



O Mundo das Miçangas entre os Matipu do Alto Xingu

Gabriela Aguillar Leite¹

Resumo

“As jovens só querem fazer colares e pulseiras” – disse-me Kui, referindo-se ao desinteresse que suas filhas demonstravam por outras técnicas e materiais, tal como o trançado com o buriti, tradicionalmente empregado para a produção de artefatos entre os povos xinguanos, ou ainda, entre os dez povos indígenas que integram o sistema multiétnico e multilíngue do Alto Xingu (MT). Tomando a frase como fio condutor e centrada na aldeia Ngahünga do povo xinguanos Matipu, busco refletir acerca do protagonismo da atividade de *fazer kolar* sobretudo entre as mulheres da aldeia. Seja mediando relações em seu próprio cotidiano (entre mulheres ou entre mulheres e homens), seja mediando inserções em redes locais para além de Ngahünga (com outros xinguanos) ou em redes estrangeiras (com *brancos* e outros indígenas não xinguanos), produzir enfeites com as miçangas é uma atividade na qual as mulheres matipu empregam muito de seu tempo, criatividade, trabalho, interesse, socialidade e aspirações. Com este artigo proponho, assim, um olhar sobre materiais, técnicas e os repertórios de motivos gráficos, selecionados de um recorte de minha pesquisa etnográfica desenvolvida no âmbito do mestrado, entre 2015 e 2018, e uma discussão, aliada com a bibliografia regional, sobre as potencialidades das produções com as contas em nos informar a respeito das *trajetórias individuais e dos desdobramentos políticos* mais recentes nas dinâmicas de produção e diferenciação de pessoas e povos no Alto Xingu.

Palavras-chave: Etnologia indígena; Artes ameríndias; Povo Matipu; Alto Xingu; Grafismos; Miçangas.

Abstract

“The girls just want to make necklaces and bracelets,” Kui told me, referring to the disinterest her daughters showed in other techniques and materials, such as braiding with the *buriti*, traditionally used for the production of artifacts among the Xinguan peoples, or even among the ten indigenous peoples who are part of the multi-ethnic and multilingual system of the Upper Xingu (MT). Taking the phrase as a common thread and centered on a Ngahünga village of the Xinguan Matipu people, I seek to reflect on the protagonism of the activity of “*making kolar*” especially among the women of the village. Whether mediating relationships in their own daily lives (between women or between women and men), mediating insertion into local networks beyond Ngahünga (with other Xinguanos) or into foreign networks (with white people and other non-Xinguan indigenous people), producing adornments with the beads is an activity in which the Matipu women employ much of their time, creativity, work, interest, sociality and aspirations. With this article, I propose a look at the materials, techniques and repertoires of graphic motifs selected from a cutout of my ethnographic research developed under the Master’s programme held between 2015 and 2018, as well as a discussion on the potentialities of productions with the beads to inform us about the individual trajectories and the latest political developments in the dynamics of production and differentiation of persons and peoples in the Upper Xingu.

Keywords: Indigenous ethnology; Amerindian arts; Matipu people; Alto Xingu; graphics; beads.

¹ Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: gabrielaaguillarleite@gmail.com





Introdução

De fato, é inevitável reconhecer o protagonismo que as miçangas ocupam na produção de artefatos na aldeia matipu Ngahünga (MT) e, de modo mais amplo, também entre demais nove povos² do Alto Xingu, com quem os Matipu partilham de um universo cultural de rituais, trocas e repertórios estéticos, éticos e alimentares comum, bem como de um sistema regional de hierarquia de chefias (HECKENBERGER, 2001; GUERREIRO JR, 2015). Porém, embora as contas de vidro sejam uma matéria-prima reconhecidamente características da realidade de aldeias xinguanas, e especialmente marcantes em minha experiência entre 2015-2016 (AGUILLAR LEITE, 2018)³ junto aos Matipu, o interesse pelas miçangas não é um fenômeno contemporâneo do universo do Alto Xingu, nem tampouco da realidade de povos indígenas sulamericanos como um todo.

