envolvem relações de uso de substâncias/matérias envolvendo humanos e não-humanos, os xamãs são usualmente as figuras responsáveis pela mediação das negociações entre eles. Sobre isso, David Guss (1989:106-7;130-2 *in* Fausto, 2008:340) descreve um caso emblemático envolvendo a fabricação de cestos bicolores entre os Yekuana. Conforme discute, a matéria prima utilizada para a produção dos cestos, de prerrogativa masculina, é a cana; porém, antes de cortá-la, os Yekuana devem pedir a um xamã para negociar o uso da planta com seu *dono* protetor, chamado *Yolodai*. “Obtida a permissão, é preciso respeitar uma série de regras durante o corte e o fabrico da cestaria, tempo ao longo do qual emergirá um padrão gráfico associado a *Odosha*, figura prototípica da predação” (idem).

Não obstante, é necessário esclarecer que em uma elaboração ameríndia a noção de controle não deve ser compreendida a partir do mesmo registro moderno-ocidental de *fiscalização, restrição ou exercício de domínio*, como sugere Carlos Fausto (2008: 324). O conceito de controle, ao longo das terras baixas, implica no *impacto* ou no *efeito* que um *dono* pode exercer sobre aquilo/aquele que lhe pertence ou ainda sobre alguém que faz uso de algo que é de seu domínio: “Trata-se, pois, de não prejudicar, mas sim de investigar, em cada contexto, como pessoas impingem-se umas às outras. O verbo impingir significa ‘ir contra’, ‘impor’, cujo participípio é ‘impacto’” (Fausto, 2008: 343).

Entre os xinguanos, o preparo do óleo de *tali* (copaíba) é pautado por relações de domínio com a árvore; assim, para a retirada da copaíba e fabricação do óleo é necessário seguir regras específicas para não enfurecer seu *dono*. Sobre isso, Aigi Nahukwa (*in* Franchetto, 2003:46) explica: “Não podemos de jeito nenhum misturar *tali* com o cheiro de mulher, sobretudo na hora de socar, para que o espírito que é seu dono o dê na consistência certa”. A copaíba é frequentemente adicionada a uma mistura feita de urucum e óleo de pequi (*nhukau*)

e é aplicada nos braços e atrás dos ombros lutadores (Aigi Nahukwa *in* Franchetto, 2003:46), a fim de deixar essas partes do corpo mais fortes para a luta.

O óleo de pequi, por sua vez, é descrito como tendo um cheiro que agrada muito os espíritos, e aplicá-lo na pele antes de entrar em lugares perigosos da mata pode garantir a proteção do sujeito pelos *itseke*. Pequi, pimenta e tabaco são todos considerados alimentos dos espíritos, e seus cheiros podem deixar os espíritos mais contentes, atraindo-os para perto de si. Além disso, o *nhukau* pode ser usado como medida preventiva contra mosquitos; nesse caso, mistura-se o óleo e o urucum para melhor fixar a substância na pele. Tal como descrevi anteriormente para o óleo de copaíba, o óleo de pequi não pode ser misturado com cheiros considerados desagradáveis por seus *donos*, como o cheiro de sexo e de sangue (menstruação, especialmente). De modo geral, a maior parte das matérias-primas xinguanas que possuem *donos-espírito* exigem os mesmos cuidados em relação a cheiros considerados desagradáveis pelos *itseke*.

Durante os rituais, essa mistura de urucum com óleo de pequi é bastante utilizada pelos lutadores para a proteção antes de um combate. O óleo de *nhukau* ademais é valorizado por deixar as pinturas mais bonitas, uma vez que dão brilho e destaque à cor vermelha da tinta de urucum. De acordo com Mutua Kuikuro Mehinaku (*in* Franchetto, 2003:40), a aplicação do *nhukau* pouco antes da luta serve ainda para deixar o corpo escorregadio e tornar a tarefa do adversário, de agarrar o oponente, mais difícil.

Uma última resina também usada durante os rituais de *egitsü* como meio de fortalecer os corpos é a *tiha* (casca da árvore *Himatanthus sucuuba*). Seu uso é combinado com a fuligem de carvão e a tinta resultante da mistura é bastante escura.

Quanto ao carvão propriamente dito, podemos fazer comentários interessantes sobre o seu uso. A aplicação da pintura negra na pele entre os xinguanos - e entre os povos amazônicos, de um modo mais amplo (Guerreiro Júnior¹¹)¹² - está relacionada à sua capacidade de conferir invisibilidade ou anonimato ao sujeito que a utiliza. Para melhor exemplificar esses efeitos do carvão quando aplicados no corpo, apresento a seguir três situações bastante emblemáticas.

¹¹ Comunicação pessoal.

¹² André Demarchi (2013:273) recorre aos escritos Manuela Carneiro da Cunha (1978:117), em seu trabalho sobre morte entre os Krahô, para discurtir o tema da agência das pinturas aplicadas no corpo na Amazônia. Carneiro da Cunha traça uma comparação a partir das afirmações de Lévi-Strauss sobre os Bororo a respeito do uso da cor preta: “os Bororo acreditam que a cor preta torna invisível aos mortos. Um Krahô por sua vez afirmou-nos que os mekarô têm medo do preto; por isso, o assassino passa carvão no corpo inteiro enquanto dure o seu resguardo, para que o karô de sua vítima, assustado, se afaste. Assim, também, por ocasião de diversos rituais, aqueles que estão mais vulneráveis aos ataques dos mekarô traçam por precaução riscos pretos no canto da boca e no peito (1978: 117, grifo meu).

A primeira delas, observei durante os rituais regionais, quando mensageiros, usualmente figuras nobres, partem de suas aldeias para convidar os demais povos a participar da festa. Nessas ocasiões, os mensageiros cobrem seus corpos com uma pintura toda negra e, segundo me foi narrado, caso o convite para a festa seja aceito, por cima da camada de carvão são pintados desenhos feitos de urucum.

A segunda situação de uso do carvão que descrevo ocorre durante o penúltimo dia do ritual de *egitsüi*, quando os povos convidados recém-chegados à aldeia anfitriã performatizam o “roubo do fogo”¹³. Nesse momento cerimonial, os convidados usualmente saem de seus acampamentos em direção ao centro da aldeia pintados apenas com uma tinta de carvão.

Analisando as duas situações que descrevi acima, é possível notar que têm em comum o preparo do corpo com uma tinta negra antes do contato com um *inimigo* (no primeiro caso os povos convidados, e no segundo o povo anfitrião) e marcam as relações de grande rivalidade/perigo mantidas entre eles durante as festas.

Apresento ainda uma terceira situação de aplicação da pintura negra de carvão, que ocorre nos rituais de máscaras para espíritos causadores de doenças. Quando alguém sofre um adoecimento sério e não é possível curar a pessoa por outros meios, a festa se torna necessária para presentificar e acalmar¹⁴ os agentes causadores das doenças. Fabricam-se, então, máscaras que serão usadas por pessoas previamente designadas para a função. Antes de vesti-las, porém, os mascarados devem aplicar uma camada de pintura negra sobre seus corpos, visando protegê-los de possíveis efeitos nocivos que as máscaras para *itseke* podem causar, já que carregam imagens-alma de seus *donos* que se acoplam à camada mais exterior do corpo da pessoa que a veste. O contato com a nova roupa é perigoso, pois sua agência extra-humana pode causar adoecimento e morte. Nesse caso aplica-se, de acordo com Carlos Fausto (2013:305), “(...) não um motivo gráfico sofisticado, mas um enegrecimento do corpo similar àquele aplicado pelos lutadores xinguanos antes do combate” (idem:324).

Como anteriormente mencionado, a associação entre ocultação da identidade para proteção e o uso da tinta negra são descritas como noções pan-amazônicas e não são exclusivas ao Alto Xingu. Em sua análise sobre as máscaras de espíritos dos Mebêngokrê, povo jê do

¹³ Esse momento ritual ocorre no penúltimo dia da festa já ao anoitecer, e é a primeira vez que os *convidados* entram efetivamente na aldeia: todos os homens do grupo de *convidados*, aldeia por aldeia, correm em círculos ao redor das efígies para pegar lenha para os acampamentos. Como explica Antonio Guerreiro (2012:456): “Não se trata exatamente de um roubo, já que tudo é coreografado e orquestrado pelos *tajope* e *ex-mensageiros*, mas da encenação de um roubo marcado por gestos e sons de ameaça”. Ver Guerreiro Júnior (2012) e Costa (2013).

¹⁴ Sobre os rituais de máscara no Alto Xingu, ver Barcelos Neto (2008).

Brasil central, André Demarchi (2012:266) também reconhece uma ação profilática no uso da tinta preta entre os mascarados. De acordo com Demarchi, ao vestir uma máscara, o sujeito pode entrar em contato com pedaços/partes da *alma* de seu *dono-espírito*, algo muito perigoso para uma pessoa, pois pode causar adoecimentos graves.

Assim, as pinturas negras, tanto no caso xinguno, como no caso mebêngokrê, são descritas como camadas de proteção do corpo humano e; nas palavras de Demarchi (2013:264), “(...) é para proteger o corpo da agência de uma nova pele, do envoltório de um outro, que os homens só vestem a máscara com a pele devidamente pintada”. É nesse ponto, também, onde residem os perigos da concepção ameríndia de corporalidade: agentes não-humanos participam de processos de fabricação de corpos.

Muito já foi discutido na literatura xinguna (Guerreiro Júnior, 2012; Costa, 2013:137) sobre a explicação kalapalo a respeito da placenta. Considerada um *itseke*, isto é, uma alteridade não-humana que se acopla ao feto no útero da mãe, a placenta participa da fabricação do corpo de um bebê. É ela quem decide se o esperma do homem pode ou não entrar no útero, sendo uma espécie de “idealizadora” da fecundação” (Guerreiro Júnior, 2012:151).

O interessante do destaque dado à placenta - não apenas no Xingu, mas ao longo da Amazônia - é sua analogia como a *primeira pele* de um indivíduo – pele que não é classificada como humana. Entre os Xinguanos, o bebê é considerado um limiar entre humano e espírito, e por essa razão, caso a formação de seu corpo seja entendida por seus parentes como malsucedida, após o parto, o bebê será enterrado fora do círculo da aldeia em uma cova aberta atrás da casa dos pais, como um *itseke* (Guerreiro Júnior, 2012:151).

No mito de Tsla, do povo Piro da Amazônia Peruana (Gow, 1997), a placenta é descrita não apenas como a primeira pele do bebê, mas como o primeiro desenho de uma pessoa. Na cosmologia piro, a perda da primeira camada de desenho é considerada a pré-condição necessária para que um bebê possa levar uma vida entre parentes. De modo análogo, para os Mebêngokrê, André Demarchi ressalta a necessidade da retirada da placenta do corpo do recém-nascido, que deve ser coberto por uma nova pele fabricada por seus parentes próximos: “O urucu é aqui um importante agente na formação do corpo e sobretudo da pele da criança. É a substância utilizada na primeira camada de tinta, espalhada uniformemente por toda a superfície do corpo (...)” (Demarchi, 2013:256).

Frente ao que foi discutido ao longo da seção, assinalo a importância dada às pinturas para a apreensão de qualidades sensíveis dos corpos. As pinturas podem, como vimos, tanto dar a ver como ocultar capacidades corporais (força, beleza, humanidade, forma-espírito), bem como exibir ou invisibilizar as relações que conformam esses corpos.

Entre os xinguanos, um dos casos discutidos ao longo da seção, e que ilustra muito bem a situação de visibilização mediada pelas pinturas, é o uso combinado do urucum com os óleos de pequi e de copaíba entre os lutadores. Ao mesmo tempo que a combinação dessas matérias pode visibilizar um lutador forte e pronto para o combate, ela também nos mostra as relações prévias que esses lutadores estabeleceram com os seres-espíritos *donos* de suas matérias-primas. Nesse sentido, aquilo que se exibe é também uma fabricação corporal bem-sucedida, pois as relações com espíritos exigem a observância de dietas alimentares e prescrições sexuais específicas para que uma pessoa possa usufruir dos efeitos benéficos dos óleos preparados de suas resinas.

Já em relação à invisibilização, discuti a aplicação da tinta negra em duas situações: nos casos em que há contato com inimigos, bem como nos casos de fabricação de máscaras-espírito. Em ambos, nota-se que a pintura negra age como uma camada de invisibilização/ocultamento do corpo, protegendo-o do contato com alteridades perigosas. Entre os mascarados, é interessante apontar que a camada negra é sobreposta ainda por uma outra pele, a camada máscara – usualmente coberta por desenhos- que, por sua vez, torna visível um corpo espírito fabricado durante o ritual.

Na seção a seguir, passo, assim, a investigar com mais cuidado alguns casos de visibilização de capacidades corporais mediada por pinturas corporais compostas por grafismos. Para as análises, parto de conceitos locais de *roupa* e *transformação*, que serão explorados a seguir.

2.3 Roupas, grafismos e transformações

Conforme discute-se na literatura especializada, a atividade ameríndia de cobrir o corpo com grafismos tem sido melhor compreendida quando aproximada à ideia de um dispositivo de transformação, do que quando analisada como uma arte decorativa para fins de contemplação (Barcelos Neto, 2002: 176). De acordo com Barcelos Neto: “Os múltiplos

significados dos grafismos indígenas dificilmente comportam as questões aplicadas às artes e aos pensamentos estéticos ocidentais” (idem).

Nesse sentido, e consoante à discussão que apresentei na seção 4 do capítulo 1, discuto novamente o caráter agentivo dos grafismos. No entanto, enquanto ali o interesse era analisar formalmente os desenhos e investigar a agência interna das imagens geradas pela combinação de grafismos, nesta seção, o esforço se volta para entender a agência dos motivos gráficos quando aplicados nos corpos dos xinguanos.

No mito de origem do nascimento do Sol e da Lua, coletado por Aristóteles Barcelos Neto (2002), os xinguanos Wauja tematizam a origem dos motivos gráficos e da fabricação de *roupas* entre eles. De acordo com o mito, no início dos tempos, quando o Sol ainda não tinha ascendido aos céus, havia uma enorme escuridão que cobria o mundo. Os *yerupoho* eram, dentre todos os seres, aqueles que possuíam uma melhor existência. Não obstante, ainda que partilhassem de uma vida social semelhante à dos humanos, habitavam a superfície da terra, enquanto os humanos viviam nos cupinzeiros passando fome e medo de predação.

Os *yerupoho*, conforme segue descrevendo o mito, temiam o Sol, e quando souberam de sua ascensão, começaram a fabricar roupas para se proteger; “um frenético trabalho de criação de indumentárias, máscaras e pinturas protetoras contra as ações deletérias e transformadoras irreversíveis do Sol” (Barcelos Neto, 2002:117).

Os grafismos, denominados pelos Wauja de *yanaiki*, foram assim os dispositivos que singularizaram cada espécie animal (Barcelos Neto, 2005:89). Aqueles que conseguiram confeccionar suas *roupas* a tempo, ao vesti-las “(...) tornaram-se *apapaatai*: uma realidade ontológica que se perpetua desde então e que corresponde às diversas classes de animais vistos cotidianamente pelos Wauja” (idem:118). Desse modo, como argumenta Barcelos Neto (2008:68), é mister destacar que as noções wauja de *roupa* (naï) e máscara estão implicadas uma na outra. “Vestir-se é tornar-se outro” (Barcelos Neto, idem).

Ademais, se nos atentarmos ao mito, veremos que vestir roupas é parte de uma tecnologia demiúrgica de diferenciação/alteração do envoltório corporal. Todos os *yerupoho* que vestiram *roupas* ou que foram atingidos pelo sol transformaram-se em *apapaatai*. A categoria cabe, neste contexto, na seguinte definição: *apapaatai* é tudo aquilo que, temporária ou permanentemente, tenha passado de uma forma antropomorfa para uma forma animal, monstruosa, fenômeno natural, artefactual ou uma combinação de duas ou mais destas formas. Enquanto a *roupa* é o dispositivo para as transformações temporárias, as transformações permanentes, por sua vez, originaram-se da irreversível exposição dos *yerupoho* ao sol. Nessa

perspectiva, uma roupa é um instrumento e seu valor ontológico é antes artefactual do que corporal (Barcelos Neto, 2002:11). Nas palavras de Barcelos Neto: “A *roupa* é a obra de arte da transformação, uma forma exterior, singular e criativamente elaborada pelas alteridades extra-humanas, para estabelecerem diferentes identidades” (idem).

Além disso, vale a pena destacar que o mito apresenta um tempo em que os animais de hoje e os humanos compartilhavam de uma condição de existência bastante próxima, que permitia inclusive que eles ainda pudessem se comunicar. Quando os *yerupoho* vestiram suas *roupas*, no entanto, essa condição comum ficou oculta, para nós humanos, por meio dessa exterioridade corporal muito diferente que passaram a vestir¹⁵.

Assim como descrevi anteriormente no mito de Arakuni¹⁶, que em breve resumo conta sobre a fabricação de uma roupa-cobra por um rapaz wauja, vê-se aqui mais uma vez tematizada a relação entre a alteração de superfícies e a transformação de singularidades corporais.

Entre os povos xinguanos, essa relação mítica estabelecida pela fabricação de roupagens com grafismos também parece operar analogamente durante as festas regionais; através das pinturas, notam-se processos de *transformações/alterações* corporais. Sobre isso, Aristóteles Barcelos Neto (2205) classificou as pinturas xinguanas em dois tipos distintos: as relações do tipo fixas e as relações de tipo variável.

As primeiras são representadas pelas figuras 49 e 51 (abaixo) e correspondem às pinturas que possuem um apelo icônico à pele de animais. Os motivos gráficos nas relações de tipo fixo estão, portanto, morfologicamente relacionadas às espécies animais e se caracterizam por serem pinturas corporais bem definidas, tanto no que se referem às zonas corporais ocupadas, como nos padrões estilísticos adotados, estabelecendo relações de *imitação/cópia* com a peles dos animais predadores.

¹⁵ Sobre isso, de acordo com Aparecida Vilaça (2000), os Wari' da Amazônia Meridional afirmam que essas exterioridades distintas resultam em modos também distintos de perceber as coisas. Vemos o jaguar beber sangue e a anta beber o barro, mas para eles, o que estão tomando é a mesma chicha de milho que também bebem os Wari' (idem:59): “Tanto o jaguar como a anta se concebem como humanos, *wari'*, termo que significa “gente”, “nós”, e percebem os Wari' como não-humanos, podendo predá-los como se fossem caça, ferindo-os com suas flechas”. Assim, aqueles que vemos como sendo animais, veem a si mesmos como humanos e, a nós, como espíritos (quando situados na posição de predadores em potencial) ou animais (quando postos na posição de presa). Em suas próprias condições de *gente*, os seres compartilham de práticas culturais semelhantes, como a vida em família, ingestão de bebidas fermentadas ou o cultivo de roças.

¹⁶ Os apapaatai teriam copiado os grafismos dessa personagem-mítica em suas próprias roupas, tornando-se donos destes. De acordo com Barcelos Neto (2001:205), na versão do mito coletada por Vera Coelho, sugere-se que os demais povos xinguanos também teriam aprendido a fazer os desenhos com os wauja, por ser esta a origem do próprio Arakuni.

Nas pinturas masculinas de personagens do *hagaka*¹⁷, por exemplo, destacam-se desenhos característicos das peles de onças e gaviões que são aplicados sobre um fundo branco de tabatinga. Nas performances rituais, as personagens assumem as qualidades predatórias relacionadas aos bichos.

Figura 48 - Pássaro da família dos falconídeos Acauã

Figura 49 - *Kaká huegü*, personagem do *hagaka*



Desenho de Hercues Florence (1804-1879)¹⁸

Foto de Baitü Kalapalo (julho de 2016)

Já em 1988, Karl von den Steinen havia proposto um conceito similar para entender as pinturas ilustradas acima, que designa como *imitação*, ou *imitação representativa* (Steinen, 1940:301). Segundo o autor, a *imitação representativa* é um conceito que deve ser entendido como um *ato de comunicação* (Steinen, 1940:300) e para explicar sua ideia dá como exemplo as pinturas de patas de animais realizadas por populações pré-históricas como orientação para seus caminhos. De acordo com ele, a princípio, essas populações faziam uso das pegadas deixadas por animais, depois, passaram a desenhar intencionalmente as mesmas patas por meio de pedras. Com isso, esses povos tinham por objetivo, não transmitir uma mensagem com fim simbólico ou realizar um desenho para ser contemplado, mas apropriarem-se da função das pegadas em indicar direções e comunicar caminhos para outros.

¹⁷ O *hagaka* foi apresentado previamente em nota na introdução.

¹⁸ Disponível em: < <http://olimpiareisresque.blogspot.com.br/2013/07/acaua.html>>. Acesso em 12/01/2018.

Figura 50 - Onça Pintada (*ekege*)¹⁹**Figura 51** - Pintura composta por círculos concêntricos característicos da pele da onça pintada

Foto de Aya de Ruiter ©
Aldeia Ipatse (junho de 2016)

Ao nos atentarmos às elaborações de Steinen, é possível traçar uma proximidade entre elas e as próprias reflexões sobre *modelo* e *cópia* discutidas por Lúcia van Velthem (2003), Els Lagrou (2007) e Aristóteles Barcelos Neto (2007) sobre os grafismos entre os povos que estudam. Contudo, para esses autores, a chave do *fazer artístico* ameríndio é entendê-lo não enquanto um modo de comunicação, como elaborou Steinen, mas em sua dimensão agentiva (Gell, 1998). Em outras palavras, é notável a possibilidade de entender as cópias a partir de suas capacidades de estabelecer relações de afinidade com os modos de ação de seu próprio modelo²⁰, isto é, pela própria agentividade que os novos envoltórios corporais podem conferir a uma pessoa.

¹⁹ Disponível em: <<http://cdn.coda-craven.org/wp-content/uploads/2016/09/Leopard-iPhone-Wallpapers.jpg>>. Acesso em 12/01/2018.

²⁰ Um exemplo de como essa conceitualização aparece entre os xinguanos é o caso da produção das efígies mortuárias do *egitsü*, analisadas por Antonio Guerreiro (2012). Como abordei anteriormente no capítulo 1, elas também são chamadas de *kuge hutoho* (desenho de gente/imitação de gente). Após a morte de chefes, parentes nobres, grandes lutadores ou outras pessoas de destaque, desencadeia-se um longo ciclo ritual que tem por objetivo “homenagear”, ou “animar”, *akuãpiüteliü* em karib kalapalo, apenas temporariamente, o corpo provisório do morto (Guerreiro Júnior, 2012:22). Esse corpo é feito sob a forma de efígies. Para sua produção, estão envolvidos uma série de ornamentações que visam conferir-lhe identidade, e associa-se a necessidade de beleza para as efígies à própria necessidade de beleza dos corpos de chefes e nobres. Sobre essa interpretação de que as efígies *animariam* um corpo, Guerreiro Júnior (idem:322) retoma a própria construção de outro termo que também se refere à efígie, *akuã-pü-te-lü*. *Akuã*, em karib, designa “a imagem de alguém”, *akuãpiügü*, por sua vez, pode ser entendida como

Essa mesma ideia de *imitação* também pode se estender às pinturas corporais realizadas no ritual do *hagaka*. Ainda que os principais grafismos que aparecem na festa possam nos remeter a uma relação icônica com a pele dos animais, eles são mais rentáveis se compreendidos “em termos de analogia com as espécies/fenômenos naturais” do que como espelhos destas (Barcelos Neto apud Penoni, 2010:114). Nesse sentido, temos que aquilo que os xinguanos *imitam* ao pintarem-se como esses animais/vestirem uma pele animal são as próprias espécies em sua condição de *itseke*. Dito de outro modo, os animais são eles próprios modelos reduzidos, ou “réplicas enfraquecidas” dos seres *itseke*, que, em um tempo mítico, eram vistos como pessoas (Viveiros de Castro, 2002 apud Penoni, 2011:107). Nas palavras da antropóloga Isabel Penoni (2011:107):

Para entender o regime de atribuição de identidades aos “personagens” do Hagaka, é preciso pensá-los nos termos de uma analogia com as espécies animais a que se referem, talvez menos no sentido de compreendê-las como modelos para a criação gráfica desses “personagens”, mas, inversamente, de encarar esses últimos, da sua condição de *itseke*, como protótipos daquelas espécies.

Passando agora para a segunda categoria de pinturas, aquelas de tipo *variáveis*, Aristóteles Barcelos Neto (2005) destaca como principal característica a liberdade na combinação gráfica dos desenhos, de onde seus referenciais identitários não podem ser deduzidos por relações de semelhança entre a iconografia utilizada e os motivos gráficos que figuram (n)esses corpos. Na situação de uma máscara-sucuri, por exemplo, esta não necessariamente deve ser pintada com os motivos *walamá oneputaku* (cabeça de sucuri) para que a relação metonímica entre o animal e a máscara seja estabelecida (Barcelos Neto, 2008:233). Uma vez que a identidade é ela mesma construída pelos grafismos, as pinturas “atuam” enquanto índices visuais da presença de outros seres invisíveis do cosmos. Isto é, suas identidades só podem ser compreendidas dentro do conjunto ritual mais amplo no qual se inserem.

Conforme elaborou Barcelos Neto (idem:222): “Embora as formas visuais sejam padronizadas de um ponto de vista estilístico, elas não configuram um código fundamental, não veiculando, portanto, identidades em si”; não faria sentido, assim, entender esses grafismos a

“a imagem de alguém que morreu”. A forma verbal completa *akuãpüteli* significaria, em sua tradução literal, “construir uma imagem de alguém que morreu”. Guerreiro Júnior (2012:322) vê um sentido de *personificar*, *animar* temporariamente – dotar a alma do morto de agência.

partir da apreensão da linguagem de códigos visuais, esperando que eles pudessem de algum modo nos leva diretamente aos sentidos de seus usos²¹.

A partir do entendimento levantado ao longo desta seção, a respeito da relação entre grafismos e figuração/transformação dos corpos, e da discussão acerca da relação entre a aplicação de tintas e as qualidades sensíveis dos corpos, da seção anterior, desenvolvo, a seguir, a questão da criatividade estética matipu. Procuro, por meio das noções locais envolvidas nos processos de pintura e ornamentação corporal, analisar alguns casos selecionados a partir de meu material de campo, buscando compreender os efeitos da criatividade exibida nas festas regionais e a socialidade dos povos que participam do sistema xinguno.

2.4 Criatividade, socialidade e repertórios estéticos

A estética mais cotidiana dos jovens em Ngahünga é atualmente permeada por grandes influências da vida na cidade. O acesso aos bens de consumo, à internet e a circulação dos xingunos pelos espaços urbanos têm transformado a socialidade local e são fundamentais para se pensar, em igual medida, sobre as transformações nos modos de se vestir e se ornamentar das pessoas na região.

Entre os rapazes, a relação que mantêm com as motos e com os jogos de futebol merece destaque. Sobre o primeiro ponto, desde o início me chamou a atenção uma certa exibição/performance dos garotos em cima de suas motos, ou mesmo quando estavam apenas parados próximos a elas. Passei a olhar para as motos como *ornamentos corporais* no sentido de que, por meio delas, seus corpos parecem dotar-se de novas capacidades agentivas. Em outras palavras, por meio delas, pode-se deslocar rapidamente para a cidade ou para as festas, bem como *namorar*²² em lugares mais afastados no mato. Ademais, cheguei a ouvir do cacique de Ngahünga que quando ele comprasse sua moto, a cor escolhida seria a verde-limão. Foi esse comentário que me sugeriu uma aproximação entre as motos e os ornamentos no Xingu, visto

²¹ Para uma discussão mais aprofundada sobre a relação entre xamanismo, grafismos e seres-espíritos ver Barcelos Neto (2002).

²² Namorar é o termo que os Matipu usam em português para se referir a sexo.

que nas duas vezes em que estive em campo, o verde-limão era uma das cores mais escolhidas para as linhas de lã que se amarravam nas pernas e nos braços durante os rituais, e constantemente eram as preferidas para os colares e cintos de miçangas.

Além disso, as motos possibilitam viagens mais frequentes para as cidades, uma atividade bastante valorizada²³ de um modo geral pelos Matipu. Alguns chegam a passar cerca de 10 horas nas estradas de areia do Território Indígena do Xingu, apenas para ir e voltar de Gaúcha do Norte, a cidade mais próxima de Ngahünga. Também viajam com alguma frequência para Canarana, cidade bastante próspera devido às intensas atividades com o agronegócio. Em geral, muitas cidades ao redor do TIX, por estarem em uma região economicamente em ascensão para os grandes fazendeiros, são abastecidas com artigos de última geração como celulares e câmeras e principalmente roupas e tênis importados, itens que os jovens almejam.

Figura 52 – Homem com sua moto durante os Jogos do Xingu



Aldeia Ipatse (junho de 2015)

²³ Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações atuais dos xinguanos com a cidade de Canarana ver Amanda Horta (2018)

Figura 53 - Homem dirigindo sua moto



Aldeia Ipatse (Julho de 2015)

Passando para as roupas, a escolha dos itens que serão comprados nas cidades – e sua relação com as inovações observadas nos ornamentos rituais - nos abrem para um segundo ponto interessante sobre a estética entre os rapazes de Ngahünga: a *imitação* dos jogadores de futebol.

Nesse sentido, é curioso ressaltar que em suas roupas cotidianas os jovens optam pelo uso de tonalidades fluorescentes e vibrantes nas chuteiras, bermudas e camisetas, e essas mesmas cores, também aparecem com frequência para confeccionar os enfeites que serão usados nos rituais. Além do verde-limão, outras cores florescentes como a rosa, azul, laranja e amarela também são escolhas comuns para as linhas de algodão.

Figura 54 - Pessoas reunidas para assistir ao jogo de futebol do Brasil durante as olimpíadas.



Aldeia Ngahünga (julho de 2016)

Os rapazes *imitam* ademais os cortes de cabelos de jogadores como o Neymar e Cristiano Ronaldo, fenômeno que Camila Galan (2015:189) também descreveu entre os jovens Waiãpi. “Segundo me disseram, esses garotos e homens *imitam* (*wa’ã*) os jogadores: assistem ao futebol na televisão, veem a imagem desses cortes de cabelo e resolvem fazer igual”. Soma-se ainda a esse quadro, a preferência por roupas de marcas como a *adidas* e *nike* e a representação de seus logotipos nas pulseiras de miçangas que os jovens usam no cotidiano da aldeia.

Esse conceito de *imitação estética*, o qual discuti mais detidamente na seção anterior, deve, no entanto, ser entendido com certo cuidado. Em uma análise bastante esclarecedora, Antonio Guerreiro Júnior (2012:450) vale-se dos escritos de Eduardo Viveiros de Castro (2007) para compreender que a transformação corporal ameríndia não se trata de uma metáfora, nem tampouco de uma metamorfose corporal completa. De acordo com Viveiros de Castro (2007:103), conceitos contemporâneos, como o de *conexões parciais* de Strathern (*in* Ingold, 1996), *pessoa fractal* de Wagner (*in* Godelier e Strathern, 1991) e, especialmente, o conceito de *devir* de Deleuze são pertinentes para explicitar uma certa noção de transformação nas terras baixas como um movimento que, nas palavras de Viveiros, “(...) desterritorializa

ambos os termos da relação que ele estabelece, extraindo-os da relação que os definiam anteriormente para associá-los através de uma nova ‘conexão’ parcial’ (Viveiros de Castro apud Guerreiro Júnior, 2012:451). Sob essa lógica, entende-se que aquilo que buscam as cópias, antes do que a identificação completa com seu modelo, é a própria diferença, ou um *entre dois*.

Figura 55 - Homens com linhas de lã e cintos em duas tonalidades de verde-limão



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

A elaboração que apresento acima ficou clara para mim, quando vi dois jovens matipu circularem com pinturas na nuca durante o *egitsü* nahukwa. Os jovens, por adotarem no cotidiano cortes de cabelo que *imitam* o dos jogadores de futebol, ou mesmo que veem outros jovens usando na cidade, recebem muitas críticas especialmente de pessoas mais velhas que afirmam que eles “não fazem o corte tradicional”, ou que “não querem fazer pintura de cabeça”. Nesse contexto, parece bastante emblemático ver dois rapazes matipu aparecerem com suas nuca pintadas com motivos gráficos do repertório xinguano. Ao mesmo tempo em que a criação era uma *invenção*, na medida em que se diferenciava da pintura “tradicional de cabeça” aplicada no topo do cabelo, ela também apresentava elementos convencionais, visto que os motivos pintados na nuca eram parte do repertório “tradicional” do Alto Xingu. Em outras palavras, a criação evidenciava uma pintura que não era nem a réplica de uma composição “tradicional xinguana”, e nem a réplica de uma estética “da cidade”. Mas jogava com as duas, como se cada uma implicasse na contrainvenção da outra (Wagner, 2008:93).

Figura 56 – Jovem matipu com pintura na nuca



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Figura 57 - Jovem matipu com pintura na nuca



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

A pintura dos jovens matipu sugere, assim, uma aproximação com o debate de Roy Wagner (2008) sobre os diferentes modos de simbolização que operam entre culturas e que nos ajuda a pensar sobre o caso xinguano.

Ao analisar a cultura dos Daribi, povo da Papua Nova Guiné, e a cultura dos Yali, povo da Papua, Wagner identificou aquilo que chamou de *simbolização diferenciante* - caso que parece se estender também aos povos xinguanos. Em resumo, como elabora o autor, essa simbolização diverge do tipo *convencionalizante* na medida em que é próprio do caráter convencional dessas *culturas* serem “contrainventadas por meio de controles diferenciantes. Desse modo, como define Wagner (2008:93), se por um lado temos culturas, como as darib e yali, que seriam tomadas como “inatas e motivadoras”, com um interesse centrado nas relações humanas, e com a invenção como sua principal motivação; de outro, temos as culturas do segundo tipo, *convencionalizante*, como é o caso da cultura norte-americana, em que esse caráter convencional da cultura mascara a invenção de uma *natureza* “inata e motivadora”. A

cultura é entendida como “artificial e imposta”, e a ênfase aqui está “no acúmulo progressivo e artificial de formas coletivas” (idem:93).

O cerne de todo e qualquer conjunto de convenções culturais é uma simples distinção quanto a que tipo de contextos – os não convencionalizados ou os da própria convenção – serão deliberadamente articulados no curso da ação humana e que tipo de contextos serão contrainventados como “motivação” sob a máscara convencional do “dado” ou do “inato”. (...) Como modos de pensamento, percepção e ação contrastantes, há toda a diferença do mundo entre essas duas alternativas. (Wagner, 2008:95)

Durante os Jogos do Xingu²⁴, evento regional que ocorreu na aldeia Ipatse em junho de 2015, esse modo *diferenciante* de operar da cultura xinguana ficou em evidência por meio das invenções que eram exibidas nas pinturas ao longo dos dias. As pessoas apareciam com diversos tipos de criações que tendiam a variar no decorrer do evento, e notei que para se pintar usavam preferencialmente a tinta nanquim.

Mencionei anteriormente, na seção 2 deste capítulo, algumas razões apresentadas pelos meus interlocutores sobre o uso da tinta nanquim e sua preferência em detrimento do jenipapo. Aqui destaco a explicação sobre a facilidade da nanquim em compor e descompor desenhos, uma vez que nanquim sai facilmente na água, ao contrário do jenipapo que dura cerca de 10 a 15 dias na pele. Isso permitia que as pinturas pudessem ser removidas do corpo imediatamente ao final do dia, algo que de fato eu observei ser recorrente entre mulheres e homens, que logo depois das danças corriam para se banhar e tornavam as lagoas e rios, por vezes, bastante tumultuados.

Além disso, no caso de um evento de 5 dias, como ocorreu nos Jogos do Xingu, a escala de possíveis variações para as composições das pinturas podia ser significativamente ampliada em razão do uso da tinta nanquim. Praticamente todos os dias, as pessoas faziam apresentações culturais que previam pinturas e ornamentações corporais, e, ao invés de repetirem suas criações ao longo dos dias, era mais recorrentemente que se sobressaísse um gosto pela inventividade.

²⁴ Os Jogos do Xingu foram um campeonato esportivo de diversas modalidades²⁴, disputado na aldeia Ipatse e organizado por uma equipe de coordenadores kuikuro reunindo todos os povos do Alto Xingu. Com estrutura pensada para 600 pessoas, incluindo um restaurante montado para alimentar os atletas e a construção de pequenas casas tradicionais para abrigar as delegações, a competição também contou com uma equipe de árbitros profissionais, locutores indígenas e uma imprensa contratada em Canarana para cobrir o evento. Na abertura, falas de autoridades políticas brancas e indígenas foram seguidas de uma apresentação individual de todas as delegações indígenas participantes dos Jogos e uma dança coletiva com as aldeias presentes.

Nos rituais regionais, também percebi essa mesma inventividade, especialmente no último dia da festa, em que ocorre a luta entre os povos. Nesse momento, a criatividade na ornamentação corporal atinge o ápice entre os homens, pois o valorizado não é mais a geração de uma imagem coletiva indiferenciada – como aquela que apresentei na primeira seção deste capítulo, –, mas a diferenciação e atenção que se busca chamar para si como um grande lutador. Ao mesmo tempo, as variações individuais alimentam também a possibilidade de variações em um repertório coletivo, uma vez que as combinações *tornadas visíveis* aos olhos de todos, quando se aplicam sobre os corpos, colocam em circulação regional um repertório potencial. Um movimento duplo que singulariza ao mesmo tempo em que coletiviza motivos e composições. Ou ainda, na elaboração de Wagner (idem:96): “Invenção e convenção mantêm entre si uma relação *dialética*, uma relação ao mesmo tempo de interdependência e de contradição”. Temos, com isso, que toda invenção reafirma – ainda que seja *contra* – o convencional, e toda convenção afirma, ainda que contra ela, a heterogeneidade.

Seguindo essa discussão, a pintura do “Fora Temer” também é bastante emblemática para pensarmos sobre a dinâmica de invenção/singularização dos repertórios gráficos regionais, bem como a passagem das inovações para uma dinâmica de coletivização/convencionalização.

Durante os ciclos rituais do *egitsü*, em 2016, vi essa pintura aparecer pela primeira vez no Xingu, e tornou-se particularmente conhecida e bastante divulgada durante o *egitsü yawalapíti*. A festa foi talvez um dos assuntos indígenas mais comentados dentro e fora do Alto Xingu naquele ano, já que iria homenagear Pirakumã, grande chefe de uma linhagem notável dos Yawalapíti.

Pirakumã fez parte da geração de jovens que cresceu junto aos irmãos Villas Boas e aprendeu amplamente sobre política interétnica. Portanto, além de mobilizar muito dinheiro, era sabido que esse *egitsü* mobilizaria relações importantes, ou seja, receberia a atenção da mídia nacional e internacional que estariam presentes na festa e de embaixadas de diversos países, como o Canadá, a Noruega e a Bélgica²⁵.

Nesse contexto, alguns jovens kuikuro envolvidos intelectualmente com o Museu Nacional do Rio de Janeiro, e com o coletivo de cinema que formaram em sua aldeia, apareceram no dia da luta com os dizeres de “Fora Temer” pintados em suas costas. Chamo a atenção para a rede de relações que esses jovens kuikuro fazem parte, pois os xinguanos têm trajetórias de relações com o universo não-indígena e de circulação nas cidades bastante

25 Informação de Felipe Milanez (2016), jornalista da Carta Capital.

particulares. Há pessoas participando de movimentos políticos regionais e nacionais, pessoas participando das mais diversas instituições, pessoas circulando em eventos, feiras, exposições, seminários, cursos de formação e muitas atualmente matriculadas em escolas nas cidades e em universidades. Esses jovens kuikuro estão, como mencionei, envolvidos em iniciativas audiovisuais, inscrevem seus filmes em editais nacionais de incentivo à cultura e se mantêm inteirados nas discussões sobre iniciativas de preservação e produção cultural indígenas. Por essa razão, circulam frequentemente entre as cidades e o TIX e participam de eventos tanto nacionais como internacionais. Na época do *egitsü*, acontecia no Brasil um movimento nacional de ocupações de prédios do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), cuja pauta principal era a extinção do Ministério da Cultura (MinC) promovida por Michel Temer. Cientes da atenção que atrairiam à mídia presente na festa, esses jovens apareceram com a pintura do “Fora Temer” como forma de protesto. Jamaluí kuikuro, um dos jovens pintados, disse ao jornalista da Carta Capital, Felipe Milanez, que a iniciativa tinha o objetivo de fazer circular o protesto pelo mundo: “Já que tem tanto branco no Kuarup, quero que saibam o que a gente pensa, que sou contra esse governo golpista”.

Figura 58 – Pintura do “Fora Temer”



Felipe Milanez (agosto de 2016)

Abordei anteriormente no capítulo 1, por meio da discussão de Antonio Guerreiro Júnior (2015:383), a ideia de que os rituais regionais xinguanos, especialmente o *egitsü*,

tornaram-se “uma espécie de língua franca” (idem) entre os xinguanos e não-indígenas, fenômeno que vem se intensificando desde 1946, quando as primeiras relações com a sociedade nacional tomaram uma forma. Atualmente, essas grandes festas são um meio privilegiado de atrair a atenção de personalidades e autoridades não-indígenas importantes para a política xingwana, ao ponto que, como sugere Guerreiro Júnior, “O que era para cada povo *egitsü* (karib), *kaumai* (wauja), *itsaxi* (yawalapíti), *torip* (kamayurá) se tornou, paulatinamente, Quarup: uma dobradiça entre a política ritual indígena e o mundo dos brancos. ” (idem, 2015:384). Nesse sentido, os corpos, que ganham destaque através da ornamentação corporal durante os rituais, tornam-se os suportes privilegiados para se produzir também os protestos das pessoas na região, como foi o caso da pintura do “Fora Temer”. Nota-se ainda que, embora em 2016 essa pintura teve como efeito a *singularização* de uma rede de jovens kuikuro, em 2017, pessoas de outras etnias apareceram com seus corpos pintados com os mesmos dizeres; a frase foi, portanto, *coletivizada* a outros corpos e contextos xinguanos.

Analisando diversos casos de inovações estéticas nas criações, é possível observar composições feitas com motivos gráficos de outros povos indígenas, figuras de animais, seres-espíritos, nomes próprios, brasões de times de futebol, bandeiras de países, desenhos descritos como inventados e até mesmo pinturas inspiradas em desenhos de super-herói.

Figura 59- Homem com pintura feita com nanquim verde.



Aldeia Aiha (julho de 2016)

Figura 60, Figura 61 e Figura 62 – Rapazes com pinturas *inventadas*



Imagens que circularam nas redes sociais após o período dos rituais de *egitsü*

Figura 63 - Homem com desenho de um animal (ou ser-espírito)

Figura 64 - Jovem matipu com pintura com seu nome.



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Aldeia Ipatse (julho de 2015)

No entanto, a inclusão de desenhos que a princípio não são reconhecidos como “tradicionalmente” xinguanos estão longe de ser uma novidade na ornamentação corporal da região.

Karl von den Steinen, em seus escritos sobre as expedições realizadas durante o século XIX, relata um caso emblemático sobre a pintura “inventada” de um jovem bakairi. Como descreve, observando um desenho curioso aplicado nos dois lados do peito do rapaz, Steinen nota que se tratam de dois arcos pretos em forma de ferradura. Muito surpreso com aquela forma pouco convencional para as pinturas da região, o etnólogo questiona ao jovem o significado de tal desenho, ao que o rapaz lhe responde que nada mais eram do que os próprios saltos da bota de Steinen; segundo o jovem, o sapato era tão bonito que ele decidiu imitá-lo.

É interessante destacar, contudo, que essa imitação não se trata de mera reprodução, assunto que volto a abordar mais adiante para o caso de dois jovens matipu com pinturas na nuca; ao incorporar o desenho da bota em sua pintura, o rapaz bakairi o faz à sua própria maneira, isto é, desenha apenas os saltos da bota, e não o sapato todo.

Pedro Agostinho da Silva (1974) durante um *egitsü* kamayurá também relata surpresa ao ver um jovem kalapalo com a pintura de um avião em seu rosto. Um caso análogo foi fotografado por Bruna Franchetto em 1981 (figura 65), quando um rapaz kuikuro pintou um avião na maçã de seu rosto.

Figura 65 - Jovem kuikuro com avião em seu rosto



Bruna Franchetto (1981)

Nos rituais regionais que acompanhei em 2015, observei que entre os motivos “estrangeiros” usados especialmente entre os jovens para compor suas pinturas, o desenho mais recorrentemente adotado era o do *yin yang*²⁶ (figura 66, abaixo). Vi por diversas vezes, jovens aparecerem com essa figura aplicada em algum lugar de seus corpos, e o motivo seguiu bastante popular nos dois anos em que estive em campo.

Entre os Matipu, o desenho era quase como uma “marca registrada” de um dos melhores lutadores de Ngahünga. Seu irmão me dizia que o lutador gostava muito do motivo e fazia questão de incluí-lo em algum lugar de sua pintura, principalmente em seu peito e em suas costas.

Figura 66- Jovem matipu com motivo gráfico do *yin yang* pintado em seu peito



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Embora seja evidente essa abertura potencial no repertório dos grafismos xinguanos, Pedro Agostinho (1974) também observa certos limites na expressão de gostos

²⁶ O desenho é identificado como parte da iconografia do taoísmo.

particulares durante uma festa. Sobre isso, o autor notou que o espaço para a criatividade nas pinturas podia ampliar-se ou limitar-se dependendo da posição ocupada por uma pessoa ou um povo durante o ritual.

Agostinho descreve, assim, uma maior variedade nas pinturas dos povos que não estavam responsáveis pela organização da cerimônia: “Conformavam-se também ao mesmo padrão as outras tribos, mas com muito maior variedade e flexibilidade. Todos de negro, a diversidade dos motivos levados sobre o fundo uniforme era muito maior que a dos hospedeiros.” (idem:141). De igual modo, para aqueles que não integravam os grupos-personagens de um *egitsü* (enlutados, enterradores, donos da festa, mensageiros, coordenadores, cantores, tocadores de *atanga*²⁷, reclusas e mortos), o autor destaca uma maior desobrigação com certas convenções estéticas indispensáveis em se tratando de pessoas em posições cerimoniais específicas.

Durante as festas que acompanhei, de fato notei que alguns grafismos como o *tüihitihü* ou o *hototo* apareciam com maior frequência (figura 67); ainda assim, a criatividade na composição das pinturas, bem como nos próprios motivos gráficos que eram escolhidos, era impossível de ser ignorada, considerando, principalmente, a crescente ampliação das redes de relações regionais e circulação de referências para as criações.

Em 2015, um campeão kalapalo abriu seu *tablet* e mostrou aos seus parentes a pintura de um rapaz xavante que havia fotografado em um evento indígena. Com o aparelho em mãos, ele pedia a seu sobrinho que reproduzisse o desenho em seu corpo para usar durante a dança do *egitsü*.

Observando mais de perto o caso da pintura xavante, e de outras pinturas com motivos gráficos “estrangeiros” ou “inventados”; era notável que embora se tratassem de “invenções” ao repertório local, o uso de algum elemento convencional da estética xinguna ainda se mantinha presente em suas composições.

Esse elemento convencional pode ser desde a preferência por motivos que contrastam cores em sua composição (como ocorre com a figura do *yin yang*), um gosto pela disposição simétrica e repetição rítmica dos grafismos quando aplicados no espaço plástico, ou mesmo a atração por composições inteiramente *inventadas*, mas que ainda assim articulam seu uso a outros enfeites convencionais da estética do Alto Xingu, como as linhas de lã, os cintos de miçanga, os brincos e braçadeiras.

²⁷ A *atanga* é um instrumento de sopro presente durante todo ciclo ritual do Quarup. As flautas são tocadas normalmente por campeões e lutadores e acompanhado por uma dança feita de casa em casa na aldeia entre duplas que se revezam.

Figura 67 - Homens pintados durante Jogos Kuikuro



Aldeia Ipatse (julho de 2015)

Em minha segunda viagem a campo, um jovem kalapalo me contava sobre um primo seu da aldeia Aiha que inventava seus próprios desenhos abstratos (figura 68, acima).

Durante o *egitsü* na aldeia Magijape, soube que esse rapaz estava no acampamento kalapalo e pintava algumas pessoas com seus desenhos. Ao acompanhar o rapaz, notei que suas criações, embora combinassem motivos com formas bastante distintas dos grafismos do repertório convencional xinguano, não deixavam, contudo, de respeitar certos padrões de composição muito similares àqueles praticados no repertório local, isto é, apareciam as repetições rítmicas e simétricas nos desenhos, que eram aplicados nas mesmas zonas corporais tradicionalmente pintadas na região.