Como nos lembra Els Lagou (2016:2), a antiguidade da presença das contas em aldeias indígenas remonta relações de trocas com viajantes europeus desde o século XV por todo o território ameríndio, transações por vezes complexas e extensas, pois nem sempre decorriam da relação direta entre indígenas e *brancos*⁴, mas podiam envolver outros sujeitos locais. Exemplo disso, conforme observa Lagrou (idem) ao recuperar estudos de Schoepf (1976) e Lúcia van Velthem (2000), eram os intercâmbios entre os povos indígenas das Guianas e povos negros Saramaka e Boni, habitantes das florestas guianenses e responsáveis pela chegada de miçangas europeias em aldeias indígenas afastadas do convívio com a cidade (SCHOEPF, 1976:5 8 *apud* LAGROU, 2016: 2).

Não obstante o cenário histórico, abordagens que privilegiam a temática das miçangas ainda são incipientes na literatura ameríndia, e, por conseguinte, também na literatura xinguanas. Em sua contramão, a inevitabilidade de identificar o impacto que a atividade de fazer colares e pulseiras mobiliza na criatividade e dinâmica das relações locais entre os Matipu e das regionais com seus parentes⁵ xinguanos chamam a atenção para a necessidade de olhar para criações com as miçangas como um objeto de investigação próprio e rico à investigação antropológica. É fazendo enfeites com as contas que observei mulheres matipu passando as tardes em companhia umas das outras, depois de se dedicarem à produção de alimentos; através das contas exteriorizam novas técnicas aprendidas e motivos gráficos que desejavam copiar, bem como estabelecem vínculos com parentes, outros povos xinguanos e não xinguanos, trocando enfeites e criando relações. Em

2 Os povos reconhecidos como parte do sistema do Alto Xingu são os Mehinaku, Wauja e Yawalapíti, da família aruak, os Kalapalo, Kuikuro, Matipu e Nahukwa, da família karib, os Kamayurá e Aweti, do tronco tupi, e os Trumai, falantes de língua isolada.

3 Entre 2015-2016, realizei pesquisa de campo na aldeia Ngahünga como parte do programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UNICAMP. A investigação resultou na produção da dissertação intitulada “Criatividade Visual e Transformações entre o Povo Matipu do Alto Xingu (MT)”, defendida em março de 2018.

4 Entre os povos indígenas, de um modo geral, é comum que na língua portuguesa as pessoas se refiram aos não-indígenas como brancos e em karib xinguanos como *kagaiha*.

5 É comum que povos indígenas, mesmo de diferentes etnias, referirem-se a si mesmos, na língua portuguesa como parentes.

outras palavras, por meio da produção, venda, uso ou ainda de um sistema de dádiva próprio às contas, sobretudo as mulheres, travam suas relações dentre e fora de aldeias xinguanas e, com isso, constroem e transformam repertórios visuais conformados em suas criações, ampliando referências de motivos e combinações, cores e texturas.

Em 2015, após retornar da primeira viagem de campo à Ngahünga, as miçangas se mostraram, ademais, um lugar singular para se refletir sobre tradução visual e agência dos materiais (GELL, 1998; KUECHLER, 2010; WERE, 2010; LAGROU, 2013, 2016), tendo em vista que as produções de colares, pulseiras e cintos revelavam uma pluralidade de motivos e combinações gráficas, que não necessariamente eram parte do mesmo repertório que apareciam em pinturas corporais durante os grandes rituais do Alto Xingu. Assim, no que se segue, se de um plano de investigação formal perguntaremos: de que modo os grafismos são traduzidos em superfícies que não os corpos humanos? O que é comum a outros suportes e o que é específico às criações com as miçangas? Quais elementos nos ajudam a entender continuidades ou variações formais referentes às mudanças de suporte? Veremos que tais perguntas prontamente se entrelaçam com questionamentos advindos da biliografia ameríndia e emergentes da socialidade matipu, sobre os quais discutiremos a seguir: que tipo de relação as contas mantêm com a produção e diferenciação de pessoas no Alto Xingu? Para quais relações e entre quais sujeitos a produção de enfeites feitos miçangas apontam entre os Matipu de Ngahünga?