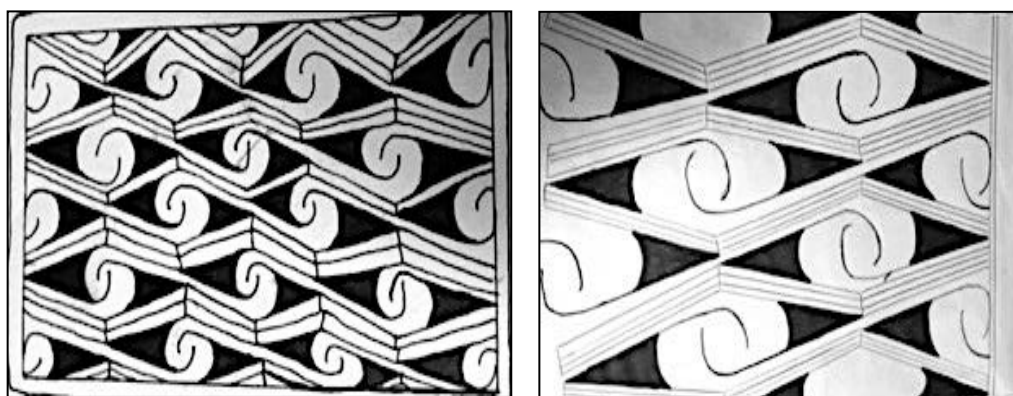
Figura 68 - Artista kalapalo fazendo uma pintura corporal inventada por ele



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

Também no caso do grafismo do povo Yudjá (Juruna), é possível levantar a hipótese de que a composição esteticamente agradável do motivo está relacionada com a popularidade de seu uso. Por duas vezes, quando pedi para um rapaz matipu desenhar seu repertório de motivos em Ngahünga, o grafismo *juruna* apareceu entre eles. Além disso, era comum nas festas regionais observar muitas pessoas com pinturas feitas com esse mesmo grafismo, e algumas versões inclusive já diferenciadas, ou “estilizadas” dele.

Figura 69 e Figura 70 - Desenhos do motivo identificado como *juruna*



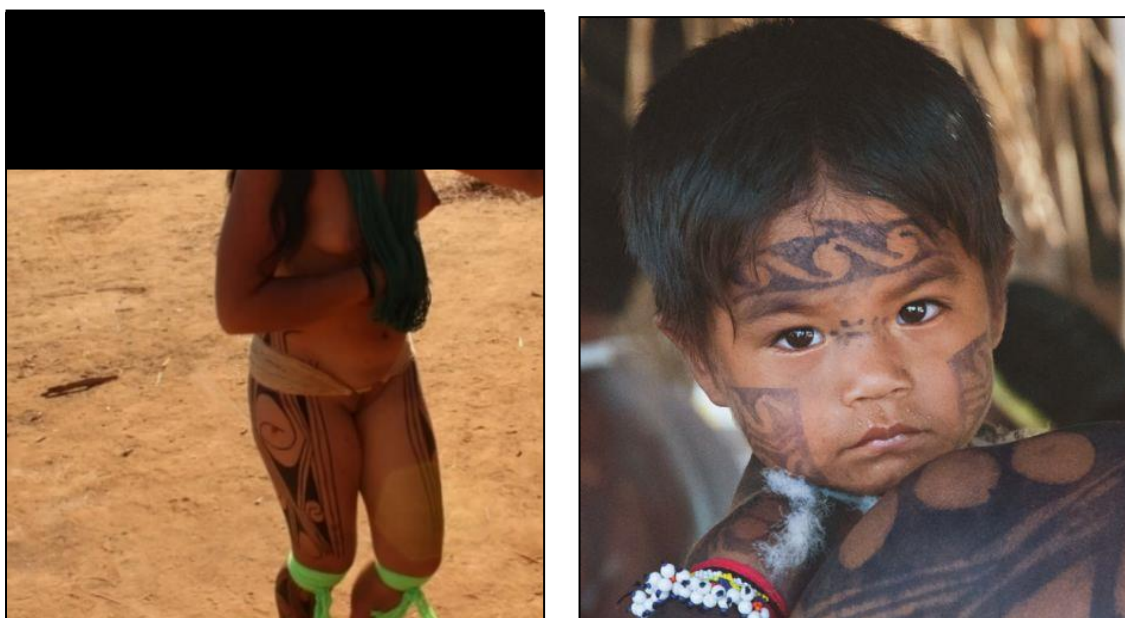
Desenho de Kanga Matipu em papel sulfite (2015)

Na figura 71 (abaixo), vemos uma mulher alto-xinguana com o motivo *juruna* combinado e dimensionado na proporção de uma pintura feminina convencional: ela ocupa desde o começo da panturrilha da moça, subindo por sua perna, coxa, quadril e terminando um pouco acima da onde se amarra o *etiko*.

Ao lado, na figura 72, vemos uma criança yudjá com uma pintura do mesmo motivo da moça xinguana, mas dessa vez aplicada em seu rosto. Conforme se nota, a estrutura de composição, bem como a zona corporal em que foi pintado o grafismo na criança são bastante distintos do que se vê na imagem da moça.

Figura 71 - Mulher xinguana com pintura com motivo yudjá

Figura 72 - Criança yudjá com pintura em seu rosto.



Aldeia Magijape (julho de 2015)²⁸

Foto Téo Miranda ©.

Além dos casos que apresentei ao longo deste capítulo, as inovações na ornamentação corporal também são notáveis não apenas em relação a escolhas e composições dos motivos gráficos nas pinturas, mas nos próprios contextos em elas aparecem.

Um exemplo disso ocorreu durante os Jogos do Xingu. Em todos os dias do evento, no fim da tarde/começo da noite, os povos presentes apresentavam danças e cantos de seu repertório ritual para os demais participantes indígenas e não-indígenas. Em uma dessas apresentações, dois homens apareceram com seus corpos completamente pintados de negro. A dança que faziam também destoava dos demais; os homens não seguiam o círculo nem o ritmo

²⁸ Respeitando o pedido mais geral das mulheres xinguanas, as fotografias que singularizam suas imagens em contextos rituais serão divulgadas de modo em que se preservem suas identidades.

dos outros dançarinos, ao invés disso, andavam com seus corpos bastante arqueados, “costurando” os demais e chamando muita atenção para si.

Conforme tratei anteriormente, no Alto Xingu, a pintura negra cobrindo todo o corpo é bastante comum em diversos momentos rituais, sendo usada sobretudo com o objetivo de proteger/ocultar a identidade de seu portador frente a situações de potencial perigo ou de rivalidade²⁹. No caso dos dançarinos nos Jogos do Xingu, esse caráter de ocultação e rivalidade era usado com o objetivo de entreter e divertir as pessoas que assistiam à apresentação, isto é, os rapazes pareciam brincar com o fato de serem inimigos e avessos aos demais dançarinos.

Figura 73 - Dois homens cobertos de tinta preta nos Jogos do Xingu



Aldeia Ipatse (julho de 2015)

Durante a Festa do Pequi realizada em uma aldeia Wauja, Vera Coelho (1991-1992) registrou uma situação muito similar de uso da pintura negra para produzir divertimento. Em um dos dias de festa, a autora descreve rapazes com seus corpos completamente pintados de preto que, em tom de brincadeira, provocavam as mulheres que trabalhavam descascando pequi.

Os rapazes, com o corpo todo pintado de preto, passaram as mãos nelas, que ficaram todas borradas e manchadas. Elas gritaram, brincaram e protestaram, mas todas essas atitudes não eram muito sérias: no fundo, elas se divertiam

²⁹ Abordo mais detalhadamente a questão das pinturas negras na seção 2.3.

enormemente com essas informalidades e riam bastante, sempre continuando a descascar pequi. (Coelho, 1991-1992:44).

Também em um dos dias do *egitsü* que ocorreu em Aiha, em 2015, registrei um segundo uso inventivo da ornamentação corporal, dessa vez através do uso de enfeites, para gerar humor. Duas mulheres mais velhas entraram na casa em que eu estava hospedada, dançando muito animadas celebrando a vitória de seus filhos campeões de luta. As duas estavam pintadas, vestiam cintos de fio de buriti e colares de miçangas para ornamentar seus corpos. Uma delas usava um cocar tradicional na cabeça e a outra, no que parecia ali substituir o cocar, vestia um capacete de moto. Algumas pessoas me disseram que elas buscavam contagiar as pessoas com a felicidade que sentiam por seus filhos, e o capacete usado por uma das mulheres parecia contribuir para produzir alegria, uma vez que muitos riam do uso inusitado do objeto.

Por outro lado, ainda que o cenário de inovações seja crescente, também é possível vislumbrar um movimento aparentemente em sua contramão: a valorização da circulação de enfeites “tradicionais”. No *egitsü* nahukwa, em julho de 2016, uma dupla de jovens tocava a flauta *atanga*. Quando uma dessas duplas entrou na casa em que eu estava hospedada em Magijape junto com os Matipu, os jovens foram ovacionados; eles foram recebidos com muitos elogios, especialmente pelos mais velhos da aldeia, e fiquei bastante curiosa para entender o que estava acontecendo. Ao questionar alguns de meus interlocutores sobre a razão dos rapazes serem tão aplaudidos, recebi a resposta de que “eles estão muito bonitos”, ao que se completou: “estão usando os enfeites antigos”. De fato, os jovens não usavam nenhuma das cores fluorescentes bastante comuns atualmente para as linhas de algodão que os xinguanos amarram em seus braços e pernas, mas apareceram com fios de buriti.

Nesse mesmo *egitsü*, ouvi de um homem kalapalo – que tem por volta de 30 anos - que as pessoas já não querem mais fazer a pintura de cabeça e tampouco sabem se pintar como os antigos. Acompanhei a ornamentação desse rapaz durante toda a festa e notei que de fato ele adotava elementos considerados “mais tradicionais” do repertório de enfeites e pinturas dos xinguanos, isto é, poucos materiais oriundos da cidade. Embora ele aplicasse a tinta nanquim para realizar os motivos gráficos de cor negra, para as pinturas que necessitavam de cor vermelha, ele utilizou apenas o urucum.

Em relação à questão de se pintar como os antigos, o contexto que narro acima e a análise do rapaz kalapalo sobre a realidade das festas nos abrem para pensarmos sobre dois efeitos das mudanças na ornamentação corporal xingwana. O primeiro deles é a crítica bastante comum atualmente no TIX sobre a valorização excessiva dos bens da cidade, além da

preocupação com os impactos que a circulação desses bens tem acarretado na vida nas aldeias. É recorrente, especialmente entre pessoas mais velhas, o discurso de que os jovens estão esquecendo os costumes dos antigos, não sabem mais as músicas e as técnicas para feitura de certos artefatos, não conhecem os remédios indígenas e só pensam em ir para a cidade.

O segundo ponto trata da própria raridade na circulação de certos enfeites/artefatos e da redução no número de pessoas que conhecem e dominam técnicas para fazê-los, um quadro que nos ajuda a entender manifestações entusiasmadas de admiração, quando itens atualmente escassos na realidade das festas regionais são tornados visíveis para todos.

Aristóteles Barcelos Neto (2004b:92) tematizou esse assunto ao abordar os repertórios gráficos wauja através da dinâmica entre os pares esquecimento/ocultamento, de um lado, e retomada/lembança, de outro. Em um comentário bastante esclarecedor, o autor argumenta que o repertório de motivos gráficos torna-se por vezes tão extenso entre os Wauja que é inevitável que alguns desses motivos sejam “esquecidos”. Ao mesmo tempo, fotografias antigas, livros, panfletos de exposições de arte indígena e visitas a coleções etnográficas pelos Wauja podem recolocar em circulação grafismos que estavam “em desuso”. Os movimentos de renovação temática, esquecimento, ocultamento e lembrança de repertórios gráficos são nesse sentido, de acordo com o autor, parte da própria dinâmica da produção artística arte wauja, ainda que atualmente seja evidente uma aceleração intensa nessas dinâmicas em razão do estreitamento das relações dos xinguanos com a vida na cidade. Em citação ao autor:

O sistema visual wauja possui uma especial abertura para a interpretação plástica, seja de seus temas tradicionais ou de temas estrangeiros. Ao longo do tempo, esse fenômeno é responsável por um aumento/ renovação dos repertórios gráfico e tridimensional. No entanto, na mesma medida em que se observa um movimento em direção ao acúmulo de motivos, constata-se um movimento inverso. Ou seja, o repertório torna-se tão extenso que muitos motivos são “esquecidos” (ocultados), mas podem ser posteriormente recuperados (Barcelos Neto, 2004b:92).

Ao longo do capítulo, procurei discutir a criatividade estética exibida nos rituais regionais xinguanos, mobilizando uma dimensão analítica que extrapola o par tradição *versus* inovação, e que leva em conta, sobretudo, três outras dinâmicas criativas. Tratam-se dos pares convencionalização/singularização, exibição/ocultamento e esquecimento/lembança. O esforço analítico foi, nesse sentido, em descrever a produção estética que observei em campo à luz de relações já anteriormente debatidas e consolidadas na bibliografia xingwana, e entendê-

las como *atualizações* ou mesmo *transformações* desses modos criativos locais de operar. Sugerir ainda, em razão da intensificação das relações dos xinguanos com a vida na cidade e da ampliação de suas redes de socialidade, que esses processos de esquecimento, lembrança, singularização e coletivização têm se acelerado consideravelmente.

Para concluir, esclareço a razão pela qual as mulheres tiveram menor destaque nas análises durante o capítulo. Os rituais que acompanhei no Xingu, o *egitsü* e o *hagaka*, tratam-se de festas em que o protagonismo político dos homens é bastante marcado, e nesse sentido, também o é a centralidade dada para a ornamentação e pintura de seus corpos; fatores que, como vejo, estão intrinsicamente relacionados. O próprio fato de que foi durante os Jogos do Xingu o momento em que eu mais observei a criatividade nas pinturas corporais das mulheres corrobora com a hipótese de que quando a atenção se volta à produção de singularidades, as diferenciações na estética corporal também se ampliam. Durante os Jogos, tanto os homens como as mulheres gozavam de um protagonismo “cerimonial”, pois haviam modalidades esportivas femininas e masculinas no evento. Assim, acredito que a situação de maior protagonismo da ornamentação corporal masculina teria sido bastante diferente caso eu tivesse acompanhado o ritual feminino do *itão kuegu* (*jamugikumalu*), por exemplo.

Além disso, ao acompanhar algumas mulheres yawalapíti, que são lideranças políticas no Alto Xingu, notei que suas ornamentações corporais também eram extremamente exuberantes. Entre os povos Yawalapíti, Mehinaku, Kamayurá e Wauja, e crescente entre os Kuikuro e Kalapalo, é possível reconhecer mulheres que tem assumido tal como os homens uma maior centralidade nas relações interétnicas: muitas viajam vendendo artesanato, participando de eventos de cultura indígena, são militantes de movimentos nacionais e referências de chefia em suas aldeias. No caso das mulheres matipu, a questão ainda é mais tímida e conflituosa; especialmente entre as jovens, o fenômeno mais comum durante as festas regionais era uma resistência em se pintarem. Muitas diziam-se preocupadas com as câmeras fotográficas dos celulares dos próprios jovens xinguanos, que usavam seus aparelhos para registrá-las durante os rituais regionais. Ouvi de muitas mulheres o receio em se expor e acabar aparecendo em redes sociais, ou terem suas fotos compartilhadas via *bluetooth*, e *pendrive*, uma vez que os jovens insistem em assediar e fotografar as mulheres.

Se por um lado, nas festas que acompanhei, o espaço para observar a criatividade entre as mulheres matipu era mais restrito, por outro, em suas criações com as miçangas a abertura para estudar suas inovações era grande. Frente a isso, o próximo capítulo é dedicado, principalmente, às mulheres e à investigação da socialidade envolvida na fabricação de pulseiras e colares que fazem com contas de vidro.

Figura 74 e Figura 75 - Jovens fotografando dançarinos em *egitsü*



Aldeia Magijape (agosto de 2016)

1. MIÇANGAS E SOCIALIDADE ENTRE AS MULHERES

“As jovens só querem fazer colares e pulseiras” – disse-me Kui, referindo-se ao desinteresse que suas filhas demonstravam por outras técnicas e materiais tradicionais na produção de artefatos xinguanos, como o trançado com o buriti, para fazer esteiras e redes. “Não sei fazer desenho na pulseira, a miçanga é muito pequena” – completava ela, demonstrando sua falta de paciência em aprender a fazer os desenhos com as micro-contas número 12, atuais preferidas na fabricação desses ornamentos corporais.

De fato, é inevitável reconhecer a atração que as miçangas exercem na produção de artefatos no Xingu. Não obstante, isso não é fato recente na realidade ameríndia de um modo geral, já que a presença das contas remonta relações antigas de trocas entre indígenas e viajantes europeus desde o século XV por todo o território sul-americano (Lagrou, 2016:2).

Els Lagrou nos relembra, com os estudos de Schoepf (1976) e Lúcia van Velthem (2000), que embora muitos indígenas ainda não tivessem contato com brancos, a presença das miçangas europeias podia se dar através de outras redes de trocas, como foi o caso dos intercâmbios entre indígenas e negros nas Guianas.

É preciso lembrar a antiguidade da presença maciça da miçanga na região das Guianas. A rede extensa de intercâmbio entre os indígenas das Guianas e os Saramaka e Boni, negros que habitavam as florestas guianenses e eram responsáveis pelo comércio, levou a miçanga desde cedo para regiões afastadas do convívio imediato com a vida das cidades. (Schoepf, 1976:58 *apud* Lagrou, 2016:2)

Após retornar de minha primeira viagem a campo em 2015, as miçangas, que a princípio não eram objeto desta pesquisa, permaneceram no meu horizonte de pensamento e passaram a ocupar um lugar de destaque nas minhas reflexões sobre repertório gráfico xinguno e suas transformações. A inevitabilidade de identificar nas produções de colares, pulseiras e cintos uma pluralidade de motivos e combinações que não necessariamente são as mesmas presentes nas pinturas corporais, foi sem dúvida o que me despertou a curiosidade para passar a abordar também as criações com as miçangas no âmbito dessa pesquisa.

Passei a me questionar de que modo aspectos formais dos grafismos poderiam ser reconhecidos em superfícies quando a técnica empregada não era a pintura. Minha hipótese é que seria possível traçar uma analogia entre a produção de desenhos com as miçangas e a produção de desenhos no trançado.

O objetivo, assim, era tanto reconhecer aspectos de continuidade formal, como investigar processos de variação referentes à mudança de suporte. O que era comum a outros suportes e o que era específico às criações com as miçangas?

Além dessa questão, um dos motivos que fez com que as miçangas passassem a ocupar um lugar mais central de interesse na pesquisa, foi o próprio destaque que a atividade de fazer colares e pulseiras ocupa para pensar a socialidade das mulheres. Seja mediando relações na aldeia (entre mulheres ou entre mulheres e homens), seja mediando relações das mulheres em outras redes (com brancos e outros indígenas não-xinguanos), produzir adornos com as miçangas é uma atividade na qual as mulheres empregam muito de seu tempo, criatividade, trabalho, interesse e aspirações.

Por fim, está a relação que as contas mantêm com a produção dos corpos no Alto Xingu. No capítulo anterior, vimos que a capacidade agentiva de um corpo pintado nos rituais deve ser entendida dentro de um conjunto mais amplo de ornamentação, e do qual as miçangas e outros adornos, como as plumárias e linhas da lã, fazem parte.

Entre os Kaxinawá, Els Lagrou (2016:1) observa: “Tanto no caso da pintura corporal quanto na decoração do corpo com colares de contas, dentes e sementes, temos o mesmo entrelaçamento entre artefato e corpo, entre a fabricação de um corpo com capacidade agentiva e sua decoração exterior e interior”. No entanto, há ainda um uso cotidiano para as contas, especialmente entre os jovens que se adornam com muitas pulseiras e colares diferentes daqueles de uso tradicional, e que formam *estilos* e *tendências* de decoração, do mesmo modo que apontam para algumas das principais relações que estabelecem. Exemplo disso é a popularidade de logotipos de marcas como a *adidas* e *nike*, e emblemas de seus times de futebol, como mencionei previamente no capítulo 2.

Se no capítulo anterior discuti o modo como as pinturas corporais permeavam a produção da socialidade masculina durante os rituais regionais, vejo que muitas das transformações no modo de se relacionar das mulheres são mediadas pelas contas. Através da produção, venda e de um sistema de dádiva próprio às contas, elas travam suas relações nos espaços que circulam dentro e fora do Alto Xingu. Atualmente, muitas frequentam eventos e feiras de cultura indígena, participam da militância xingwana e indígena nacional, vão à cidade resolver assuntos diversos ou simplesmente “passear”, como dizem. Nessas ocasiões, tal como descrevi para as pinturas corporais, elas constroem e transformam seus próprios repertórios visuais, conformados em suas criações, ampliam referências de motivos e combinações, incluem o uso de novas cores e texturas – e, com isso, produzem formas próprias de socialidade.

Para inaugurar este capítulo, começo descrevendo a casa¹ onde morei em Ngahünga onde, assim como a maioria das atividades produtivas das mulheres na aldeia, o trabalho com a miçanga também se inicia².

3.1 A casa e seus espaços

A casa em que me hospedei na aldeia matipu era habitada predominantemente por mulheres. Essa presença se fazia notar por diversos motivos que fazem parte de um modelo preferencial de organização e socialidade das casas em Ngahünga, de um modo geral, mas também do grupo doméstico de Kandinhoko – com quem me hospedei- e das relações de seu grupo, em particular³.

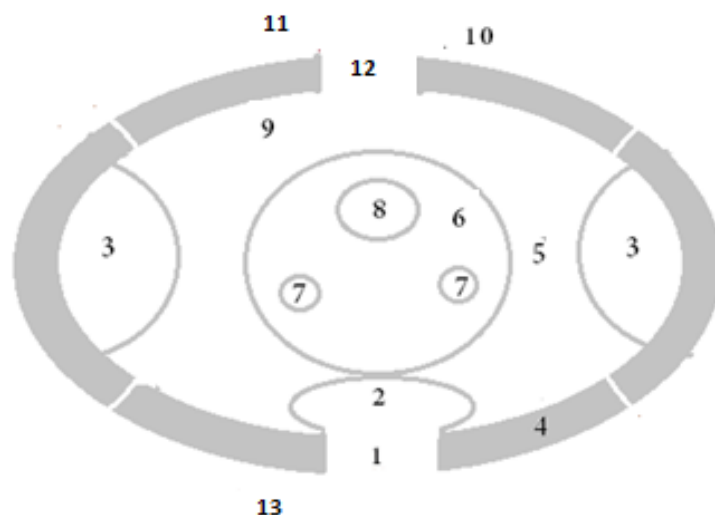
Para compreender esse modelo, inicio com um croqui de uma casa xinguana⁴ (figura 76, abaixo). A proposta desta seção é convidar o leitor a percorrer os espaços representados no desenho à medida em que discuto suas relações com diferentes regimes de socialidade das mulheres. É importante lembrar, assim como propôs Antonio Guerreiro (2008:47) em um croqui muito semelhante, que as divisões esquematizadas na figura não correspondem a separações físicas das casas, mas são antes propostas em termos de limites conceituais e pensadas segundo o tipo de socialidade que cada espaço engendra e sobre o qual busco discutir.

¹ Para uma discussão mais detalhada sobre modelos de casa xinguana ver Basso, 1978; Viveiros de Castro, 1979:141; Heckenberger, 2005:258 e Guerreiro Júnior, 2012:288.

² Como noto esta é uma questão que está em transformação dentro do Xingu. Muitas mulheres se organizam atualmente em coletivos femininos, como é o caso das irmãs Yawalapíti, filhas de Pirakumã que iniciaram a construção de uma “casa das mulheres”, em nítida oposição à “casa dos homens”, espaço central ritual e de discussão política entre eles. A proposta é que com esta casa entre as mulheres elas tenham igualmente um lugar para articulação política, bem como de produção de artesanato.

³ Os grupos domésticos podem apresentar variadas composições. Na bibliografia do Alto Xingu é descrito como mais comum a composição de grupos em que homens trocaram irmãs – que assume essa configuração devido à preferência do regime marital de troca de irmãs, ou “brother-sister exchange marriage” (Basso, 1973 *apud* Guerreiro Junior, 2010:48). Há casos também de dois cunhados que, apesar de não trocarem irmãs, decidem viver juntos e casas compostas por uma única unidade familiar, que vive em relação de dependência com a casa dos sogros (Guerreiro Júnior, 2010:48). Em todo caso, de acordo com Antonio Guerreiro em comunicação pessoal, “Em função da uxoralidade, o caso “elementar” é um casal morando com suas filhas solteiras, filhas casadas, genros e netos”.

⁴ O croqui que se apresenta é uma versão atualizada do desenho de Antonio Guerreiro (2008:47).

Figura 76 - Croqui de casa xinguana

1. Porta da Frente
2. Espaço para receber visitas/ fazer trabalhos manuais
3. Espaço para as famílias nucleares pendurarem suas redes
4. Espaço ao redor da casa onde se guarda objetos
5. Espaço para fazer trabalhos manuais
6. Espaço onde ocorrem as danças
7. Vigas de sustentação da casa
8. Espaço para preparação de alimentos
9. Espaço perto da porta
10. Espaço de trabalho de mulheres e homens
11. Cozinha das mulheres
12. Porta dos fundos
13. Espaço em frente à casa

A casa de Kandinhoko, primeiro cacique, era uma casa considerada tradicional dentro dos padrões alto-xinguanos: era uma casa alta e larga⁵, com uma estrutura de madeira central mais rígida, e que se completa com madeira de pindaíba (mais flexível) amarrada com embira, e coberta com sapé.

Kui e Kandinhoko tiveram cinco filhas, todas mulheres. Dessas, quatro são casadas e dentre as casadas, somente a mais jovem morava, junto com seu marido, na casa dos pais. As demais filhas frequentavam bastante a residência dos pais, pois é ali que se reúnem para realizar a maior parte de sua principal atividade produtiva: o preparo do beiju (*kine*), ou simplesmente deitar na rede e conversar no meio da tarde. A presença de duas netas primogênicas, uma de 14 e a outra de 12, também era marcada nesse cotidiano: nas duas vezes em que estive na aldeia,

⁵ De acordo com Heckenberger (2005:257 *apud* Guerreiro Júnior, 2012:274), o comprimento das casas em Ipatse variava entre 11 e 35 metros, com uma altura de 3,5 até 7 metros, e largura entre 6 e 14 metros.

elas passaram longos períodos de suas reclusões pubertárias – primeiro a mais velha e, no ano seguinte, a mais nova - morando conosco, sob os cuidados da avó.

O modelo de residência entre os xinguanos é preferencialmente uxorilocal, ou seja, os genros mudam-se para a casa de seus sogros, a quem devem trabalho como pagamento pelas noivas (Basso, 1969, Galvão, 1953; Gregor, 2001; Viveiros de Castro, 1977, Guerreiro Junior 2010, 2012). Essa, contudo, não é uma regra estrita, sendo frequentes os casos de mulheres vivendo nas casas de seus afins e de homens construindo suas próprias casas logo após o casamento, como ocorre muitas vezes com filhos homens de chefes (Guerreiro Junior, 2010:45).

Por ser um casamento recente, o genro mais novo de Kui e Kandinhoko ainda demonstrava ter muita vergonha de seus sogros. Uma vergonha encorajada e endossada por um *ethos* xinguno que prescreve *respeito* e *evitação* aos sogros, e que inclui a proibição de se falar seus nomes.

Os povos karib descrevem tal comportamento de vergonha através da palavra *ihütisu* (Basso, 1969:30; Viveiros de Castro, 1977:193) e *titsangi* (respeito/evitação). A separação entre os dois conceitos também aparece entre os Yawalapíti, cuja noção equivalente a *ihütisu* é explicada pelo estado psicológico de vergonha/liminarietà, chamado de *parikú* e pelo comportamento de respeito/desindividualização chamado de *kawíka* (Viveiros de Castro, 1977:194 e 202). Como descreve Eduardo Viveiros de Castro (1977:206), a vergonha/evitação se acentua em momentos de transição de papéis ou situações de liminarietà na vida de um xinguno, como é o caso de reclusos e viúvos, ou em relações consideradas assimétricas e preferencialmente distantes que exigem reciprocidade e generosidade, como acontece nessa relação entre afins (idem)⁶, mas também nas relações com *donos* e *chefes*.

Explica-se, com isso, a razão pela qual durante minha estadia em Ngahünga vi muito pouco o genro mais jovem de Kandinhoko ocupar outros espaços da casa senão sua própria rede, na maioria das vezes amarrada entre panos para conferir uma certa privacidade ao casal. Os panos são as únicas divisões marcando fisicamente os espaços da casa e são usados pelos reclusos, especialmente as moças, para evitarem serem vistos por outras pessoas que não seus parentes mais próximos.

A lógica de ocupação dos espaços de uma casa pode ser pensada de maneira análoga ao princípio concêntrico de organização da aldeia (Basso, 1973; Viveiros de Castro, 1979; Guerreiro Júnior, 2010). O extremo do centro é o local mais público (e também mais

⁶ Essa relação pode variar dependendo do sexo e geração do afim. Entre afins de mesmo sexo e geração, a relação é menos marcada pela vergonha, ainda que se mantenha a evitação na pronúncia dos nomes.

iluminado), e é onde se prepara e se armazena alimentos, além de ser o local onde dançarinos se posicionam durante muitas danças rituais que se estendem ao espaço doméstico.

O extremo da periferia, o lugar mais privado (e, portanto, mais escuro), é onde se localizam as redes de cada morador e onde estão os gabinetes de reclusão. Ao contrário da aldeia na qual o princípio concêntrico também se relaciona a uma ocupação preferencial entre gêneros (homens preferencialmente ocupando o centro e mulheres em zonas mais periféricas), nas casas, a relação é marcada antes por uma cooperação entre os sexos, “(...) a oposição homens/mulher se neutraliza grandemente, substituída por um sentimento de unidade diante dos outros grupos residenciais” (Viveiros de Castro, 1979:138).

Ainda em relação à dinâmica de residência, quando os casamentos ficam mais antigos, a tendência é que os genros deixem as casas dos sogros e construam seus próprios grupos domésticos, idealmente localizados no círculo principal da aldeia (Guerreiro Júnior, 2010:42). Embora isso seja o ideal, o que Antonio Guerreiro (idem) observou ser mais recorrente na aldeia Aiha e que também reconheço em Ngahünga são os genros construírem suas novas casas em um círculo secundário ao círculo principal da aldeia⁷, “(...) ensaiando a construção de grupos domésticos próprios, mas mantendo-se ligados à residência de seus afins em posição superior” (idem). Essas casas não são pensadas, assim, como “casas de verdade”, mas como extensões das casas do primeiro círculo. “Parece haver de fato uma tendência às casas do segundo círculo serem pensadas como parte de alguma ‘casa verdadeira’ o que ganha forma na maneira pela qual os Agentes Indígenas de Saúde contam as casas, com a finalidade de manter um censo” (Guerreiro Júnior, 2012:289). Esse era o caso tanto da filha primogênita de Kui e Kandinhoko, como da terceira filha do casal, ambas moravam com suas famílias nucleares em casas vizinhas aos pais.

A filha mais velha, na época em que estive em Ngahünga, não possuía uma roça, mas mantinha uma relação de dependência produtiva com a roça de Kui, com quem cooperava na produção do polvilho⁸. Normalmente o trabalho na roça é associado à unidade conjugal (Viveiros de Castro, 1977:128), em que o marido planta e a mulher colhe, mas, como tudo mais no Alto Xingu, também comporta outras configurações. O fato dela vincular-se à roça da mãe, garantia que sua presença na casa fosse cotidiana.

⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre a organização de grupos domésticos ver Gregor, 1970; Basso, 1973; Viveiros de Castro, 1979; Guerreiro Júnior, 2010.

⁸ A roça é uma área em que tanto homens e mulheres trabalham juntos: homens queimam, roçam e plantam e mulheres fazem a colheita (Viveiros de Castro, 1979:128; Guerreiro Júnior, 2010:44). Apesar disso, quando encontrava roças na aldeia e perguntava a quem pertenciam, as respostas sempre identificavam como “dona” alguma mulher. O fato de caber às mulheres o cuidado diário com as roças parece ser significativo para identificar elas, e não seus cônjuges, como as donas das plantações.

A segunda das filhas, por ordem de nascimento, não vivia em Ngahünga. Na minha primeira ida a campo, ela estava morando em uma pousada de pesca, onde seu marido trabalhava como piloto de barco. Em minha segunda visita, o contrato de trabalho havia encerrado e pairava uma certa indefinição quanto à moradia da família. Seu marido, que é de origem kalapalo, começava a construir uma casa para a família na aldeia Aiha. No entanto, enquanto a casa não ficava pronta, ela passava longas temporadas com seus filhos em Ngahünga conosco.

A terceira filha, como disse acima, também morava em uma casa no círculo secundário da aldeia⁹. Apesar de cultivar sua própria roça junto ao seu marido, ela usava com frequência o fogo coletivo dos pais para preparar o beiju junto às outras irmãs. Era comum também que pela manhã ela aparecesse para tomar café e se deitar em uma rede próxima de onde os pais dormem.

Também pelas manhãs, era frequente que todas as mulheres de uma mesma unidade produtiva se encontrassem para trabalhar juntas no fundo da casa. Esse espaço é chamado de *ngüine unhalii*, o quintal, e é reservado tanto ao processamento da mandioca, que vai originar o polvilho, atividade produtiva principal feminina, como para algumas atividades manuais entre homens e mulheres. No trabalho com a mandioca é comum, mesmo entre diferentes grupos domésticos, que algumas mulheres se reúnam para trabalhar juntas em um quintal mais espaçoso ou que possua mais recursos, como bacias e panelas (Guerreiro Júnior, 2010:44).

Uma das irmãs de Kui também vive em Ngahünga e é casada com o irmão de Kandinhoko¹⁰. Sua presença em nossa casa era praticamente diária, tanto para conversar como para pilar farinha de mandioca, ou às vezes as duas coisas juntas. Notei que havia uma relação bastante próxima entre esses dois grupos domésticos, que contava um fluxo de distribuição de peixes entre eles. É comum entre os xinguanos, quando há peixe disponível apenas em uma das casas e é sabido que não há em outra, ou quando se consegue uma pescaria farta, que se distribua alguns peixes entre grupos domésticos aliados¹¹.

Por fim, tem-se o espaço, ou melhor, os espaços que são ocupados para as atividades artesanais. Eles não são exclusivamente femininos, como já citei acima, visto que tanto as

⁹ Durante meu trabalho de campo, a configuração de Ngahünga mudou significativamente em razão da abertura de uma nova aldeia. Na planta desenhada por Kandinhoko era possível notar que as casas de suas duas filhas mais velhas agora apareciam como parte do círculo principal.

¹⁰ Segundo Antonio Guerreiro (comunicação pessoal), a configuração mencionada acima é bastante comum em sistemas de troca restrita: dois irmãos casados com duas irmãs.

¹¹ Sobre as relações entre distribuição de alimentos, ética da generosidade e obrigação recíproca ver Basso, 1988 e Guerreiro, 2012:388.

mulheres quanto os homens se dedicam a estas atividades. São diversos os locais dentro do ambiente doméstico que podem ser destinados aos trabalhos de produção de enfeites e artefatos.

Figura 77 – “Cozinha” onde as mulheres descascam, ralam e processam a mandioca



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Figura 78 - Mulher pilando farinha



Aldeia Ngahünga (agosto de 2016)

Figura 79 - Mulheres trabalhando em espaço externo atrás da casa



Aldeia Ngahünga (julho de 2016)

Figura 80 - Mulher com criança na porta de casa fazendo um colar



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Figura 81 - Mulher na frente da casa fazendo pulseira



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Figura 82 - Mulheres na porta dos fundos trabalhando com miçangas



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

Nesse cenário, ressalto a centralidade da presença das mulheres no cotidiano da casa em que me hospedo, mas esse fato não é exclusivo se olharmos para o que já foi escrito na literatura das terras baixas sobre a socialidade entre as mulheres no ambiente doméstico (Viveiros de Castro, 1974). Seja por meio das principais atividades produtivas alimentares, ou por meio da fabricação manual, a própria unidade produtiva feminina acaba por constituir as fronteiras e limites do que pode ser entendido como a unidade de uma casa. Antes de um espaço físico definido por paredes, “uma ‘casa’ é o lugar onde um grupo de mulheres coopera” (idem: 141).

Durante a pesquisa, foi principalmente no cotidiano da casa, por meio de minha relação com as mulheres, que pude acompanhar de perto a criatividade e a socialidade envolvida na produção artesanal a que se dedicam. Mas por que a predominância das contas? Passo agora a investigar algumas das dimensões de suas relações com as miçangas olhando para o modo como se inicia a atividade.

3.2 Sentar para fazer *kolar*

Depois de algum tempo apenas observando minhas irmãs fazendo colares e pulseiras, percebi que somente conseguiria entender a lógica dos desenhos e seus processos de fabricação se me dispusesse também a aprendê-los. Isso era algo que ressoava bastante em mim, especialmente após ler uma entrevista com a antropóloga Els Lagrou (2015) destacando a importância da metodologia artística, isto é, do dançar, cantar e também desenhar junto, como atividades importantes para se deixar afetar e mudar a forma de conhecimento como um antropólogo.

Sem me sentir à vontade para pedir emprestadas algumas das miçangas das minhas irmãs para poder aprender, decidi que em minha segunda ida a campo levaria, além daquelas de presente para a aldeia, também algumas para mim. O contexto não poderia ter sido mais propício. Logo que eu cheguei em Ngahünga, em junho de 2016, havia uma grande mobilização na casa para *fazer kolar*¹².

12 Os Matipu usam a palavra *kolar* para se referir ao que entendemos como pulseiras e colares, mas também às próprias miçangas. Portanto, o termo será então empregado ao longo do capítulo nos dois sentidos.

A produção com as miçangas era intensa, pois Kui, Kandinhoko e sua filha mais jovem iriam fazer uma viagem para o Encontro de Culturas Tradicionais, na Chapada dos Veadeiros (GO), encontro que acontece todos os anos na segunda quinzena do mês de julho. Eventos como esse, além de movimentarem uma rede de relações indígenas por contarem com a presença de povos de todos os lugares do Brasil, também são espaços para a venda de artesanato para *brancos*. Eles atraem um grande número de não-indígenas interessados na “cultura indígena”¹³ e tornam-se ocasiões nas quais a venda de artesanato é muito rentável.

As produções que seriam destinadas à venda¹⁴ eram predominantemente feitas de contas de vidro, uma vez que Kandinhoko era o único que se dedicava a fazer pequenos arcos e flechas de madeira. Durante três semanas aproximadamente, tempo intenso de aplicação à atividade, a rotina das mulheres passou a ser: pela manhã, o trabalho de processamento da mandioca e preparo do beiju, e à tarde, *fazer kolar*.

Conforme descrevi acima, a socialidade na casa de Kui e Kandinhoko era marcada pela presença das mulheres, já que suas filhas reuniam-se praticamente todos os dias para os trabalhos com a mandioca. Com a aproximação do evento na Chapada dos Veadeiros, à tarde, elas passaram a se reunir com maior intensidade para fazer as pulseiras e seu principal assunto era discutir os modelos que fariam e os preços que poderiam cobrar pelas peças. As mulheres usavam como referência os preços que sabiam que outras mulheres de Ngahünga, ou mesmo de outras aldeias, cobravam por cada modelo.

Outros assuntos também surgiam durante o processo de *fazer kolar*, como discussões sobre casos de feitiçaria, uma fofoca ou outra que pudesse estar em circulação entre as pessoas naquele momento e o trabalho mobilizado para a abertura da aldeia nova Matipu, que havia começado em abril de 2016 e era o principal assunto no período em que eu estive por lá.

Em momentos de intensa produção como o que descrevo, é comum que as mulheres passem muitas horas sentadas trabalhando em suas peças, e notei haver uma grande diferença na forma como elas posicionam seus corpos dependendo das peças que se dedicam a produzir. Em geral, era comum ver Kui sentada no chão fazendo seus trabalhos, e mencionei na

¹³ Discuti mais detidamente a questão sobre “mostrar a ‘cultura’” no capítulo 1. Resumindo o argumento, através das observações de Antonio Guerreiro (2012:413-414), o autor argumenta que mais do que apenas uma “objetificação temporária” de uma certa “cultura indígena”, “os rituais alto-xinguanos podem aparecer como uma forma de estender aos não índios os modos kalapalo de se relacionar com o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de produzir pessoas e coletivos tipicamente xinguanos por meio destas relações – mas não sem suas repercussões no sistema nativo”.

¹⁴ Não busco abordar a questão do destino das peças feitas de miçangas, visto que isso renderia uma outra pesquisa, que não cabe aqui. Antes, o esforço aqui é em entender como a atividade de *fazer colar* torna-se um ato social entre as mulheres matipu.

introdução do capítulo que ela não gosta de fazer as pulseiras com desenhos, que são mais populares entre as xinguanas mais jovens. Kui prefere se dedicar a trabalhos com trançado de buriti para fazer esteiras, redes, cestas e os chamados *hite*¹⁵, grandes móveis em espiral que viraram moda no Alto Xingu e são vendidos para *brancos*. Com as miçangas, Kui frequentemente produzia os colares e cintos usados durante os rituais regionais e, para isso, necessitava de um espaço mais amplo, algo que sentar-se em uma cadeira não comportava.

Já as pulseiras que as filhas de Kui faziam, principalmente aquelas com desenhos, podem ser produzidas praticamente em qualquer lugar. Apesar disso, era comum vê-las com mais recorrência sentadas em cadeiras e às vezes até usando mesas como apoio para seus potinhos de plástico cheios de contas. Além dos potes, muitas vezes as miçangas são guardadas nos próprios fios de algodão.

Figura 83 - Pote de plástico repleto de miçangas vermelhas



Aldeia Ngahünga (agosto de 2016)

A atividade com as contas se intensifica, portanto, em ocasiões em que há um destino certo para a produção: em períodos próximos a eventos ou alguma viagem para a cidade e mesmo quando algum ritual regional se acerca.

¹⁵ Vento em karib.

Além disso, a questão da disponibilidade de miçangas também é um fator importante para pensar a fabricação das mulheres. Sugiro, aliás, que essa é uma questão que diferencia a produção de pulseiras e colares em Ngahünga em comparação com as demais aldeias em que circulam mais estrangeiros, mais dinheiro, ou nas quais o fluxo de pessoas entre o trajeto aldeia-cidade é mais intenso. Entre essas aldeias, há uma circulação maior de contas, assim como uma maior produção de colares, pulseiras e cintos.

Voltando ao contexto da produção às vésperas de um evento importante, o mais comum nessas ocasiões é que as mulheres façam as pulseiras em grupo. Apesar disso, não é raro ver alguma mulher sentada sozinha trabalhando em algum projeto particular; talvez uma pulseira para presentear alguém ou até mesmo na confecção de encomendas feitas por algum parente. Um dos jovens professores da escola de Ngahünga ao me mostrar sua nova pulseira com o logotipo da *adidas*, disse que ela tinha sido uma encomenda feita para seu primo. Segundo ele, o pagamento foi feito “só pela mão-de-obra” da peça, uma vez que seu primo forneceu as próprias miçangas para confeccioná-la.

Notei que Ipá, a filha do meio de Kui e Kandinhoko, apesar de não viver na aldeia matipu, era quem mais incentivava as demais irmãs a passar mais tempo fazendo pulseiras quando estava em Ngahünga. Era comum que ela assumisse esse papel de “puxar” o início da atividade e depois fosse acompanhada pelas outras irmãs.

A ideia de *contágio* elaborada por Eduardo Viveiros de Castro (1977:302), e retomada por Camila Galan (2015) em sua própria análise sobre o início de atividades coletivas Wajãpi, parece caber muito bem para analisarmos este caso. Viveiros de Castro (idem) descreve, entre o povo Araweté, a importância de uma liderança, ou de um *tenetãmo*, em “incentivar” o início de um trabalho coletivo. O *tenetãmo* é por definição aquele que segue à frente, o que começa uma empreitada, uma ideia bastante distinta de uma figura de liderança que comanda ou mesmo organiza uma atividade.

Como elabora o autor (1977:302): “Uma coisa não começa se não houver alguém em particular que a comece (...) a ação inauguradora é respondida como se fosse um pólo de contágio, não uma abertura legitimadora ou exortativa” (idem). E é através desse *contágio* que uma atividade começa a se propagar: “um belo dia, por exemplo, duas vizinhas põem-se a preparar *urucum* – não por haver uma cerimônia em vista, ou por razões sazonais; apenas porque o decidiram. Em algumas horas, vê-se todas as mulheres da aldeia a fazer o mesmo”.

Também era notável o prazer que Ipá tinha em se dedicar à atividade, uma vez que dominava diversas técnicas para fazer modelos diferentes de colares e pulseiras, e frequentemente ensinava algum desenho novo para as outras irmãs. Raramente vi a moça passar

um dia sem trabalhar em alguma peça, e mesmo quando acabavam suas miçangas, ela desfazia algo que já estava pronto e começava uma nova criação. Sobre o desfazer, André Demarchi (2014:220) apontou um processo similar de criação com contas mebêngokrê e a relação local com durabilidade dos enfeites: “Assim, os enfeites de miçangas não são relíquias que devem ser guardadas, ao contrário, eles devem ser constantemente refeitos a cada nova cerimonia, com novas combinações de cores, novos designs, novos grafismos e imagens”. De fato, notei que especialmente às vésperas dos rituais, as pessoas podiam desfazer e refazer enfeites que já estavam prontos apenas para deixá-los mais bonitos.

Ainda criando coragem para começar a fazer as minhas próprias peças – que acreditava que me ajudaria a entender pontos centrais envolvidos no ofício - e com um pouco de receio em atrapalhar a produção de minhas irmãs, fui adiando o início do meu aprendizado. No início apenas observava o que as mulheres faziam, e passados alguns dias apenas olhando, decidi vencer meus próprios receios e me sentar com as minhas contas para tentar fazer uma pulseira.

Já imaginava que minha ação não passaria despercebida, e ao tirar as contas de minha mala, as mulheres, em um misto de entusiasmo, surpresa e curiosidade, começaram a perguntar o que eu estava fazendo, de onde tinha tirado aquelas miçangas, se eu tinha um saquinho inteiro de contas só para mim, e diziam que as minhas cores eram muito bonitas, e mais uma dezena de comentários. Completamente desajeitada e sem saber o que fazer direito com as contas, respondi apenas que iria fazer uma pulseira “bem *simples*”. Kui, achando muita graça, pediu que minha irmã mais nova, Tuã, me ensinasse e supervisionasse meu trabalho.

Passadas algumas semanas na rotina repetitiva de trabalhos com as miçangas (intercalada apenas pela ida à aldeia Nahukwa para juntar polvilho para a festa do *egitsü* que ocorreria em alguns meses), chegou a notícia pelo rádio de que não haveria transporte para a família do cacique sair da aldeia rumo à Chapada dos Veadeiros. Senti que uma tristeza tomou conta da casa. Havia, sem dúvida, uma alegria associada à produção: os encontros contínuos, as conversas, os desafios colocados por aprender a fazer um modelo diferente ou superar-se e fazer uma combinação mais bonita. O clima na casa ficou de “ressaca” e toda aquela produção espalhada por potinhos, nas prateleiras, na mesa, penduradas nos varais amarrados nos troncos da casa... não seria mais vendida, o que causava uma tristeza. Na semana que se seguiu à notícia do cancelamento da viagem, as mulheres passaram a se dedicar exclusivamente ao trabalho com a mandioca e à tarde ficavam em suas redes descansando ou passando o tempo.

Tomada por um tédio intenso, decidi pegar minha única pulseira ainda em produção e tirá-la do potinho em que estava guardada. Sentei para *fazer kolar*, e não demorou muito para

que alguma irmã retomasse também às atividades. Do mesmo modo, quando eu via alguém fazendo alguma pulseira, também me sentia motivada a pegar meu potinho e ocupar minha tarde com as contas.

Durante esse processo, notei outra dimensão interessante do *fazer kolar*, isto é, a relação de propriedade que as mulheres mantinham com as peças fabricadas. Notava que havia uma preocupação em não perder de vista quem era “a dona” de cada um dos colares e pulseiras que tinham sido feitos. A relação de *domínio* não estava relacionada apenas com o fato – embora também deva ser ressaltado como muito significativo – de que as atividades artesanais aparecem como geradoras de renda entre os xinguanos, e que abre as possibilidades de acesso aos bens muito valorizados da cidade. O domínio também estava associado à própria capacidade das mulheres em se relacionar para obter as miçangas. Por meio da venda/troca/presente, os enfeites permitiam que as *donas* do *kolar* estabelecessem relações pessoais com aqueles que adquiriam suas peças e com quem elas frequentemente trocavam enfeites e contas. De acordo com Marina Vanzolini Figueiredo (2010:222):

(...) podemos falar do dono como sujeito cuja potência é tornada aparente pela relação que estabelece com outros sujeitos através de um objeto, na esteira das análises de Strathern (1988) a respeito da troca na Melanésia como um meio de evidência de capacidades internas. Mais do que detentor de uma potência extraordinária, a própria condição de sujeito (ou gente) seria um efeito da posição de dono: insetos aparecem como sujeitos, para os Aweti, apenas na condição de donos ciumentos de suas casas, agentes de atitudes ciumentas; os Aweti por sua vez são sujeitos para seus parceiros de troca xinguanos na condição de donos do sal. Ou seja, o domínio ou maestria constitui um sujeito através do olhar do outro.