Os Matipu, a casa e a produção feminina

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

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 (HECKENBERGER, 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 Uagihütü otomo (“pessoal do lugar de Jatobá”⁶), em razão dessa mistura no passado com os Nahukwa. Algumas pessoas, no entanto, ainda

6 Esta é uma tradução comum do karib para o português. No karib, uagi-hütü, seria ‘jatobá-lugar de’. Segundo





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 atual⁷, por sua vez, é semelhante à variante nahukwa e kalapalo (HECKENBERGER, FRANCHETTO, 2001:127) e é predominante na aldeia Ngahünga.

Em termos paisagísticos, a aldeia Ngahünga, bem como as demais aldeias xinguanas, caracteriza-se por construções abertas 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. As casas, por sua vez, são usualmente dispostas em uma formação circular e voltadas para uma grande praça central, onde localiza-se a casa dos homens (HECKENBERGER, 2001:32)⁸.

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. Como não cheguei a acompanhar em campo, pois a mudança completa da aldeia se finalizou somente após o fim de minha pesquisa de campo, a etnografia descrita neste artigo refere-se apenas às dinâmicas da aldeia Ngahünga até setembro de 2016.

Logo que desembarquei na aldeia pela primeira vez, ainda em 2015, me hospedei na casa chefiada por um dos caciques da aldeia, Kandinhoko, e habitada predominantemente por mulheres. Essa preponderância da presença feminina se fazia notar por diversos motivos que fazem parte de um modelo preferencial de organização e socialidade das casas em Ngahünga, de um modo geral⁹, mas também, em particular, em razão da dinâmica própria do grupo doméstico de Kandinhoko.

Bruna Franchetto (2011:n.p), hütü 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).

7 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).

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

9 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 Júnior, 2008: 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, 2008: 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”.

Kandinhoko e Kui, sua esposa, tiveram cinco filhas, todas mulheres. Dessas, quatro eram casadas e dentre as casadas, somente a mais jovem morava, junto com seu marido, na casa dos pais. As demais filhas frequentavam bastante sua residência, pois era ali que todas se reuniam 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 anos, também era marcada nesse cotidiano: nas duas vezes em que estive na aldeia, 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.

Nesse cenário, ressaltei que havia um protagonismo da presença das mulheres no cotidiano da casa em que me hospedei, mas essa centralidade feminina não é exclusiva da casa de Kandinhoko se considerarmos aquilo que já foi escrito na literatura das terras baixas a respeito da socialidade entre as mulheres no ambiente doméstico (VIVEIROS DE CASTRO, 1977). Seja por meio das principais atividades produtivas alimentares, ou por meio da fabricação manual de artigos, a unidade produtiva feminina acaba por constituir as próprias 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” (Op. cit.: 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 e notar que são diversos os locais dentro do ambiente doméstico que podem ser destinados aos trabalhos de produção de enfeites e artefatos.



*Mulheres trabalhando em espaço externo atrás da casa -
Aldeia Ngahunga (julho de 2016)*



*Mulher na frente da casa fazendo pulseira -
Aldeia Ngahünga (julho de 2016)*

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 de Lagrou (2015) destacando a importância da metodologia artística, isto é, do dançar, cantar e também do desenhar junto para se deixar afetar e mudar a forma de entender





processos relacionados à aquisição de conhecimento de outros, como busca 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 para minha segunda estadia em Ngahünga, em junho de 2016, havia uma grande mobilização na casa para *fazer kolar*¹⁰.