No caso matipu, as relações de venda poderiam até ser ocultadas (Strathern, 2006), como ocorreria durante o Encontro de Culturas, uma vez que não eram todas as filhas que iriam para a cidade vender as peças, mas o que parecia ser de maior interesse, era, ao contrário, as relações que as contas tornavam aparentes, como os casos em que uma mulher presenteava uma pessoa com uma pulseira, e com isso uma situação de reciprocidade, aos modos como trata Mauss (2003 [1925]), era gerada entre elas. Conforme reflete Lagrou (2013:36) sobre o trabalho com as contas entre diversos povos: “Os ameríndios não estão nem um pouco interessados em eliminar a mão que faz; pelo contrário (...) visam *multiplicar* em vez de ocultar essas mãos mediadoras, mostrando como todo produto, seja ele um artefato ou um ser humano, é o resultado de múltiplas mediações e relações”. No caso matipu, reconheço a recusa das mulheres pela alienação de suas relações de produção, na medida em que elas são a própria possibilidade das mulheres de fazerem relações. Analiso mais detidamente casos específicos da produção de

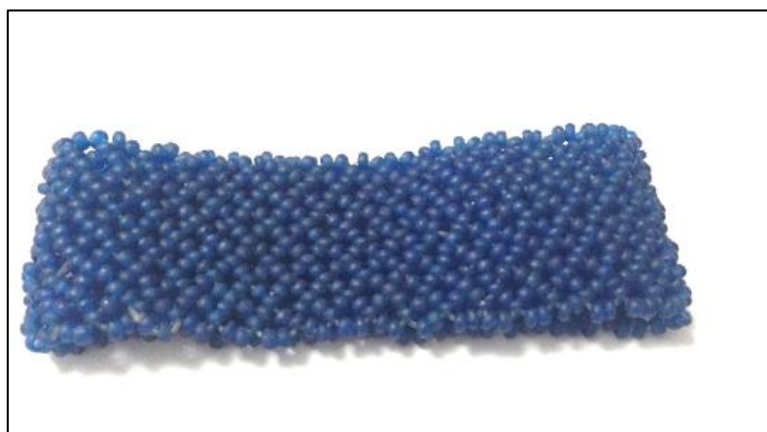
relações mediadas por colares e pulseiras de miçanga na seção 3.5. Por ora passo, na seção a seguir, a explorar as técnicas da fabricação com as contas.

3.3 Contar miçangas

Meu processo de aprendizado com as miçangas não foi nada fácil no início. As expectativas sobre o que deveria fazer para aprender uma técnica como a do trançado e as barreiras linguísticas entre mim e minhas professoras se apresentaram como entraves em meu projeto de fazer uma “pulseira simples”, ou seja, uma pulseira sem desenhos.

Não conseguia entender como por meio daquele acúmulo de miçangas em um fio de silicone eu poderia formar uma pulseira; também tinha dificuldade em visualizar o que eu deveria fazer para formar um desenho, e minhas perguntas ansiosas: “Como eu faço para saber de que lado do fio eu passo as miçangas?”, “Por que eu tenho que pôr duas e não três contas?”, eram, entre algumas risadas, ignoradas pela minha irmã mais nova, que se sentava ao meu lado para me ensinar. Seu método era fazer a maior parte do trabalho, enquanto eu deveria ficar apenas observando. Nas ocasiões em que eu assumia a feitura, Tuã me dava as instruções sobre como passar as miçangas pelo fio de silicone. O fio ficava bifurcado entre dois lados e, de modo alternado, ela indicava o número de contas que eu deveria colocar em cada um deles: “põe três desse lado, agora põe quatro do outro, agora duas, põe três”.

Figura 84 - Minha primeira pulseira de miçanga feita na aldeia



Ngahünga (agosto de 2016)

Por vezes, sentia-me desconfortável em pedir sua ajuda, pois como não conseguia ainda estar autônoma na atividade com as miçangas, tomava muito de seu tempo para seguir fazendo minha peça. Minha pulseira demorou semanas para começar a se desenvolver, e com isso quero dizer que demorei para conseguir ver que aquilo que eu tinha produzido já parecia um pedacinho de pulseira. Sabia que havia uma contagem envolvida em passar as contas em cada lado do fio, mas ainda não tinha assimilado a lógica delas.

Foi quando eu peguei um caderninho e sentei uma tarde com Ihisü, a sobrinha de Kui, que eu comecei a entender melhor a ordem e quantidade de encadeamento das contas. Abaixo transcrevo as instruções de Ihisü que anotei em meu caderno como o “passo a passo” para que eu pudesse me lembrar a cada novo dia que eu começasse a trabalhar em minha pulseira.

1. Em um fio de silicone passar 7 contas;
2. Escolher um dos lados do fio e passá-lo pela última miçanga do outro lado, cruzando as pontas;
3. Passar 4 contas de um dos lados, agora cruzados, e 3 do outro;
4. Passar o fio do lado com 3 contas na última miçanga do lado que possui 4 contas;
5. Repetir todos os passos até obter a largura que se deseja;
6. Determinada a largura, passar 4 miçangas de um lado e 2 do outro;
7. Passar o fio do lado com 4 contas no lado com 2;
8. Colocar 3 contas de um lado e passá-lo pela última miçanga do outro lado, de modo a totalizar 4 contas,
9. Do outro lado, colocar 4 contas e passar o fio na miçanga do meio (segunda miçanga) do lado oposto;
10. Seguir repetindo esses passos, alternando os lados do fio até terminar a pulseira.

Considerando que atualmente as peças feitas com as miçangas se diversificam rapidamente em brincos, colares de diferentes modelos, pulseiras com desenhos e padrões gráficos variados - que podem ser combinados inclusive com outros materiais, como sementes -, torna-se difícil definir uma única técnica envolvida na atividade de produzir adornos com as contas.

O reconhecimento das diferentes técnicas é ademais uma dimensão importante para as próprias relações produtivas que as mulheres estabelecem umas com as outras: aprender/ensinar uma técnica nova ou mesmo dominar uma delas é um dos motores do trabalho, e aquilo que também caracteriza-o como uma atividade propriamente social.

Os braceletes mais populares em Ngahünga são geralmente feitos a partir de cordas de silicone e os considerados mais bonitos variam entre aqueles em que se aplicam desenhos complexos, desenhos “da moda” e desenhos feitos com contas de vidro bem pequenininhas. Um desses motivos que estavam “na moda” durante minha segunda viagem a campo, e que retomo na próxima seção, eram as flores reconhecidas como arte dos Huichóis, da Serra Madre Ocidental do México. Foi enquanto uma de minhas irmãs fazia as flores huichol que Kui disse a frase que abre este capítulo, expressando seu desagrado em desenhar com as micro-miçangas bastante populares no Xingu.

Kui, ao contrário de suas filhas, preferia se dedicar a fazer outros tipos de ornamentos com miçangas, como os tradicionais colares de várias voltas que as mulheres usam em rituais ou outros momentos cerimoniais¹⁶ (figura 85, abaixo). Não que Kui não tecesse com os desenhos em outros suportes, uma vez que ela produzia muitas esteiras com motivos gráficos feitos com fios de algodão. O que parecia não lhe agradar, contudo, era a atividade de fazer as pulseiras de desenhos que as jovens tanto tinham prazer de fabricar e usar.

Figura 85 - Jovem matipu usando um colar azul de voltas de miçanga



Aldeia yawalapíti (agosto de 2016).

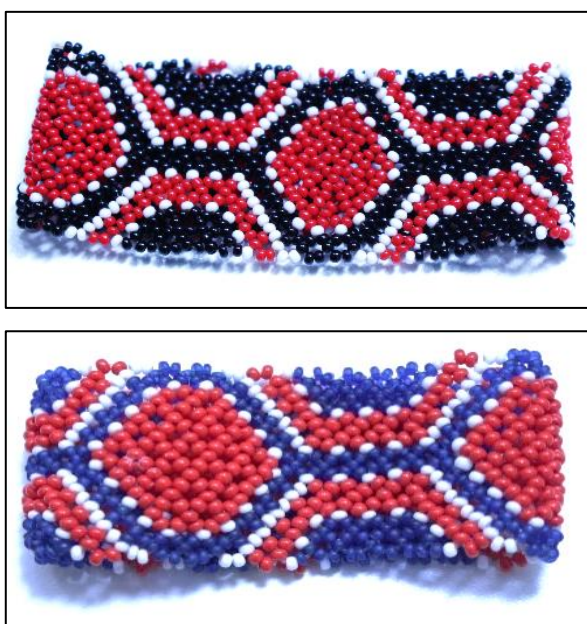
¹⁶ Descrevi a ornamentação corporal durante uma dança em um ritual de *egitsü* anteriormente no capítulo 2.

Ainda sobre o cálculo algorítmico envolvido na atividade com as contas, ele poderia mudar significativamente em função do modelo, largura e tamanhos que eram determinados para uma pulseira ou colar, bem como assumir graus cada vez mais elevados de complexidade se, por exemplo, as peças fossem compostas por motivos gráficos difíceis ou por muitas combinações de cores.

Ao terminar minha pulseira simples, iniciei um novo projeto de fazer um bracelete com desenhos. Escolhi o padrão do casco do jabuti, o *ajue tupongo*, pois tinha, dias antes, comprado de Ihisü uma pulseira com esse motivo, o que me fornecia um modelo para copiar. Queria, ademais, reproduzir um grafismo que eu via como do “repertório convencional xinguano”, ainda no intuito de, ao fazê-lo, aprender alguma propriedade para pensar figuração na arte matipu.

Em um dos dias em que Ihisü não pôde se sentar comigo para me ajudar nesse novo empreendimento, pedi a Koko, neta mais velha de Kui, se ela poderia me acompanhar. Ela pegou a pulseira, contou as miçangas de um lado do desenho, contou as miçangas do outro e rapidamente me disse: “*tupisuginhü*”, “vermelho”, referindo-se à cor da conta que eu deveria colocar para continuar a peça. Foi durante essa tarde que ela me ensinou alguns nomes de cores em karib. Abaixo apresento as duas pulseiras, reproduzidas na figura 87, que comprei de Ihisü, e na figura 88 que fiz em campo.

Figura 86 e Figura 87 - Pulseiras com o motivo *ajue tupongo*



De volta à universidade, encontrei uma interessante discussão na antropologia sobre o *pensamento matemático* entre diferentes culturas (Eglash, 1999; Kuechler, 2005), que me ajudou a refletir sobre a atividade das mulheres de projetar padrões gráficos através das miçangas. Ron Eglash (1999), em seu material sobre geometria fractal africana, sugere identificarmos três diferentes processos de fazer desenhos, pensados segundo uma escala de intenção daquele que o faz:

Designs are best seen as positioned on a range or spectrum of intention. At the bottom of the range are unintentional patterns, created accidentally as the by-product of some other activity. In the middle of the range are designs that are intentional but purely intuitive, with no rules or guidelines to explain its creation. At the upper end of the range, we have the intentional application of explicit rules that we are accustomed to associating with mathematics (Eglash, 1999:101).

No mesmo livro, Eglash propõe ainda que olhemos para a matemática através de sua prática, e uma das formas que encontra para isso é por meio da arquitetura. Ele nos dá o exemplo de Nova Iorque, uma cidade em que grande parte de sua estrutura é organizada a partir de "uma coleção de retângulos" ou grades. Apesar de parecer, sob um olhar distanciado, supostamente simples identificar esses padrões nova iorquinos, não necessariamente para seus moradores, ou quaisquer outros habitantes de um espaço familiar, seus padrões são facilmente reconhecíveis, pois "(...) a própria evidência de certos padrões podem torná-los invisíveis". Nós não percebemos que estamos rodeados pelas formas de Euclides - círculos, retângulos e triângulos, etc. - porque nós não construímos estruturas fractais que poderíamos usar para contrastar com as demais formas "(idem:102). Ainda de acordo com Eglash (idem), as pessoas se engajam em exercícios matemáticos todos os dias, mesmo sem se dar conta, cálculos de tempo e espaço, como lembra o autor, são um deles.

Em um capítulo intitulado "Materials and Design", Susanne Kuechler (2010:124), por sua vez, argumenta¹⁷ que a antropologia não teve problemas em reconhecer a natureza conceitual da noção de desenho que, em uma livre tradução da autora, entende o ato de desenhar como precedido por um conceito que incorpora, quando possível, uma representação de um esquema mental dentro do contexto da prática social (idem:125). Em sua contramão, os antropólogos pouco olharam para os *materiais* e suas capacidades funcionais, sensoriais e técnicas, aspectos que entram em consonância com os cálculos algorítmicos e as qualidades poéticas envolvidas nos processos de fabricação das coisas, e que contribuem para o

¹⁷ Para construir seu argumento a autora resgata discussões de Margaret Conkey (2006).

entendimento sobre o que seria propriamente social, ou compartilhado, sobre o *design*. Com isso, perderam a chance de se questionarem sobre a suposição da natureza abstrata e conceitual nos cálculos algorítmicos envolvidos na atividade do *design* (Kuechler, 2010:125).

More recently, this notion of the algorithmic and relational nature of technical action was taken forward by Gregory Bateson (1973) in his theory of ‘style, grace, and information’, by Fred Myers (1999) in his analysis of the prototypicality of Aboriginal painting, and by Alfred Gell (1998) in his theory of the indexical logic of manufactured artifacts. Design distinguishes itself from mere things, in the words of David Freedberg (1991), by the ‘inherence’ of intellectual expectations in the work itself, and anthropology’s contribution has been in unravelling the intersubjective nature of thought made concrete in design. (idem)

Isso poderia nos conduzir a uma análise matemática mais aprofundada, e ainda pouco desenvolvida, sobre os padrões gráficos xinguanos quando tecidos nas miçangas, e suas relações com as técnicas que os matipu empregam em sua feitura. Tal empreendimento, contudo, se encontra para além das pretensões desta pesquisa. Ainda assim, vale a pena mencionar que as técnicas de materialização dos grafismos, a exemplo do que mostrei anteriormente no capítulo 1, revelam preocupações estéticas como proporção, escala, simetria e contraste na aplicação de padrões em um espaço plástico. Um dos desafios colocados pelas miçangas é, dentre outros, transportar para um novo material essa mesma relação conceitual/perceptiva, visto que muitos dos padrões gráficos das pinturas xinguanas também estão presentes nas pulseiras e colares de contas.

Há, além disso, outro desafio e, este sim, desenvolvo de maneira mais aprofundada a seguir. Trata-se de compreender a relação entre a materialidade das contas para os matipu – isto é suas propriedades físicas, sensoriais e estéticas –, e suas capacidades agentivas de conectar e produzir pessoas. Antes de entrarmos nas dimensões sociais, políticas, cosmológicas e econômicas da relação, vejamos primeiramente como a bibliografia antropológica tem tratado, em outros contextos etnográficos, o papel da introdução de novos materiais na produção da socialidade local.

3.4 Miçangas e sua conectividade

Graeme Were (2010:132) identifica em Annette Weiner e seu trabalho sobre a circulação de panos no Pacífico (1989)¹⁸ uma importante inovação no tratamento da produção e circulação de têxteis na região. A novidade em Weiner estava precisamente em associar tais produções às relações de gênero, de poder e às materializações de relações genealógicas locais. Na visão de Were: "Esses estudos são significativos porque nos lembram sobre a importância de se considerar as características técnicas dos têxteis em seus contextos sociais, políticos e econômicos em vez de serem isolados" (Were, 2010: 132).

Em sua própria pesquisa no Pacífico, Were analisou uma série de tecidos compostos por padrões de desenhos, levados por missionários ao povo Baha'i durante século XIX. O autor buscava compreender de que modo a adoção de roupas foi um instrumento central usado pelos locais para "moldar mudanças nas relações sociais", mudanças já em andamento com a chegada de comerciantes europeus e missões cristãs na região (Were, 2010; Kuechler, 2005). De acordo com Were, é importante lembrar que no Pacífico – assim como também identifiquei ser o caso ameríndio¹⁹ – corpos e roupas são considerados equipamentos/conjuntos de afecções. Desconhecendo isso, os missionários ignoraram a própria potencialidade desses tecidos em atualizar noções nativas de roupas, que os povos compartilhavam na Melanésia (idem: 135).

Were sugere, dessa maneira, olharmos para as dinâmicas geradas pela introdução das roupas com padrões de desenhos trazidas pelos missionários e compreendê-las a partir de suas “conexões com os sistemas já existentes de padrões” (idem). Ao mesmo tempo, o autor chama atenção para a própria potencialidade desses tecidos em também transformar os sistemas e contextos locais; isso porque, conforme analisa, os tecidos compostos por padrões de desenhos que passaram a circular entre os Baha'i, promoveram um campo apropriado para a integração dos conceitos locais com as ideias cristãs, dinâmica que foi em grande medida facilitada pela própria capacidade dos padrões de desenhos em agirem como “veículos dinâmicos para moldar novas ideias”.

Patterned cloth or clothing can thus carry ideas and associations that strive to make connections to things that lie beyond the surface, in the social world. Nowhere is this captured so well as in the study by Alfred Gell (1993) of

¹⁸ Para as abordagens que Graeme Were considera inovadoras na antropologia a respeito dos estudos de padrões ver Burman (1999), Tulloch (2002) e Norris (2004).

¹⁹ Discussão presente no capítulo 2.

tattooing in Polynesia. Gell's historical focus understands surface-dependent modes of identity as a form of image-making and is a useful frame for considering the role cloth played in the Pacific. (Were, 2010:136)²⁰

No caso dos estudos com as miçangas, Els Lagrou (2013:21) nos oferece análises interessantes sobre a noção de conectividade mediada pelas contas, além de nos abrir para pensar sobre o modo como concepções nativas associadas ao uso de certos materiais, como sementes, dentes de onças ou contas de caramujo, foram atualizadas por meio da chegada de miçangas.

Lagrou (idem) ao resgatar cronologicamente a história de produção e circulação de contas pelo mundo observa que seu caráter mediador remonta redes de intercâmbios entre África, Europa e o Oriente, milhares de anos antes de Cristo (idem:23). Conforme reconhece, “por operarem como itens centrais na tessitura de caminhos entre mundos diferentes, as contas são um tema caro aos arqueólogos”. Estima-se que as primeiras formas das miçangas ou faiança²¹ datam de 4000 A.C. (Dublin, 1987:34 *apud* Lagrou, 2013:24), tendo sido inventadas no Egito ou na Mesopotâmia. Teria sido, por sua vez, pelos romanos, grandes produtores das contas de vidro, que esses itens passaram a ser levados para regiões conquistadas para servirem como meio de troca. Como avalia Lagrou (idem:25):

A “história das contas” no Velho Mundo, assim como no Novo Mundo, mostra como a conta foi adquirindo gradativamente, na história das trocas, esta conotação de mercadoria – de estimável peso econômico – produzido para os outros. No século XVII encontramos, não somente em Veneza e na Boêmia, mas também em Amsterdam e em outros lugares, centros de produção em massa de contas cujas formas e cores são diretamente adaptadas ao gosto do comprador, basicamente africano, mercado este que vinha sendo tradicionalmente abastecido pelas contas de vidro vindas da Índia.

²⁰ A abordagem de Susanne Kuchler (2002) sobre as esculturas malangan, na Melanésia, foi um dos estudos precursores que seguiram as proposições de Gell apresentadas na citação acima. Kuechler descreve essas esculturas como imagens internalizadas levadas pelas pessoas em suas próprias cabeças e materializadas temporariamente através dos objetos: “Being a material object is merely a transitional phase in the biography of a Malangan, most of whose existence is as a memory trace, or, more idiomatically, as an internal ‘skin’ (Gell, 1998:223). “The carvings, as Kuechler implies, is both a three-dimensional, solid wooden “container” for ancestral life-force, but at the same time, as an external surface (a two-dimensional field) it is a parchment on which participants in the Malangan ceremony inscribe their *anticipated* affinal alliances, in the form of specific painted decorations in red, white and black. It is the transacted memory of the external, painted form of the carving which will legitimize future relationships between land-occupying units. (...) The Malangan, in other words, mediates and transmits agency between past and future” (idem: 226).

²¹ A faiança é, de acordo com Els Lagrou (2013:24): “um precursor do vidro, feito com uma cerâmica com alta concentração de quartzo que produz um brilho colorido”.

Nas Américas, os viajantes e colonizadores trocavam o que julgavam como “quiquilharias de vidro” por matérias-primas que consideravam preciosas. Do outro lado, o gosto indígena pelas contas pôde rapidamente se unir a outros materiais já usados entre diversos povos nativos para a produção de adornos, como as contas pretas de tucum, as sementes de tiririca e as contas brancas de caramujo. De acordo com Lagrou (idem), as relações entre comércios de longa distância e as contas são antigas e podem ser explicadas tanto pela facilidade em serem transportadas, como por representarem para diversas populações nativas pelo mundo um “(...) alto valor de atração subjetiva através da sua ligação com a decoração corporal” (idem; Graeber, 2001:92).

Ao serem exibidas através de ornamentos, as miçangas foram não raramente associadas a demonstrações de riqueza por parte de seus usuários. A riqueza estava ligada não apenas à beleza intrínseca da materialidade das contas (seu brilho, suas cores e durabilidade, tema que volto a discutir mais adiante), mas à relação entre sua materialidade e as capacidades que elas destacavam em seus portadores, quais sejam, as contas indicavam a competência daqueles que as usavam em se relacionar com mundos distantes.

Enquanto os indígenas se interessavam pelos produtos feitos pelos europeus, estes só tinham olhos para as riquezas naturais que poderiam explorar nos países descobertos. Como demonstraram Strathern (1988) e Gell (1998) para a Melanésia e o Pacífico, para os indígenas os objetos mantinham sua ligação com aqueles que os tinham produzido, tornando-se extensões e objetificações da agentividade das pessoas. (Lagrou, 2013:27)

Vê-se, além disso, conforme reconhece Lagrou (2013:25) “(...) certa inversão estética da relação predominante da Conquista e da Colonização: aqui é o colonizador, em vez de o colonizado, que fornece a matéria-prima para que o colonizado possa transformá-la em arte, em artefato”.

Se olharmos agora para o contexto ameríndio, nosso principal interesse aqui, é possível compreender, assim, de que modo as miçangas nos abrem para um campo de estudos amplo sobre as formas distintas, e sempre bem controladas, ao longo da Amazônia, de lidar estilisticamente com materiais trocados com viajantes e colonizadores desde a chegada de europeus nas Américas. Conforme identificou Lagrou (2016:222), o tema do surgimento das contas de vidro está inclusive presente na mitologia de alguns povos ameríndios, onde “(...) o aparecimento da miçanga possui claro rendimento de referência histórica. Quando aparecem as primeiras miçangas, aparecem também os primeiros brancos” (Lagrou, 2016:222).

Deslocando-nos agora ao campo de pesquisa com os Matipu, começo reconhecendo que se em algum momento as miçangas eram obtidas principalmente por meio dessas trocas com viajantes e colonizadores, certamente hoje em dia as relações com os *estrangeiros* que chegam nas aldeias não são o meio exclusivo pelo qual as pessoas adquirem suas contas²².

Muito pelo contrário; atualmente, com a maior facilidade em circular por espaços para além do TIX, a possibilidade das pessoas de comprar miçangas têm aumentado. Nesse sentido, apesar de em Ngahünga ainda circular uma quantidade muito menor de dinheiro²³, quando comparada a outras aldeias xinguanas, ao longo de alguns meses não é difícil uma pessoa conseguir acumular alguns recursos para adquirir contas na cidade. Ainda que não se vá pessoalmente, há sempre um parente próximo com uma viagem já marcada para quem é possível fazer uma encomenda; se as viagens em questão tratam-se, ademais, de idas ao Rio de Janeiro ou a São Paulo, a oportunidade de comprar miçangas mais bonitas e mais baratas gera um maior interesse entre os xinguanos, bem como uma quantidade maior de encomendas.

Deste modo, embora seja possível atualmente reconhecer que as relações com *brancos* não são nem de longe a fonte principal para o acesso às miçangas, a chegada de antropólogos ou outros viajantes em aldeias indígenas ainda segue, em grande medida, mediada pela troca desses itens, fenômeno relevante para revelar uma lógica mais complexa envolvida na obtenção das contas do que apenas a questão econômica/material poderia sugerir.

Els Lagrou (2013:23), ao estudar uma possível comparação entre as miçangas e o dinheiro, considerando ambos como moedas de troca, levanta um ponto central para distingui-los. Antes de entrar de maneira mais aprofundada no assunto, faço uma pequena digressão sobre a história das contas. Como mencionei anteriormente, por meio das análises de Graeber (2001:92), a atração exercida pelas miçangas esteve relacionada em diversas partes do mundo à sua possibilidade de servir de material para a produção de adornos corporais. Remontando essa trajetória, o autor identifica que os ornamentos feitos com as contas conferiam aos seus portadores um *status* de riqueza, fenômeno que, como identifica, pode ser explicado em grande medida pela capacidade das contas de apontarem para boas redes de relações de seus portadores. Dito de outro modo, as contas evidenciavam a habilidade de sujeitos em estabelecer relações e, através delas, obter matérias-primas consideradas belas. Não é de se espantar, assim, de acordo com Graeber (2001; Lagrou, 2013) que um dos itens mais frequentemente adotados como

²² Sobre as diferentes formas de aquisição de miçangas, coleta, troca, compra e guerra, entre os mebêngokrê ver Demarchi (2014:221).

²³ A fonte do dinheiro em Ngahünga é principalmente os salários pagos às pessoas que desempenham algum cargo - como um técnico em enfermagem ou um professor - as aposentadorias, ou os bolsas-família

moedas de troca em diferentes lugares do mundo eram matérias-primas usadas para a decoração corporal. “For the most part, money consists of things that otherwise exist only to be seen” (Graeber, 2001:92). A diferença, com isso, entre dinheiro e as contas seria a própria possibilidade de, nas palavras de Lagrou (2012:25), “tornar visível e palpável um poder normalmente invisível”. Se as miçangas podem então ser consideradas *native currencies* (Graeber, 2011:94), em torno das quais se organizam relações sociais, é compreensível que seu modo de aquisição seja ritualizado. Há um interesse pelas relações que circundam as trocas/ofertas de contas e este está ligado aos efeitos de sua materialidade, e não a seu valor abstrato, como é o caso do dinheiro.

Essa ritualização em torno da circulação de contas, de que fala Graeber e Lagrou, se tornava evidente logo em minhas chegadas em Ngahünga, quando o tema da distribuição das contas ganhava um enorme protagonismo na aldeia. Em outras palavras, assim que eu desembarcava no Xingu, era notável a pressa que havia entre as pessoas para que eu levasse comigo ao centro da aldeia os presentes²⁴ trazidos para a comunidade. Nesse momento, dentre todos os itens que eram distribuídos (linhas de lã, linhas de pesca, tinta nanquim), as miçangas sem dúvida chamavam atenção pelo próprio modo como os Matipu organizavam a tarefa: de um lado, as mulheres, sempre elas, prontamente se mobilizavam para trazer suas canecas, potes, bacias e os colocarem no centro da aldeia para que as contas fossem divididas, de outro, uma pessoa se tornava responsável por realizar a distribuição, assumindo uma posição muito similar àquela ocupada pelo *iho*²⁵, cujo o surgimento é comum em situações em que é necessário mediar relações assimétricas com um coletivo. Essa pessoa mediava minha relação de “oferta” com a comunidade, assumindo a função de contemplar, em cada um daqueles utensílios, uma quantidade mais ou menos parecida de miçangas para as mulheres.

A importância estética das contas também foi outra questão que se colocou antes mesmo de minha partida a Ngahünga. Antonio Guerreiro já havia me orientado sobre a necessidade de se comprar miçangas de boa qualidade, uma vez que as xinguanas apenas utilizam as contas da marca *Jablonex* (hoje, *Preciosa*), de origem tcheca, e têm um desapeço pelas contas fabricadas na China. Essa preferência advém especialmente do reconhecimento das mulheres de que as miçangas tchecas são mais bem produzidas, isto é, apresentam tamanhos

²⁴ A noção de presente, entre os xinguanos, refere-se a uma ideia de espontaneamente ofertar um objeto a alguém (Guerreiro Júnior, 2012:360). No entanto, de acordo com Guerreiro Júnior, a espontaneidade é apenas aparente, uma vez que aquilo que foi dado deverá, em algum momento futuro, de preferência demorado, ser retribuído.

²⁵ A tradução literal de *iho* é esteio/arrimo, e de acordo com Antonio Guerreiro (2012:155) “(...) se refere a qualquer pessoa que se encontre na posição de *protetor* e *provedor* de outros. Talvez pudéssemos dizer que *iho* é alguém que tem o dever de “dar suporte”, pois seria a descrição mais literal da função de um esteio”.

homogêneos entre si e têm qualidade duradoura. Já as contas chinesas são muitas vezes assimétricas entre si, fabricadas com materiais de qualidade inferior, além de possuírem menos brilho.

Além dos critérios que citei acima, as xinguanas consideram bonitas miçangas que possuem tons vibrantes de vermelho, laranja, amarelo, verde e azul, bem como valorizam miçangas de cores neutras, como as brancas e as pretas, especialmente por serem muito úteis para fazer combinações de diferentes motivos gráficos em uma mesma peça, ajudando a compor os desenhos. As mulheres fazem ainda distinções quanto ao tamanho das contas, preferindo que não sejam de numeração inferior a 9/0. O tamanho das miçangas diminui²⁶ à medida que sua numeração aumenta e, por essa razão, miçangas número 7/0 ou 6/0 já são consideradas feias, com diâmetros muito largos. No período de meu trabalho de campo, apesar da predominância de contas número 9/0, as mulheres já desejavam menores, como as de número 12/0; porém, por serem muito mais caras, pude levar apenas alguns poucos saquinhos dessas microcontas em minhas viagens à aldeia.

Embora minhas interlocutoras se diziam satisfeitas com as miçangas que eu levava para Ngahünga, elas não deixavam de acrescentar alguns pedidos e de fazer observações importantes sobre os critérios de beleza das contas: “essa cor não é tão bonita”, diziam ao se referir a uma miçanga de tonalidade escura, “tem que trazer mais da 12”, ou ainda “da próxima vez você traz verde-limão²⁷ pra mim, tá bom?”.

Em minha segunda viagem para o Xingu, acompanhei a distribuição de contas trazidas por um grupo de viajantes europeus que passou dois dias em Ngahünga. Ao fim do evento, ainda no centro da aldeia, notei que as mulheres não pareciam muito alegres, e uma delas me disse: “Não é a miçanga que a gente gosta, a Gabi sabe qual é”. Olhei de perto e vi que se tratavam das chinesas. Muitas mulheres chegaram a se recusar participar daquela partilha, pois não lhes agradava o fato de produzirem enfeites – ainda que não fossem para seu próprio uso – cujos materiais não passavam minimamente por seus crivos estéticos.

Com a frase “ainda que não fossem para seu próprio uso” quero dizer que há peças que as mulheres produzem na intenção de vender/presentear ou trocar, e durante um dos *uluki* realizados em meus últimos dias em Ngahünga, pude entender melhor a distinção que elas

²⁶ De acordo com Antonio Guerreiro (em comunicação pessoal) o tamanho das miçangas mais apreciadas tem diminuído historicamente: antigamente, as mulheres gostavam de miçangas bem grandes, mas a moda foi mudando. O caramujo acompanhou a moda: começam a ser apreciados colares finos e pulseiras, algo que não existia antes da disseminação de ferramentas industrializadas.

²⁷ Discuti a questão do verde-limão anteriormente no capítulo 2, quando tratei das cores nas pinturas corporais. Em relação às miçangas, o caso parece ser análogo.

fazem sobre esses itens. O *uluki* é um ritual de troca bastante frequente entre os xinguanos e que pode ser realizado em diversas dimensões: inter-aldeia, intra-aldeia ou intra-casa. No caso que descrevo abaixo, o ritual aconteceu na própria casa em que eu morava, após a manifestação de meu desejo em ofertar itens “de *branco*”²⁸ para serem trocados com as mulheres da aldeia. Segundo Antonio Guerreiro (2012:364):

Quando alguém tem objetos que deseja trocar e decide fazer um *uluki*, primeiro procura-se um chefe, que chamará as pessoas para a casa do idealizador e coordenará as trocas (...). Estes são eventos genderizados, pois quando uma mulher organiza um *uluki*, só outras mulheres participam e, quando um homem o faz, só homens participam (a exceção é o chefe coordenador que, no caso do *uluki* feminino, pode ser tanto uma mulher quanto um homem). O dono da casa deve colocar um banco em sua casa, no espaço próximo à porta da frente, para que o chefe se sente. Quando bastante gente já se encontra reunida ali, as pessoas da casa (começando por quem idealizou o evento) entregam ao chefe cada objeto que desejam trocar e dizem o que querem em troca. O chefe então exhibe o objeto, comenta sobre suas características e provoca as pessoas para que alguém aceite a proposta de troca.

Citei anteriormente o caso dos colares de várias voltas de miçangas, usados pelas mulheres durante os rituais regionais, e compostos por contas de uma única cor. Fiquei surpresa, no entanto, ao ver, em um dos *uluki* que participei, que muitos dos colares que apareceram para serem trocados pelos itens que eu ofertava (figura 88, abaixo) eram feitos com miçangas mistas, ou seja, eles eram compostos por contas de várias cores, ainda que, em nenhuma ocasião em campo, eu tenha visto as próprias xinguanas usarem esses colares. Nesse sentido, meu palpite é que as mulheres não julgavam aquelas combinações como muito bonitas ou mesmo como ideais para serem usadas por elas em contextos rituais, isso porque, se pensarmos que simetria, conforme discuti no capítulo 1, é um dos critérios de beleza no Alto Xingu, essa mistura entre diferentes contas (figuras 88 e 89, abaixo) não parecia respeitar uma organização simétrica na composição dos colares. Não obstante, esses enfeites pareciam perfeitamente possíveis de serem trocados comigo.

Sobre suas primeiras experiências no *uluki* com os kalapalo, Antonio Guerreiro reconhece que foram necessárias diversas participações (e prejuízos) nas trocas para que ele começasse finalmente a entender sua lógica de funcionamento, uma situação que não foi diferente no meu caso, uma vez que duas ocasiões em que participei dos rituais, obtive saldos bastante diferentes tanto em termos da qualidade, como da quantidade dos itens trocados.

²⁸ Enquanto eu desejava obter colares, pulseiras, esteiras, cerâmicas e cestos, as mulheres xinguanas desejavam havaianas, vestidos, miçangas, itens de higiene pessoal e muitas vezes até alimentos como sacos de arroz, feijão e pacotes de macarrão.

Figura 88 – Colar misto de miçangas



Colar trocado em *uluki* na aldeia Ngahünga (setembro de 2016)

Figura 89 - Bracelete azul com losangos coloridos



Presente que ganhei de uma mulher em Ngahünga (julho de 2015)

Dito isso, depois de participar do ritual em minha primeira viagem em Ngahünga, fiquei com a sensação de que não tinha visto as produções mais bem executadas pelas mulheres da aldeia, quadro que se inverteu de maneira significativa na segunda viagem a campo. O *uluki* como afirma Guerreiro Júnior (2012:365) é como um jogo: tanto daqueles que oferecem algo

para ser trocado, quanto daqueles que buscam equivaler o que é oferecido por meio de outro objeto. Nesse sentido, ambos têm como finalidade extrair objetos de um outro ao extrair objetos de si mesmos (idem:366):

Os visitantes estão sempre curiosos para saber o que as pessoas de uma casa têm que possa ser trocado e as provocam para trocar o máximo possível, enquanto estas se empenham em fingir (ou esclarecer) que não têm nada. (...) já os que ofertam objetos, procuram fazê-lo sem deixar transparecer que possuem muito para trocar, pois sabem que, nesses casos, as pessoas evitam aceitar seus pedidos como forma de obrigar o “vendedor” a pedir objetos menos valiosos, ou a exhibir objetos mais valiosos para conseguir o que pretendia. (idem:365).

Como segue descrevendo Guerreiro Júnior (idem), o que está em xeque no *uluki* não é o pagamento por cada item trocado, mas antes a imagem de cada um de seus participantes durante as trocas.

Quando alguém percebe que está sendo visto como sovina, deve se mostrar desprendido, pedindo objetos de pouco valor ou ofertando coisas que a maioria das pessoas desejaria guardar (como enfeites especialmente belos, por exemplo). De forma semelhante ao que diz Strathern (1992) sobre as trocas melanésias, a equivalência ou possibilidade de substituição entre os objetos *resulta* de relações nas quais as pessoas tentam coagir umas às outras a oferecer algo.

Não fica difícil compreender, assim, porque os *uluki* que acompanhei, assim como as grandes festas regionais, tornaram-se, durante a pesquisa, meios frutíferos para observar não apenas as relações sociais que envolvem a produção/uso/circulação de ornamentos corporais, mas também uma ocasião para acessar os diversos itens que os Matipu possuem e produzem e que não são cotidianamente exibidos por eles. Conforme tratei mais detalhadamente no capítulo 1, as pessoas mantêm um controle sobre a maneira como exibem as *coisas* através de si, bem como sobre como exibem *a si mesmas* através das coisas; exibição de si que, contudo, não deve ser confundida com um desejo de tornar visível uma identidade pessoal autorreferente, mas antes como capaz de apontar para as diversas relações por meio das quais uma pessoa se constitui²⁹. Em outras palavras, *através de si mesmos* ou *por meio de seus objetos* – que não são outra coisa senão extensões de si– os sujeitos buscam extrair ou exhibir relações. De acordo com Lagrou (2013:36): “Do mesmo modo que o grafismo age ao estabelecer relações entre corpos e pessoas, como filtro ou malha protetora no corpo, guia no mundo das visões, ou

²⁹ Ver discussão da noção de corpo e pessoa ameríndia no capítulo 2.

armadilha da alma no sonho, os fios de miçanga agem sobre o mundo social, objetificando ou tornando visíveis redes de relações”.

Seguindo essa proposição teórica, faço um esforço, a seguir, em analisar algumas peças feitas com as miçangas, e selecionadas através de meu material de campo, para, com isso, perseguir e remontar as relações envolvidas na produção desses itens, bem como as relações que são produzidas por meio deles.

3.5 Modelos, motivos e combinações

A variedade de motivos, cores e combinações em colares, pulseiras, tornozeleiras e cintos feitos com miçangas mudou significativamente de um ano para o outro (2015-2016) em que estive com os Matipu.

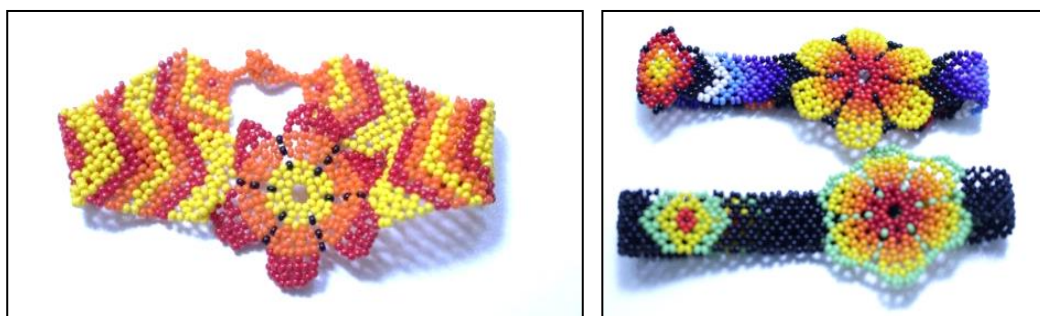
Foi durante minha segunda participação em um ritual de *uluki* na aldeia que a variedade das peças produzidas ficou mais evidente para mim. Talvez por eu ter aprendido um pouco mais sobre o jogo de trocas – algo que me levou a “extrair” e conseguir ver itens mais diversificados e complexos produzidos pelas mulheres, ou talvez pelo fato de haver de fato mais miçangas circulando em Ngahünga e, de um modo geral no Alto Xingu, em minha segunda viagem a campo, e que possibilitou uma produção maior de peças de miçangas. Talvez ainda, e motivo ao qual atribuo um peso maior, porque as pessoas aumentaram sua própria circulação entre o trajeto aldeia-cidade, bem como seu acesso à internet, e com isso aumentaram também a possibilidade de obterem novas e mais diversas referências para produzirem enfeites e outros objetos. Talvez por todos esses elementos combinados. Não deixa de ser verdade, quais sejam as suas razões, que a diversidade na produção com as contas parece ter aumentado de maneira bastante significativa em Ngahünga de um ano para o outro em que estive por lá.

Ainda que se note esse crescente na diversificação das criações dos Matipu é mister reconhecer, contudo, que o tipo de produção com as contas ao longo do Xingu pode variar em razão das diferenças no protagonismo político e econômico entre as aldeias. Não era raro, nesse sentido, observar que alguma inovação, como um modelo novo de colar ou mesmo alguma “moda” envolvendo padrões gráficos preferidos para compor as pulseiras, primeiro eram usados e fabricados por alguma mulher yawalapíti, kuikuro e kalapalo, e só depois comesçassem a circular entre as mulheres matipu.

Um dia fazendo pulseiras em Ngahünga, ouvi duas irmãs conversando sobre a venda de colares com desenhos de flores huichóis e o preço que as mulheres kuikuro haviam cobrado pelas peças. Elas faziam esse comentário às vésperas do início da temporada dos rituais regionais de *egitsü*, pois estavam preocupadas em produzir itens que também fossem destinados à venda para os *brancos* que participam dessas festas. O caso dos colares é ademais interessante para entendermos a separação entre itens destinados “para venda” e itens destinados “para o uso”, e por essa razão, ele segue sob análise.

Sobre o motivo de flores mais especificamente, durante minha segunda viagem à Ngahünga me chamou a atenção a presença acentuada de colares e braceletes feitos com esses padrões de desenhos por todo Xingu. Em novembro de 2015, ao viajar para um congresso na Cidade do México e procurar por artesanato indígena local, encontrei colares, brincos, pulseiras e anéis feitos de miçangas por artistas huichol, nos quais se destacavam os padrões de desenhos compostos por flores. Como não havia observado peças desse tipo no Xingu, comprei alguns enfeites para levar comigo para campo em 2016. No entanto, ao chegar em junho em Ngahünga, deparei-me com os mesmos desenhos de flores que havia visto no México, não apenas tecidos nas peças produzidas pelas mulheres matipu, mas entre as xinguanas de um modo geral. Em outras palavras, as flores tinham virado uma “moda” no Alto Xingu.

Figura 90 e Figura 91 - Braceletes com desenhos de flores.



Braceletes trocado em *uluki* na aldeia Ngahünga (setembro de 2016)

Outro ponto curioso sobre os enfeites com desenhos huichol está no fato de que, ao contrário dos colares (figuras 92 e 93, abaixo) - que suspeito serem destinados predominantemente à venda, pois não os vi sendo usados por nenhuma mulher matipu, as pulseiras de flores (figuras 90 e 91, acima) eram usadas pelas jovens para adornarem a si mesmas.

Figura 92 e Figura 93 - Colares com desenhos de flores feitos por mulheres matipu



Colares trocados em *uluki* na aldeia Ngahünga (setembro de 2016)

Figura 94 - Colar huichol à venda em loja online³⁰



Etsy – Loja online “Aramara – Arte Tradicional”

³⁰ Disponível em <https://www.etsy.com/listing/554064168/mexican-necklace-mexican-jewelry-native?ref=shop_home_active_73>. Acessado em: 30/01/2018.

Assim, vi por diversas vezes minha irmã mais jovem, que à época tinha 15 anos, vestir suas pulseiras de flores logo após terminar seu trabalho com a mandioca e preparo cotidiano do *kine*. Além disso, nas festas, as moças entre 13-19 anos eram as que mais apareciam adornadas com esses braceletes huichol, bem como com pulseiras com outros padrões desenhos *estrangeiros* (não-xinguanos e não-indígenas). Elas usavam os enfeites especialmente fora dos momentos cerimoniais, muitas vezes simplesmente para ficarem em frente às casas, ou nos acampamentos. Esses atos não eram sempre desintencionais: ao ficarem encostadas perto das portas das casas, ou em algum canto do acampamento, as moças viam e se faziam vistas por outros jovens, algo que faz parte de uma forma xingwana de flertar, tanto de mulheres como de homens.

O flerte envolve, assim, frequentemente apenas estar presente em um mesmo lugar com uma pessoa, sem que se dirija necessariamente muitas palavras à pessoa interessada. Passei por algumas situações semelhantes à que descrevo em que algum jovem aparecia para me visitar, e ao recebê-lo em frente à minha casa, não me era dirigida uma única palavra. Em uma tentativa – minha – de reverter o que eu julgava como uma situação desconfortável, eu puxava alguma conversa, sem o esperado retorno muitas vezes. O silêncio ali parecia não incomodar, mas querer dizer muita coisa. Pude acompanhar também outras situações de flerte entre os jovens em Ngahünga, que aconteciam sobretudo ao fim da tarde/começo da noite, quando as pessoas apareciam para jogar futebol ou quando iam assistir televisão umas nas casas das outras, atividade que no período em que estive nos Matipu ainda estava crescendo na aldeia. Os geradores são a principal fonte de energia nas casas das pessoas, e como são movidos a gasolina, não é sempre que se tem combustível suficiente para ligá-los. Assim, é comum que as pessoas se visitem quando escutam em alguma casa vizinha o barulho do gerador e já sabem que não terão energia em suas próprias casas para fazê-lo. O interesse, contudo, não se limita à atividade de assistir TV, uma vez que, quando se toma conhecimento de que na casa com o gerador ligado mora alguém por quem se nutre um certo interesse, pode-se aparecer para assistir televisão e se mostrar disponível para um flerte. Acompanhei algumas jovens nessas noites de TV, e me chamou a atenção o fato de elas permanecerem sentadas – ou muitas vezes até em pé – sem se comunicarem diretamente com os rapazes. Eles, por sua vez, frequentemente ficavam próximos a seus aparelhos de som, ouvindo músicas da cidade (sertanejo ou algum pop da moda) em um volume alto, e tampouco se aproximavam das moças. Nessas ocasiões, contudo, era notável que os jovens – homens e mulheres – apareciam com os braços cheios de lindas pulseiras majoritariamente compostas por grafismos que reconheci serem motivos huichol, kaxinawa,

shipibo-conibo e yawanawa, ou ainda logomarcas de artigos esportivos como *adidas*, *nike* e *puma*, bem como de times de futebol. As pessoas pareciam de fato associar seu uso a um modo de tornarem-se mais belas.

No caso das pulseiras usadas por jovens xinguanos, e que são compostas por motivos gráficos de temas vistos na cidade ou por desenhos de outros povos indígenas, destaca-se uma valorização de motivos, materiais e modelos de enfeites que têm origem exógena ao Xingu, uma valorização que alude às próprias relações que os jovens desejam travar com o mundo fora da aldeia. Há um grande interesse pelo ambiente das cidades e esse desejo é objetificado nas camisetas, tênis e bermudas de marcas cujos nomes os xinguanos tecem em suas pulseiras. Em igual medida, através das feiras de artesanato indígena, das reuniões políticas que participam e dos eventos “culturais” pelos quais os jovens circulam através de suas viagens, entra-se em contato com a beleza dos motivos de outros povos não-xinguanos. Mais uma vez a questão de “roubar” grafismos, materiais e técnicas de *outros* aparece no uso que os jovens fazem dessas novas referências. Com isso quero dizer que, ao incorporarem as formas de outros, as pessoas ao mesmo tempo *domesticam* (*predação familiarizante*³¹) esse outro, e *constituem-se* de seus poderes agentivos/beleza. Conforme discuti no capítulo 1, o próprio modo ameríndio de lidar com alteridades que consideram perigosas aponta, dentre outras possibilidades³², para uma mediação estética das relações entre as pessoas. Mediação que passa pela constituição física dos corpos, ou ainda, pela *incorporação* das formas dessas alteridades. Sobre esse caráter relacional dos braceletes feitos e usados pelos Kaxinawa, Els Lagrou observa:

Estes novos objetos e imagens que estão sendo fabricados e circulados pelos Kaxinawa de ambos os lados da fronteira nos fornecem informações relacionais e afetivas (Bateson, 1972). Trata-se de verdadeiros objetos relacionais, se levarmos em conta que o próprio ser da arte ou do agir no mundo pelos Kaxinawa sempre foi movido pelo fascínio pelo outro, significando um processo de predação, incorporação e transformação do que era do outro. Todo mito de origem de imagens ou artefatos refere a esta origem exógena, fato este que explica sua “eficácia estética”, sua aura afetiva e sua capacidade de agir até certo ponto “por conta própria”.

Em relação às técnicas mais usadas pelas pessoas, em minha segunda viagem a campo parecia estar em evidencia no Xingu o uso de gradientes de cor para compor os desenhos em pulseiras e colares – algo totalmente ausente dos grafismos em seus suportes convencionais.

³¹ Discutida no capítulo 1 mais extensivamente.

³² A comensalidade seria uma delas, por exemplo.

Abaixo, apresento uma coletânea de imagens dessas pulseiras que estavam “na moda” em 2016. Elas foram trocadas com as mulheres matipu durante o *uluki* que participei em Ngahünga.

Figura 95 - Pulseiras feitas por mulheres matipu



Pulseiras trocadas em *uluki* na aldeia Ngahünga (setembro de 2016)

Os desenhos das pulseiras não eram originários de povos alto-xinguano, e em sua maioria eram compostos por um *degradê* de cores. Em contraposição a isso, quando os motivos gráficos xinguanos eram aplicados nas pulseiras, o padrão de uso das cores parecia bastante distinto: notei prevalecer um *contraste* entre as cores que compunham essas peças.

Interessante levar em conta, assim, que nas situações em que motivos gráficos reconhecidos como propriamente xinguanos apareciam, as cores escolhidas para as miçangas eram as mesmas que são convencionalmente aplicadas em outros suportes convencionais, como nas pinturas corporais ou em efígies mortuárias. Nesse sentido, pensar em uma “cartela de cores” mais convencional xingwana parece ser considerar as cores que advêm de matérias-primas bastante utilizadas para fazer as pinturas, como o urucum, jenipapo, tabatinga e *kuaaja* (açafraão), dos quais se extraem pigmentos para o preparo do vermelho, preto, branco e amarelo, respectivamente.