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”¹¹ e tornam-se ocasiões nas quais a venda de artesanato é muito rentável financeiramente.

As produções que seriam destinadas à venda 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, a socialidade na casa de Kui e Kandinhoko era marcada majoritariamente pela presença das mulheres, uma vez que suas filhas se reuniam praticamente todos os dias para realizarem juntas os trabalhos com a mandioca. Com a aproximação do evento na Chapada dos Veadeiros, durante as tardes, elas passaram a se reunir com maior assiduidade para fazerem 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 e o trabalho mobilizado para a abertura da aldeia nova matipu, que em abril de 2016 era o principal tema de conversa durante minha segunda viagem a campo.

Em momentos de intensa produção como este que descrevo, é comum que as mulheres passem muitas horas sentadas trabalhando em suas peças, que podem ser produzidas praticamente em qualquer lugar. O mais comum, contudo, era vê-las sentadas em cadeiras e, às vezes, até usando mesas como apoio para seus potinhos de plástico cheios de contas. Além dos potes,

10 Os Matipu usam a palavra colar grafada com a letra k, como em *kolar* para se referirem não apenas aos colares, mas também às pulseiras e até mesmo às próprias miçangas.

11 Sobre a questão de “mostrar a ‘cultura’”, Antonio Guerreiro (2012: 413-414) 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”.

muitas vezes as miçangas são “enfileiradas”, guardadas nos próprios fios de algodão em que serão mais tarde trançadas.

A atividade com as contas aumenta, 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. 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 maior, e assim também é a possibilidade de se obter matéria-prima para os enfeites. Entre as principais aldeias kuikuro, kalapalo, wauja, mehinakú, kamayurá e yawalapíti há uma circulação maior de contas, assim como uma maior produção de colares, pulseiras e cintos quando comparada à circulação na aldeia Ngahünga.

Voltando ao contexto da produção às vésperas de um evento importante, é comum 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 marca *Adidas*, disse que ela era resultado de uma encomenda feita a seu primo. Segundo ele, o pagamento havia sido feito “só pela mão-de-obra” da peça, uma vez que forneceu as miçangas para seu primo confeccioná-la.

De modo geral, no cotidiano da aldeia, notei que Ipá, a filha do meio de Kui e Kandinhoko, apesar de não viver com sua família em Ngahünga, era quem mais incentivava as demais irmãs a passar mais tempo fazendo pulseiras quando estava na aldeia. Era comum que ela assumisse o 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 análise sobre o início de atividades coletivas do povo Wajãpi, parece descrever muito bem o caso matipu. Viveiros de Castro (Op. cit.) ressalta, entre o povo Araweté, a importância de uma liderança, ou de um *tenetãmo*, para “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 da nossa própria figura de liderança, isto é, aquela que comanda ou mesmo organiza uma atividade. Como elabora o autor: “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” (Op. cit.: 302). 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 com as contas, 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 do povo Mebêngokrê e a relação local com a 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 cerimônia, com novas combinações de cores, novos designs, novos grafismos e imagens”. De fato, era notável, especialmente às vésperas dos rituais, as pessoas desfazendo e refazendo enfeites que já estavam prontos apenas para deixá-los mais bonitos.

Outra dimensão interessante do *fazer kolar* é a relação de propriedade que as mulheres mantêm com as peças fabricadas. Há uma preocupação em não perder de vista quem é a *dona* de cada um dos colares e pulseiras que são feitos, e esta relação de *domínio* não está 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, mas o domínio também associa-se à própria capacidade das mulheres em se relacionar para obter as miçangas. Por meio da venda/ troca/ presente, os enfeites permitem que as *donas do kolar* estabeleçam relações pessoais com aqueles que adquirem suas peças e com quem elas frequentemente trocam enfeites e contas. De acordo com Marina Vanzolini Figueiredo:

(...) 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 evidenciação 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 (2010: 222).