O motivo *tihigu angagü/hototo ijatagü* ³³ é um caso emblemático do que descrevo acima. Em uma análise sobre o uso desse grafismo, Mutuá Kuikuro Mehinaku (2003:63) alerta-

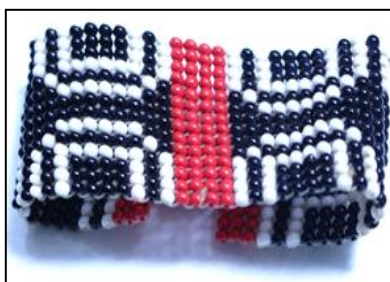
³³ Os Matipu chamam o motivo das figuras 100, 101 e 102 de *hototo ijatagü*.

nos para o fato de que “Essa pintura a gente não usa no corpo. A gente só usa no *Kwaryp* ao fazer os troncos da festa. Usamos também para decorar os bancos de madeira”. Noto, em igual medida, que o uso desse grafismo é recorrente também nos colares e pulseiras de miçangas³⁴, e quando aparece nas miçangas não é raro que seja composto pelas mesmas cores que convencionalmente são usadas para pintar troncos e bancos.

Figura 96 - Pulseira de miçanga com motivo *hototo ijatagü*

Figura 97 – Escultura de madeira com motivo *hototo ijatagü*

Figura 98 - Tronco do *egitsü* com motivo *hototo ijatagü*



Pulseira trocada em *uluki* na aldeia Ngahünga (setembro de 2016)
Foto de Marina Pereira Novo (2010 in Guerreiro Júnior, 2012:436)
Foto de Anna Terra Yawalapíti

Assim, se por um lado é possível observar situações que envolvem uma tradução *convencionalizante* das composições entre diferentes suportes³⁵, isto é, alteram-se os suportes, mas mantem-se a relação entre os tipos de motivos gráficos e as cores convencionalmente usadas para fazê-los; por outro, também notam-se traduções do tipo *diferenciantes*, ou seja,

³⁴ Além disso, conforme mencionei anteriormente no capítulo 2, é comum que os xinguanos apontem para restrições de usos, e que acrescentem em seguida: “mas hoje em dia ninguém respeita”, esse parece ser o caso dessa pintura, uma vez que vi ela sendo pintada na nuca de um jovem matipu durante o *Egitsü nahukwa*, figuras 56 e 57, disponíveis no capítulo 2.

³⁵ Aos modos das análises de Wagner (2010) a respeito das formas de simbolização das culturas, abordadas com maior cuidado no capítulo 2 desta dissertação.

inovações também nas cores elegidas para compor os motivos. Em relação a este último caso, vi pulseiras com desenhos do repertório convencional do Alto Xingu serem feitas tanto em verde, como em rosa, azul-claro e em verde-limão. Nesse sentido, é significativo constatar uma preocupação local de que as combinações mais inovadoras entre cores mantenham, ainda assim, uma certa relação de *contraste* entre si, isto é, destaca-se uma preferência estética local que se diferencia, por exemplo, ao uso do *degradê* de cores, bastante comum nas composições de pulseiras associadas aos povos huichol e yawanawa. Ainda assim, não me espantaria que futuramente pulseiras com motivos xinguanos começassem a ser feitas por meio do *degradê* de cores. Conforme venho discutindo, as possibilidades de invenção no Xingu se atualizam em diversas direções, e é necessário acompanhar de perto muitas dessas inovações para entender as relações que se conformam em seus usos.

Figura 99 e Pulseiras com motivos gráficos do Alto Xingu



36



37

Pulseiras vendidas em loja *online*, feitas por artistas alto-xinguanos

³⁶ Pulseira feita por artistas Kamayurá com miçangas de vidro e fio de nylon. Disponível em <<https://tucumbrasil.com/produto/pulseira-kamayura-de-micanga-7224>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2018.

³⁷ Pulseira de miçangas de vidro e fio de algodão feita por Yawapá Kamayurá. Disponível em <<https://tucumbrasil.com/produto/pulseira-kamayura-de-micanga-7733>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2018.

Figura 100 - Figura 101 e Figura 102 - Colares com motivos gráficos alto-xinguanos



Colares vendidos em loja *online* e encontrados em sites de busca, feitos por artistas alto-xinguanos

Figura 103 - Gargantilhas com variações do motivo *tüihitihü*

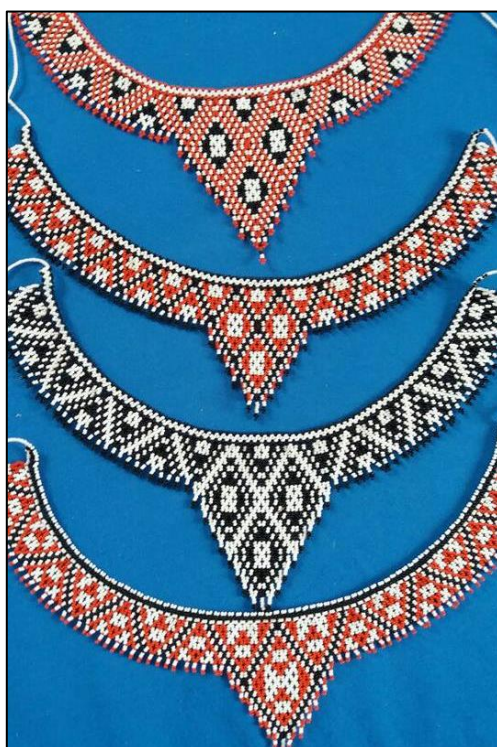


Foto de Anna Terra Yawalapíti

³⁸ Colar feito com miçangas de vidro e fio de algodão por Ynê Kuikuro. Disponível em <https://tucumbrasil.com/produto/colar-kwarup-mehinako-7237>. Acesso em 04 de fevereiro de 2018.

³⁹ Colar feito por Wally Kamayurá. Disponível em http://www.imgrum.org/media/1223305727100322423_329920255. Acesso em 04 de fevereiro de 2018.

Em outros suportes em que os grafismos xinguanos aparecem, como no caso dos cestos (figuras 104 e 105, abaixo), também identifiquei que a estética de contraste entre as cores parecia se manter, ainda que, mais uma vez, ainda fosse possível reconhecer um uso diversificado entre elas.

Figura 104 e Figura 105 - Cestos feitos de fibras de buriti tramadas com fios de algodão⁴⁰



Cestos vendidos em loja *online*, feitos por artistas alto-xinguanos

Assinalo que, se os modelos *inventados* de colares - como as gargantilhas (figura 103), por exemplo - não eram usados durante os rituais regionais pelas mulheres, nas cidades ou mesmo em eventos indígenas, no entanto, vi muitas xinguanas adornadas com esses colares que apresentei nas figuras 101, 102 e 103, acima.

Voltando ao repertório de motivos xinguanos, nota-se ainda uma categoria de motivos xinguanos similar à que Lúcia van Velthem (2008 *apud* Lagrou, 2013:42) aponta entre os Wayana, e identifica como uma “categoria à parte” de grafismos (voltarei a isso adiante). No Xingu, esse repertório “à parte” se caracteriza sobretudo por desenhos figurativos de brincos, cocares e desenhos de tucanos (figuras 106, 107 e 108, abaixo), usados mais frequentemente em pulseiras e colares destinados para a venda ou para a troca com estrangeiros. Detendo nosso olhar sobre essas criações, veremos que elas parecem lembrar um “cartão postal” do Alto Xingu, isso é, parecem atuar como um *souvenir* da “cultura xinguanana”.

⁴⁰ Cestos feito por artistas Mehinaku. Disponível em <<https://tucumbrasil.com/prduto/cesto-kuno-mehinako-8203>>. Acesso em 13 de Fevereiro de 2018.

Figura 106 - Colares de contas com desenhos de tucanos e de cocar



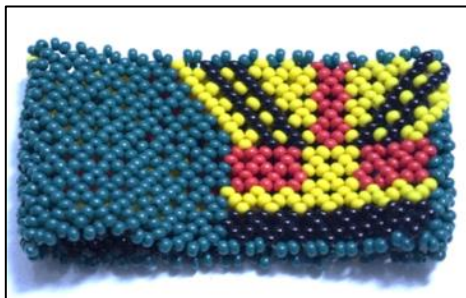
Foto de Anna Terra Yawalapíti

Figura 107 – Colar de contas com desenhos de brincos



Colar que troquei no *uluki* em Ngahünga

Figura 108 - Pulseira com motivo gráfico do cocar xinguano



Colar que ganhei de presente em Ngahiunga

Frente a isso, é necessário, contudo, não cair na armadilha de entender que esse “cartão postal” – ou em outras palavras, a objetificação da “cultura” xinguana – esteja de alguma forma descolada de um modo local próprio de lidar com alteridades por meio de suas produções (algo que discuti no capítulo 1 sobre a questão de “mostrar a ‘cultura’ para branco”). Se analisarmos essas criações à luz do que apresentei como sendo a *estética da domesticação* das contas, é possível sugerir uma lógica de produção em que as matérias-primas externas - as miçangas - são *transformadas* - através do uso de motivos xinguanos-, e *devolvidas* a seu exterior para serem vendidas/trocadas com estrangeiros e turistas. Isso me ajudou a pensar os motivos pelos quais grande parte dos presentes que ganhei eram compostos por essa categoria de motivos mais realistas do repertório dos Matipu.

Voltando ao material wayana, Els Lagrou (2013:42) descreve o repertório “à parte” desse povo como advindos de catálogos de bordados, levados por missionários norte-americanos em meados do século XX. Ao contrário dos colares xinguanos que reproduzem, como vimos, figuras de sua própria ornamentação corporal ou desenhos de tucanos, cujas penas são amplamente usadas em seus enfeites, entre os Wayana a reprodução dos motivos trazidos pelos missionários reforça o caráter exógeno dos enfeites feitos de miçanga. De acordo com Lúcia van Velthem (2008:52 *apud* Lagrou, 2013:42) “(...) esta conjunção amplifica os princípios ontológicos e expressivos da alteridade, o que acresce um valor estético ao enfeite” e, nos estendendo, caracteriza-o como um artefato wayana constituído por materiais e motivos conquistados de inimigos, ou duplamente *domesticado*.

A miçanga não é para os Wayana um artefato em si, um enfeite, mas a matéria-prima, como uma semente ou uma pena, a partir da qual se produzem artefatos; artefatos quiméricos, que decoram o corpo ao modo indígena, isto é, o decoram com colares, em vez de cobri-lo com roupas. Estes colares e enfeites são feitos de substâncias conquistadas sobre o exterior, onde a miçanga figura

como um *troféu* ao modo dos *dentes* que muitas vezes acompanha ou substitui (Lagrou, 43).

Lagrou (2013:43) reconhece assim uma lógica quimérica⁴¹ presente nas criações com as miçangas wayana, isto é, que apontam para uma “ambiguidade explícita” no modo com que as miçangas agem sobre e nos corpos, uma “tensão não resolvida” presente na própria constituição dos objetos e que, ao mesmo tempo, eles visam constituir para além deles (Lagrou, 2013:43). Como segue argumentando a autora, ainda que as contas tenham sido rapidamente assimiladas como um material dentro de um conjunto já familiar entre os Wayana, o uso desse material segue sendo “disruptivo” entre eles: “Deste modo os homens usam cintos de miçanga com motivos listrados que representam ao mesmo tempo o arco-íris, um ser sobrenatural, e a bandeira do Suriname.” (idem).

Isso nos leva à última relação que busco descrever a respeito das criações xinguanas, de modo mais amplo, e que não se caracteriza nem pela *cópia* completa de motivos gráficos exógenos, nem pelo *uso exclusivo* de grafismos do Alto Xingu, mas por uma *bricolagem*⁴² entre eles (Lagrou, 2013:44). Em outras palavras, destaca-se a combinação entre motivos gráficos exógenos e motivos do próprio repertório xinguanos que somam-se ainda ao uso de um material, as miçangas, que também tem origens *estrangeiras*. De acordo com a autora (idem), vê-se, mais uma vez, em evidência nesse tipo de produção:

(...) o rendimento teoria da superposição sistemática dos discursos ameríndios que dizem respeito a artefatos e a corpos. Esta superposição aponta para uma concepção do mundo em que não existe Natureza. Porque tudo foi fabricado, plantado e cuidado por alguém, tudo é produto do pensamento (Overing, 1991) e do fazer de alguém. Por esta razão não existe criação *ex nihilo* (Viveiros de Castro, 2002), nem de corpos, nem de artefatos. Toda fabricação é uma bricolagem, o lugar de encontro de relações materializadas nas substâncias utilizadas.

Nesse sentido, observar uma *bricolagem* na fabricação dos cintos usados pelos homens não parece ser um fenômeno aleatório, considerando que esses enfeites têm sido identificados na literatura (Guerreiro Junior, 2012:291) como os principais e mais valiosos ornamentos corporais masculinos, cujo uso é imprescindível para os lutadores e chefes, por exemplo. As cores usadas por esses cintos podem variar em função da idade, qualidade e do *status* de seus portadores (Viveiros de Castro (1999:211), podendo, entre os chefes, serem fabricados com pele de onça. De acordo com Viveiros de Castro (1999:211), os lutadores e

⁴¹ Apresentei com mais aprofundamento o conceito de quimera na última seção do capítulo 1.

⁴² Há, por parte da autora, um diálogo com o conceito de *bricolagem* elaborado por Lévi-Strauss (2008 [1962]).

chefes no Alto Xingu são *status* “(...) cuja relevância só vigora na relação entre as aldeias da sociedade xingwana”, ou seja são figuras que aparecem em um modelo de relação entre membros da mesma sociedade, mas que estão em posição oposta. Levando em conta que ser membro da mesma sociedade para os xinguanos é um esforço contante de produção de parentes, e não um fenômeno dado, em ocasiões em que as figuras de lutadores e chefes aparecem, elas objetificam a própria tensão ambígua, de que fala Velthem (*apud* Lagrou, 2013), ou personificam uma imagem quimérica (Lagrou, 2013) por meio das relações pelas quais se constituem. Essas figuras devem ao mesmo tempo constituir-se como identidade (serem produzidos como parentes) e constituir-se como diferença (serem produzidos como inimigos). Seus cintos, nesse sentido, conforme propõe Lagrou (2013:91), expressam essa ambiguidade de suas relações, isto é, materializam o próprio encontro das relações que atravessam a fabricação de corpos e artefatos nas terras baixas sul-americanas.

Com a licença de rephrasear o trecho acima de Viveiros de Castro (1999:211) é possível reconhecer que a relevância de lutadores e chefes vigora não apenas na relação entre as aldeias da sociedade xingwana, mas cada vez mais em suas relações com não-indígenas e não-xinguanos, tratados ao mesmo tempo como *parentes* e *inimigos*. Nesse sentido é possível nos abrir para entender porque os cintos dos homens nos dão a ver motivos *estrangeiros* combinados com motivos xinguanos, apontando para a valorização de uma socialidade que é sobretudo interétnica.

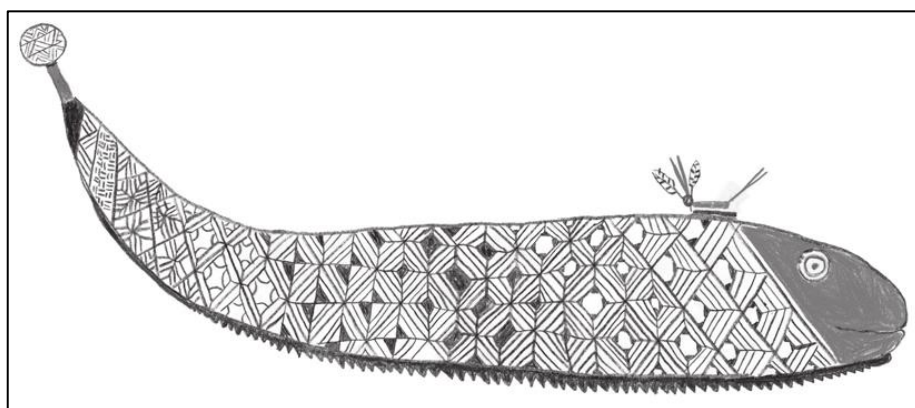
Figura 109 - Cintos de uso masculino tecidos em miçangas



Coleção Museu do Índio (in Lagrou, 2013:227)

O caso do jovem da figura 110 (abaixo), parece emblemático dentro dessa perspectiva de *bricolagem* nos cintos xinguanos. Podemos destacar que o enfeite do rapaz parece evidenciar relações com diversas alteridades/inimigos ao mesmo tempo, em uma colcha de retalhos de suas relações/conquistas. A imagem nos sugere, ainda, uma atualização da figura de Arakuni, personagem mítico wauja, apresentado no capítulo 1 e 2, e a quem é atribuída a origem dos motivos gráficos do repertório xinguano.

Figura 110 - Desenho da personagem mítica Arakuni



Barcelos Neto (2005)

Figura 111 - Jovem matipu com seu cinto de miçangas



Aldeia Ngahünga (julho de 2015)

A roupa que Arakuni tece é repleta de grafismos e, nesse sentido, nos faz lembrar o cinto do jovem matipu. No mito, ao vestir sua roupa, Arakuni transforma seu envelope externo, seu corpo de homem em cobra, e com isso, também veste uma nova identidade constituída por seu poder criativo.

Em igual medida, e conforme busquei debater ao longo do capítulo, a imagem do jovem parece apontar para uma atualização dessa mesma relação entre transformação de identidade e capacidade criativa, porém agora por meio de um trabalho feito com as contas. Ademais, destaco que os desenhos escolhidos para compor o cinto também apontam para um desejo xinguano, de modo mais amplo, em estabelecer relações com alteridades bastante diversas, aspiração que no caso do jovem matipu se apresenta de maneira exponencial: vemos bandeiras do Brasil, da Coreia do Sul, dos Estados Unidos, do México, e não poderia deixar de ser, ao lado de grafismos do Alto Xingu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esforço ao longo desta pesquisa consistiu em explorar os domínios da *criatividade* e da *transformação* nas produções visuais do povo Matipu da aldeia Ngahünga, conceitos que, conforme discuti, estão intimamente imbricados.

Considerando que os Matipu fazem parte do sistema regional do Alto Xingu, por meio do qual partilham com outros nove povos de repertórios musicais, coreográficos, éticos, mas sobretudo, para o que nos interessa aqui, de repertórios estéticos comuns, o tema da criatividade visual matipu mistura-se ao longo de toda a pesquisa com a dos demais povos alto-xinguanos, bem como com as redes de relações que travam para além das moventes fronteiras desse sistema. Nesse sentido, como busquei argumentar, do mesmo modo como o Alto Xingu pode ser compreendido como um sistema de redes de casamentos, trocas econômicas e rituais compartilhados entre povos de origens étnicas distintas, a discussão sobre os repertórios gráficos locais também parte dessa complexidade de intercâmbios e de relações entre os grupos da região.

Contribui ainda ao nosso entendimento histórico-político sobre o repertório estético regional a abordagem presente especialmente nos estudos de Heckenberger (2001). Segundo o autor, o protótipo do sistema alto-xinguano teria advindo da comunhão de uma primeira estrutura formado pelos povos aruak-karib, ou seja, a partir dela teria emergido um “padrão cultural” comum entre os povos da região. Com essa formulação, temos uma abertura interessante para começar a compreender porque muitos dos grafismos considerados “tradicionais” no Alto Xingu têm suas origens remetidas aos povos karib e aruak.

No entanto, embora sejam maioria, há ainda uma série de motivos xinguanos, cujas origens remetem aos povos tupi e trumai, que são mobilizados especialmente durante o ritual do *hagaka* (ou *jawari*, em tupi). Sobre isso, Aristóteles Barcelos Neto (2001) ressalta que a inclusão do repertório gráfico desses povos foi um processo demorado entre os aruak Wauja, por exemplo; um fenômeno que não teria ocorrido por acaso. Isso porque, como sublinhou um interlocutor de Barcelos Neto (2001:210), grande parte da iconografia das pinturas tupi e trumai faz alusão à pele de animais predadores, especialmente felinos e aves de rapina, imagens que não eram consideradas agradáveis aos olhos dos povos aruak e karib. Tampouco o eram a ética guerreira dos Kamayurá (falantes de tupi-guarani) e o fato de seus grafismos contarem com padrões assimétricos de composição. Nesse cenário, seguindo a sugestão de Barcelos Neto, tais fatores se mostravam como entraves para que práticas estéticas distintas daquelas dos povos aruak e karib estivessem presentes no padrão cultural xinguano (*idem*).

Atualmente, contudo, vale lembrar que além de cerâmicas com figuras de onças, que se destacam especialmente em peças destinadas à venda para turistas (Barcelos Neto,

2011:210), o ritual do *jawari* é considerado um cartão postal da região, e uma das festas que melhor traduz um certo imaginário da “cultura xingwana”. Nesse sentido, a proposição de Barcelos Neto (idem) é esclarecedora ao reconhecer que no Alto Xingu parece prevalecer, antes do que uma recusa ou uma confrontação ao estrangeiro, “um esforço pela aceitabilidade cultural entre os grupos xinguanos” (idem). Além disso, tal ponto de vista contribui para alargar nossa compreensão a respeito de grafismos que a princípio não são identificados como *convencionais* no Alto Xingu, mas que foram e continuam sendo incluídos nos repertórios locais dos povos que participam desse sistema.

Frente ao que foi apresentado, destaco duas constatações que particularmente interessam para os fins desta pesquisa: a primeira trata de reconhecer as relações com aquilo que vem de “fora” do sistema xingvano como um dos principais motores da criatividade estética regional. Nota-se uma potencialidade dos repertórios locais em se abrirem para a inclusão de grafismos que a princípio são considerados *estrangeiros*, mas que podem facilmente ser incluídos na estética local. Nesse quadro, as inúmeras possibilidades de transformação dos repertórios gráficos xinguanos apontam para um caráter potencialmente infinito de se ampliarem/variarem e não parecem indicar o seu esgotamento. Na mitologia Wauja, conforme apresentei nos capítulos 1 e 3, uma imagem forte dessa noção é tematizada pelo próprio ser Arakuni, personagem que tece e veste uma roupa coberta de desenhos gráficos, onde vemos que um desenho gera outro, isto é, nota-se que os próprios motivos possuem um potencial interno de transformação.

A segunda observação trata exatamente dos limites do repertório comum regional que embora virtualmente infinito, não é aleatório. Destaco que essa primeira estrutura karib-aruak, a partir da qual teria se conformado o padrão xingvano e direção para a qual ele parece convergir, segue orientada por uma preferência estética na qual predominam padrões simétricos e repetitivos de estruturação dos espaços plásticos. A partir disso, sugiro que motivos geométricos com estruturas internas de contraste de cores e simetrias, como é o caso da figura bastante popular do *yin yang*, estabelecem um diálogo formal com outros grafismos já consolidados no repertório xingvano, a exemplo do *tüihitinhü*, *hototo ijatagü* e *ajue tupongo*. Em outras palavras, por estabelecerem diálogos em termos de formas e padrões valorizados entre os povos da região, criações *estrangeiras* podem também facilmente ser incluídas como *invenções*. O mesmo pode ser estendido para o motivo do povo Yudjá (Juruna), em que o apreço estético pela sua composição parece também explicar a “popularização” de seu uso. Mas não apenas isso; os limites e direções para as quais apontam as pinturas também podem ser entendidos à luz das relações que circundam essas criações, entendimento que guiou

especialmente o capítulo 2 da dissertação, onde ganha destaque o tema da produção de *diferenciações e coletivizações* entre pessoas mediadas pelas pinturas corporais.

Sobre isso, a pesquisa buscava tratar, a princípio, das possibilidades de se reconhecer casos de *singularizações* nas composições dos Matipu que pudessem, de algum modo, traduzir-se em termos de *estilos gráficos* diferenciados entre os povos da região. Interessava-se em investigar em que medida seria possível falar de um *estilo matipu* diante; por exemplo, de um *estilo kalapalo* ou *yawalapíti*.

Essa pergunta começou a se constituir pautada na própria descrição do material xinguanos sobre noções de *maestria e propriedade* envolvendo cantos e suítes musicais, fatores que operam de diferenciações étnicas entre os povos do Alto Xingu. Além dos cantos, certas especialidades produtivas também estão relacionadas às diferenciações na região, como a fabricação dos colares de caramujo, entre os povos karib, a cerâmica, especialidade dos povos aruak, e o arco *majahi*, dos Wauja e Kamayurá. Haveria algo análogo às artes gráficas?

No âmbito desta dissertação, apenas algumas sugestões puderam ser feitas a este respeito, e espero que a partir delas seja possível desenvolver caminhos para ampliar o entendimento sobre a produção de pessoas e coletivos mediados pelas pinturas corporais. Por ora reconheço, no entanto, que seria necessário um estudo mais sistemático e comparativo entre os povos da região para identificar tendências nos estilos gráficos exibidos que apontem para singularizações em termos de *estilos* entre os povos.

Não obstante, é mister reconhecer que além das invenções serem informadas por preferências estéticas particulares, elas apontam (ainda que sob a máscara da *convenção*) sobretudo para as relações na vizinhança de suas produções. Esse é o caso, por exemplo, de pessoas que reafirmam o uso de pinturas do repertório “tradicional”, pois consideram que “atualmente as pessoas já não querem mais se pintar como os antigos”. Por meio dessas criações consideradas pelos xinguanos como “tradicionais”, destacam-se críticas locais à valorização excessiva de bens e artigos da cidade; isto é, produzir um corpo com ornamentações “tradicionais”, é diferenciar-se daquele investido de “inovações”.

Em relação à posição dos Matipu no sistema regional, este também foi um fator ponderado durante as análises sobre suas criações. Por ser um povo que está mais marginal à política interétnica que se desenrola no Alto Xingu, especialmente quando comparados a seus parentes Kalapalo e Kuikuro, os Matipu muitas vezes tomam seus vizinhos como inspirações estéticas para suas produções mais *inovadoras*. Ainda assim, a circulação crescente, especialmente dos jovens de Ngahünga para as cidades, a participação em eventos indígenas e o acesso à televisão e à internet têm servido como importante meio para acessarem essas

“fontes” imagéticas vindas “de fora” e obterem novas referências para suas criações. Destaco especialmente a influência que o futebol exerce sobre os jovens, cujos cortes de cabelo atuais *imitam*¹ os de jogadores como Neymar e Cristiano Ronaldo. Uma imitação que, no entanto, não é completa. Conforme discuti no capítulo 2, ao analisar o caso dos jovens matipu que apareceram no *egitsii* com suas nuca pintadas; ali, essas pinturas pareciam jogar mais com um *entre dois* da *convenção* e da *inovação* do que tornar visível uma transformação completa na estética local. Dito de outra maneira, ao combinarem grafismos *convencionais* do repertório xinguano em uma parte do corpo que não é convencionalmente pintada durante as festas, os rapazes criavam algo que não era nem a réplica de uma estética xingua “tradicional”, e tampouco da “estética da cidade”. Uma parecia implicar, aos termos de Wagner (2008:93), na *contrainvenção* da outra.

Assim, se através das pinturas corporais o enfoque esteve principalmente no interesse pela *diferenciação* entre os homens— especialmente nos momentos das lutas, em que os homens buscam se diferenciar do coletivo e chamar atenção para si —, a criatividade das mulheres matipu tem nas miçangas o lugar privilegiado para operar suas diferenciações.

Conforme notou Graeber (2001) entre diversos povos indígenas pelo mundo, o uso de peças feitas de miçangas está relacionado a demonstrações de riqueza por parte de seus usuários. Tal associação, como argumenta, advém da própria beleza da materialidade das contas (dureza, brilho e possibilidade de *invenção*) e da capacidade que possuem de indicar a competência de seus portadores em se relacionar com mundos distantes, visto que para obtê-las é necessário fazer relação com *estrangeiros*.

Dessa forma, o domínio feminino das contas destaca-se por sua capacidade em evidenciar e produzir a socialidade entre e das mulheres matipu, além de visibilizar um *fazer político* envolvido no próprio ato da fabricação de enfeites. Em outras palavras, ao se sentarem junto com parentes e amigas para trabalhar, as mulheres conversavam sobre economia (preço dos enfeites fabricados), política (casos de feitiçaria, fofocas e discussões em pauta no Alto Xingu), sexo ou qualquer outro assunto diverso que lhes interessavam, bem como demonstravam ambição por estabelecerem redes de relações não somente para a venda de suas produções, mas para a obtenção de novas contas e inspirações imagéticas para suas criações.

Há ainda muito a ser explorado em termos mais sistemáticos nos dois campos de estudo dessa pesquisa, isto é, na criatividade com as miçangas e nas pinturas corporais; ainda assim, espero que as análises apresentadas anteriormente possam contribuir para investigações

¹ O conceito de *imitação* foi apresentado ao longo do capítulo 2 desta dissertação.

futuras sobre o tema. Por fim, em vista das investigações levantadas na pesquisa, parece-me possível argumentar no sentido de uma intensificação nas principais dinâmicas que operam nos repertórios estéticos dos povos xinguanos. Movimentos de esquecimento/lembrança, invenção/convenção e singularização/coletivização, que tratei de maneira mais aprofundada no capítulo 2, parecem acelerar-se em meio à própria ampliação e complexificação das redes de relações que os xinguanos estabelecem com outros povos indígenas e com *brancos*, e devido a própria circulação das pessoas entre o TIX e as cidades. Assim, sugiro que estudos futuros levem em consideração a necessidade de acompanhar essa crescente mobilidade das pessoas e persigam as diferentes redes de relações nas quais os repertórios estéticos estão sendo mobilizados. Com isso, acredito que será possível abrir novos caminhos para entender as dinâmicas acima mencionadas, bem como levantar novas hipóteses para se pensar *estilos estéticos* entre os povos xinguanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Pedro. **Kwarip. Mito e ritual no Alto Xingu**. São Paulo: EPU, EDUSP, 1974.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ASCHER, Marcia. **Ethnomathematics: Multicultural View of Mathematical Idea**. Pacific Grove, CA: Brooks/Cole Publishing, 1991.

BARCELOS NETO, Aristóteles. De etnografias e coleções museológicas: hipóteses sobre o grafismo xinguano. In: **Antropologia em primeira mão**. Ilha de Santa Catarina, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

_____. Apontamentos para uma iconografia histórica xinguana. In: FRANCHETTO, Bruna; HECKENBERGER, Michael (Orgs.) **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 193- 218, 2001.

_____. **A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim, 2002.

_____. As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen. **Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft**, v. 68, pp. 51-71, 2004a. Disponível: <http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa68_09.pdf> Acesso em: 11 de março de 2018.

_____. Processo criativo e apreciação estética no grafismo Wauja. **Cadernos de Campo**, v. 12, nº 12. São Paulo: USP, 2004b. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v12i12p87-110>> Acesso em: mai. 2016.

_____. A Cerâmica Wauja: Etnoclassificação, Matérias-Primas e Processos Técnicos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 15-16, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2006.89727>> Acesso em: ago. 2016.

_____. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. Objetos de poder, pessoas de prestígio: a temporalidade de biográfica dos rituais xinguanos e a cosmopolítica wauja. **Revista Mundo Amazônico**, v.3, p. 71-94, 2012. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/28094/33920>>. Acesso em 03 março 2017.

_____. De divinações xamânicas e acusações de feitiçaria: imagens wauja da agência letal. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 285-313, 2006.

BASSO, Ellen Becker. **The Kalapalo Indians of Central Brazil**. New York: Holt, Rhinehart & Winston, 1973.

_____. **A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BOAS, Franz. **Primitive Art**. New York: Dover Publications, 1955.

BECKER, E. **Xingu Society**. 1969. Ph.D. Dissertation. University of Chicago, Illinois.

BONILLA, Oiara. **Des proies si désirables: soumission et prédation pour le Paumari d'Amazonie brésilienne**. 2007: Tese de Doutorado, École des Hauts Études en Sciences Sociales.

CAMPBELL, Shirley. A Estética dos Outros. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**. Tradução Érica Giesbrecht. Campinas, v. 01, nov, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/shirleyPT.html>>. Acesso em: dez. 2016.

CARDOSO, Diogo Henrique. **Histórias de aldeias, territórios de palavras: mistura e diferenciação entre os Matipu e Nahukwá**. 2015. 112 f. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

CHARBONNIER, Georges. **Arte, Linguagem, Etnologia com Claude Lévi-strauss**. Campinas: Papirus, 1989.

CLIFFORD, James. Histories of the tribal and the modern. In: **The predicament of culture**. Cambridge: Harvard University Press, pp. 189-214, 1988.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisêdje. **Revista de Antropologia**, v. 55, n. 1, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46965>>. Acesso em: 10 de maio de 2016.

COELHO, Vera Penteadado. Motivos geométricos na arte Waurá. In: COELHO, Vera Penteadado (org.) **Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu**. São Paulo: EDUSP/FAPESP. p. 591-629, 1993.

COSTA FENELON, Maria Heloisa. **O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais**. Brasília, DF: Editora da UnB, 1988.

DEMARCHI, André. **Kukràdjà Nhipêjx: Fazendo Cultura**. Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebêngôkre – Kayapó. 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Antropologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó). In: **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 247- 276, 2014.

DESCOLA, Philippe. Constructing Natures: Symbolic Ecology and Social Practice. In: **Nature and Society: Anthropological Perspectives**. London: New York: Routledge, 1996.

_____. La Fabrique des images. **Catálogo exposição no Musée Du Quai Branly**, Paris, 2010.

_____. Modes of being and forms of predication. In **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v.4, n.1, p. 271-280, 2015. Disponível em <<https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau4.1.012>>. Acesso em: 22 de junho de 2016.

EGLASH, Ron. *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design* New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 1999

FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 329-366, out. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

_____. A máscara do animista. Quimeras e bonecas russas na América indígena. In C. Severi; E. Lagrou (orgs.) **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 305-331, 2013.

FIGUEIREDO, Marina Vanzolini. **A flecha do ciúme: o parentesco e seu avesso segundo os Aweti do Alto Xingu**. 2010. 458 f. Tese (Doutorado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FRANCHETTO, Bruna. **Falar Kuikuro: estudo etnolingüístico de um grupo karibe do Alto Xingu**. 1986. 605 f. Tese (Doutorado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. O aparecimento dos caraíba: para uma história kuikuro e alto-xinguana. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (Ed.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: FAPESP/Companhia das Letras/SMC, 1998.

FRANCHETTO, Bruna (org.) **Ikú Ügühütu Higei: Arte Gráfica dos Povos Karib do Alto Xingu**. Rio de Janeiro: Museu do Índio- Funai, 2003.

_____. Mulheres entre os Kuikúro. In: **Estudos feministas**, Santa Catarina: v. 4, n. 1, 1996. 1996.

_____. Evidências linguísticas para o entendimento de uma sociedade multilíngue: o Alto Xingu. In Franchetto, Bruna. (Ed.). **Alto Xingu: uma sociedade multilíngue**. Rio de Janeiro: Museu do Índio - Funai, p. 3-38, 2011.

_____. As Artes da Palavra. In: III ETAPA PRESENCIAL DO 3º GRAU INDÍGENA. Barra do Bugres: 2002

_____. A comunidade indígena como agente da documentação lingüística. In: **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v. 4, n. 1, p. 11-32, jul. 2007.

_____. Levantamento Sócio-Linguístico e Documentação da Língua e das Tradições Culturais das Comunidades Indígenas Nahukwa e Matipu do Alto Xingu. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, financiado pelo Fundo de Direitos Difusos da Secretaria de Direito Econômico do Ministério da Justiça, 2009.

FRANCO NETO, João Veridiano. **Xamanismo Kalapalo e Assistência Médica no Alto Xingu**: estudo etnográfico das práticas curativas. 308 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FREEDBERG, David. **The Power of Images**: the study of the nature of response. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

FORGE, Anthony. **Style and Meaning in Sepik Art**. London: UCL, 1973.

FORTIS, Paolo. **Kuna Art and Shamanism**: An Ethnographic Approach. Austin: University of Texas Press, 2012.

GALAN, Camila. Num mundo de muitos corpos: um estudo sobre objetos e vestimentas entre os Wajãpi no Amapá. 2015: São Paulo (Dissertação de Mestrado) – Universidade de São Paulo

GEERTZ, Clifford. From the native's point of view, on the nature of anthropological understanding, In: BASSO, Keith; SELBY, Henry (eds.) **Meaning in Anthropology**. Santa Fe: School of American Research/University of New Mexico Press, pp. 221-237, 1971.

GELL, Alfred. A Tecnologia do Encanto e o Encanto da Tecnologia. In **Concinnitas**, v. 1, n. 8, pp 41-63, 2005.

_____. **Wrapping in Images**: tattooing in Polynesia. Oxford: Clarendon Press, 1993.

_____. **Art and Agency**: an Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOLDMAN, Marcio. O fim da antropologia. In: **Novos estudos** - CEBRAP [online], São Paulo: n. 89, p. 195-211, 2011.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v.14, n.29, pp. 279-314, 2008. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100012>>. Acesso em: 19 de junho de 2015.

_____. **Do 'Tempo dos Sonhos' à Galeria: arte aborígene australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais.** 368 f. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GONCALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, Junho de 2005 Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 12 de fevereiro de 2018.

GORDON, Cesar. 2006. **Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre.** São Paulo: Editora UNESP; Instituto Socioambiental; Núcleo de Transformações Indígenas, 2006

_____. O Valor da Beleza: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (mebengokre-kayapo). In: **Série Antropologia**, v, 424, Brasília: DAN/UnB, 2009.

GOW, Peter. Visual Compulsion: design and Image in Western Amazonian Art. In **Revista Indigenista Americana**, Budapeste, pp.19-32, 1988.

_____. O Parentesco como Consciência Humana: O Caso dos Piro. In **Mana**, v. 3, n. 2, p. 39-65, 1997.

_____. **An Amazonian Myth and its History.** Oxford & New York: Oxford University Press, p. 1-157, 2001.

_____. Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, 5: 229-246, 1999.

GRAEBER. David. Toward An Anthropological Theory of Value. Palgrave Macmillan, 2001.

GREGOR, Thomas. **Mehináku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

GUERREIRO JÚNIOR, Antonio. **Parentesco e aliança entre os Kalapalo do Alto Xingu.** 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

_____. **Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário.** 2012. 511 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Universidade de Brasília, Brasília.

_____. Quarup: transformações do ritual e da política no Alto Xingu. In **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, p. 377-406, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000200377&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 dezembro de 2016.

_____. Political chimeras: The uncertainty of the chief's speech in the Upper Xingu. In: **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, Cambridge, Reino Unido: v. 5, 2015. Disponível em: <<https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau5.1.004>>. Acesso em: jan. 2016.

_____. Do que é feita uma sociedade regional? Lugares, donos e nomes no Alto Xingu. In: **Ilha – Revista de Antropologia**, v. 18, p. 23-55, 2016.

GUSS, David. **To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest.** Berkeley: University of California Press, 1989.

HECKENBERGER, Michael J.; FRANCHETTO, Bruna. Introdução: História e cultura xinguana. In: FRANCHETTO, Bruna; Heckenberger, Michael J. (Eds.). **Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 7-18, 2001.

HECKENBERGER, Michael J. **The Ecology of Power: Culture, Place, and Personhood in the Southern Amazon, A.D. 1000-2000.** New York: Routledge, 2005.

HENARE, Amiria; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari. Introduction: Thinking Through Things; e The Power of Powder: Multiplicity and Motion in the Divinatory Cosmology of Cuban Ifá (or Mana, again). In: HENARE, Amiria; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari. (eds.) **Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically.** New York: London: Routledge, 2007.

HERRERO, Marina. **Jogos e Brincadeiras do povo Kalapalo.** São Paulo: SESC, 2006.

HORTA, Amanda. **Relações Indígenas na Cidade de Canarana (MT).** 2018. 340 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

INGOLD, Tim (ed.) Is aesthetics a cross-cultural category? In: **Key Debates in Anthropology.** London, Routledge, p. 249-294, 1994.

_____. Totemism, animism and the depiction of animals. In: **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling & Skill.** London & New York: Routledge, 2000.

_____. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel C. M. (orgs.) **Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold.** São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

_____. The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2000.

KUECHLER, Susanne. **Malangan: Art and Memory in a Melanesian Society**. Man (N.S.) v. 22, p. 238-255. 1987.

_____. Rethinking Textile: The Advent of the Smart Fibre Surface. In: **Textile: Culture and History**, v. 1, n. 3, p. 262-273, 2003.

_____. Clothing and Innovation: A Pacific Perspective. In: **Anthropology Today**, v. 3- 6, 2003.

_____. Technological Materiality: Beyond the Dualist Paradigm. In: **Theory, Culture and Society**, v. 25(1), p. 101-120, 2008.

_____. Materials and Design. In: Alison Clarke (ed.) **The Anthropology of Design**. Vienna: Springer, 2010.

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo (orgs.) **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013.

LAGROU, Els. Compulsão Visual: desenhos e imagens nas culturas da Amazônia Ocidental. In: **Antropologia em primeira mão**. Ilha de Santa Catarina, SC, Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

_____. **A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica**. Rio de Janeiro: Toobooks Editora, 2007.

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: ComArte, 2009.

_____. No caminho da miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. **Enfoques** v. 11, n. 2 (2012). Disponível em < <http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/ojs/index.php/enfoques/article/view/151/142>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

_____. Um corpo feito de artefatos: o caso da miçanga. In **Cahiers d'anthropologie sociale**, Collège de France, 2013.

_____. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. Revista Usina, 20ª Edição, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

_____. No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas. Museu do Índio - Funai Rio de Janeiro, 2016

LEA, Vanessa. O corpo como suporte para geometria. In: FERREIRA, Mariana K. L. (Org.) **Idéias Matemáticas de Povos Culturalmente Distintos**. São Paulo: Centro Mari da USP/Editora Global/FAPESP, p. 185-205, 2002.

LEACH, James. Modes of Creativity and the Register of Ownership. In: **Source Transactions and creations: property debates and the stimulus of Melanesia**, p. 151-175, Oxford: Berghahn Book, 2004. Disponível em: <<http://commons.cc/antropi/wp-content/uploads/2013/02/Modes-of-Creativity-and-register-of-Ownership.pdf>>. Acesso em: fev. 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Kadiwéu, uma sociedade e seu estilo. In **Tristes trópicos**. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

_____. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus Editora, 2008.

_____. **A via das máscaras**. Lisboa, Editorial Presença, 1981.

LIMA, Tania S. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. In **Mana**, v. 2, n. 2, p. 21-47, 1996.

_____. **Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva**. São Paulo e Rio de Janeiro: ISA/Editora Unesp/NuTI, 2006.

MAUSS, M. [1925] Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEHINAKU, Mutua. **TETSUALÛ: Pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu**. 2010. 221 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MELLO, Maria Ignez C. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu**. 1999. 214 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Arte e encontros interétnicos: a aldeia wauja e o planeta. In: **Antropologia em Primeira Mão**. Ilha de Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael J. **A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Brasília: FUNAI, 1978.

_____. Ritual, História e Política no Alto Xingu: Observações a partir dos Kamayurá e do Estudo da Festa da Jaguatirica (Jawari). In: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. J. (Eds.) **Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, p. 335-357. 2001.

_____. Indagação sobre os Kamayura, o Alto Xingu e outros nomes e coisas: uma etnologia da sociedade xinguará. In: **Anuário Antropológico**. v. 94: 227-269, 1995.

_____. Exegeses Yawalapiti e Kamayura sobre a criação do Parque Indígena do Xingu e a Invenção da Saga dos Irmãos Villas Boas. In: **Revista de Antropologia**, n. 30, p. 391-426, 1992.

MENGET, P. **Alliance and Violence in the Upper Xingu**. 77th Annual Meeting of the American Anthropological Association. Los Angeles, 1978.

MILLER, Joana. **As coisas**: enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara). 2007. 351 f. Tese (Doutorado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MONACHINI, Verônica. **Concepções e Transformações da Infância no Alto Xingu: Etnografia das crianças de Aiha Kalapalo**. 2015. 76 f. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MONOD-BECQUELIN, Aurore. O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios Trumais. In: COELHO, V.P. (org.). **Karl von den Steinen**: um século de antropologia no Xingu. São Paulo: EDUSP/FAPESP, p. 511-562, 1993.

MORPHY, Howard and PERKINS, Morgan. **The anthropology of art: a reader**. Blackwell: Malden, Mass, Oxford, 2006.

MÜLLER, Regina. **A pintura do corpo e os ornamentos Xavantes**: arte visual e comunicação social. 1976. 262 f. Tese (Doutorado em Antropologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MYERS, Fred. **The Empire of Things**: Regimes of Value and Material Culture. Santa Fe, NM: SAR Press, 2001.

MARCUS, George and MYERS, Fred. **The Traffic in Culture**. Refiguring Art and Anthropology. Rutgers University Press, 1999.

NOVO, Marina P. **Os Agentes Indígenas de Saúde do Alto Xingu**. Brasília: Paralelo 15, 2010.

OVERING, Joanna. A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. In **Revista de Antropologia**, São Paulo: n. 34, p. 7-33, 1991.

PENONI, Isabel. **Hagaka**: ritual, performance e ficção entre os Kuiluro Alto Xingu [MT, Brasil]. Rio de Janeiro, 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. Florianópolis, 2004. 254 f. Tese de Doutorado (Antropologia social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

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

SANTOS, Mara. **Morfologia Kuikuro: gerando nomes e verbos**. 2007. 304 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge Cambridgeshire; New York: Cambridge University Press, 1987.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: **Boletim do Museu Nacional**, São Paulo: n. 32, 1979.

SENRA, Stella. Conversações em Watoriki. Das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo. In: **Revista Cadernos de Subjetividade**, São Paulo: p. 55-77, 2011.

SEVERI, Carlo. Capturing imagination: a cognitive approach to cultural complexity. In **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. N.S, n. 10, p. 815-838, 2004.

_____. **Le principe de la chimere: une anthropologie de la memoire**. Paris: Aesthetica, 2007.

_____. Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire, **L'Homme**, p. 77-129, 2003.

_____. A idéia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. In **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro: v. 1, n. 2, p. 53-75, 2012.

STEINEN, Karl von den. **Entre os aborígenes do Brasil Central**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

STRATHERN, Marilyn. **Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things**. London: Athlone Press, 1999.

_____. **Partial connections**. Oxford: Altamira Press, 2005.

_____. **O Gênero da Dádiva**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. Learning to see in Melanesia. In **HAU Masterclass Series**. V.2 , 2013.

Disponível em: <http://www.haujournal.org/index.php/masterclass/article/view/319/354>. Acesso em: 12 de maio de 2015.

TAYLOR, Anne Christine. Remembering to Forget: Identity, Mourning and Memory Among the Jivaro. In: **Man N.S**, v. 28, n.4, p. 653-78, 1993.

VAN VELTHEM, Lucia. **O Belo é a Fera: A estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: Assírio & Alvim, 2003.

_____. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. In: **Revista de Estudos e Pesquisas**, Fundação Nacional do Índio, v. 4, p. 117-146, 2007.

_____. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. In: **Mana** (UFRJ. Impresso), v. 15, p. 213-236, 2009.

_____. Homens, guaribas, mandiocas e artefatos. In: **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 139-161, 2013.

_____. Serpentes de arumã. Fabricação e estética entre os Wayana (Wajana) na Amazônia Oriental. In: **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 5, p. 1-12, 2014.

VEIGA, J. **Cosmologia e práticas rituais kaingang**. 2000. 367 f. Tese (Doutorado em Antropologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

VERAS, Karim Maria. **A dança Matipu: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano**. 2000. 133 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis

VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Editora Studio Nobel / EDUSP, FAPESP, 1992.

VIDAL, Lux Boelitz. 1999. O modelo e a marca, ou o estilo dos "misturados". Cosmologia, História e Estética entre os povos indígenas do Uaçá. In **Revista de Antropologia**. [online]. v. 42, n. 1-2. p. 29-45, 1999.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. In **Revista brasileira de Ciências Sociais** [online]. v.15, n. 44, p. 56-72, 2000.

_____. **Comendo como gente: formas do canibalismo wari'** (Pakaa-Nova). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapíti**. 1977. 235 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In **Boletim do Museu Nacional**: Rio de Janeiro: n. 32, p. 39-49, 1979.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In **Mana**, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

_____. Etnologia Brasileira. In MICELLI, Sérgio (org.) **O que ler na Ciência Social brasileira**. Volume 1, São Paulo: Editora Sumaré, 1999.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In **A Inconstância da Alma Selvagem**: 347-399, 2002a.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In **Cadernos de Campo**, v. 14/15, 2007.

_____. O Nativo Relativo. In: **Mana**, Rio de Janeiro: v. 8 n. 1, 2002b. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>>. Acesso em junho de 2017.

_____. **O Brasil Central**: expedição em 1884 para a exploração do rio Xingú. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

WAGNER, Roy. The fractal person. In: GODELIER, Maurice; STRATHERN, Marilyn (orgs.) **Big men and great men**: personifications of power in Melanesia. Cambridge: Cambridge University Press. p. 159-173, 1991.

_____. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

_____. [1987]. Figure-ground reversal among the Barok. In **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v.2 (1): 535–542, 2012. Disponível em <<https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau2.1.024>>. Acesso em Janeiro de 2018.

WERE, Graeme. **Lines that Connect**: Rethinking Pattern and Mind in the Pacific. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2010.