No caso do Encontro de Culturas por exemplo, as relações de venda podiam até ser ocultadas (STRATHERN, 2006), 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 estabelecida 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”. Assim, recusar a alienação de suas relações de produção é o ato que permite às mulheres que o próprio valor tanto estimado por elas seja criado: a possibilidade de poderem ser

vistas e reconhecidas pelas relações que tecem por meio das miçangas.

Miçangas e sua conectividade

A respeito da qualidade conectiva ou relacional que assume a miçanga, Els Lagrou (2013:21) ao resgatar cronologicamente a história de produção e circulação de contas pelo mundo, observa que este caráter mediador remonta redes de intercâmbios entre África, Europa e o Oriente, milhares de anos antes de Cristo (Op. Cit.: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 faiança 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.

Nas Américas, os viajantes e colonizadores trocavam o que julgavam como “quinquilharias 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 (2013), 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” (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 distante.

Se voltarmos ao contexto ameríndio, é possível compreender 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, o tema do surgimento das contas de vidro está inclusive presente na mitologia de alguns povos ameríndios, em que “(...) o aparecimento da miçanga possui claro rendimento de referência histórica. Quando aparecem as primeiras miçangas, aparecem também os primeiros brancos” (LAGROU, 2016: 222).

Entre os Matipu, reconheço 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 contas. Muito pelo contrário; atualmente, com a maior facilidade em circular por





espaços para além do TIX, a possibilidade das pessoas de comprar miçangas tem aumentado. Nesse sentido, apesar da realidade em Ngahünga ainda revelar uma circulação muito menor de bens e dinheiro, quando comparada à realidade de 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 se tratam, 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, 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 frequentemente mediada pela troca desses itens, um fenômeno relevante para revelar uma lógica mais complexa envolvida na obtenção das contas do que apenas a questão econômica/material poderia sugerir.

De acordo com 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; e LAGROY, 2013) que um dos itens mais frequentemente adotados como moedas de troca em diferentes lugares do mundo eram matérias-primas usadas para a decoração corporal. Se as miçangas podem então ser consideradas *native currencies* (GRAEBER, 2001: 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.

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 constitui. Em outras palavras, através de si mesmo ou por meio de seus objetos – que não são outra coisa senão extensões de si – os sujeitos buscam extrair ou exibir relações. De acordo com Lagrou: “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 armadilha da alma no sonho, os fios de miçanga agem sobre o mundo social, objetificando ou tornando visíveis redes de relações” (2013:36).

Essa ritualização em torno da circulação de contas, de que fala Graeber e Lagrou, tornava-se

evidente sempre em minhas chegadas em Ngahünga, quando a ansiedade pela distribuição das contas que eu trazia contagiava as mulheres. Assim que eu desembarcava na aldeia, era notável a pressa que havia entre as pessoas para que eu levasse comigo ao centro, próximo à casa dos homens, os presentes 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 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 chefe, cujo surgimento é comum em situações em que é necessário mediar relações assimétricas em 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.

Modelos, motivos e combinações

A importância estética ou formal das contas também é outra dimensão importante para o entendimento do poder atrativo e conectivo das miçangas. Antonio Guerreiro, meu orientador de mestrado, já havia me aconselhado antes de minha primeira viagem à Ngahünga sobre a necessidade de se comprar miçangas de boa qualidade. As xinguanas estimam as contas da marca Jablonex (atualmente chamada Preciosa), de origem tcheca, e têm um despreço pelas contas fabricadas na China. Essa preferência advém especialmente do reconhecimento pelas mulheres de que as miçangas tchecas são melhor produzidas, isto é, apresentam tamanhos 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, deteriorando rapidamente.

Além dos critérios que citei acima, à época de minha pesquisa de campo, as xinguanas consideravam bonitas as miçangas de tons vibrantes de vermelho, laranja, amarelo, verde e azul, bem como 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. Também fazem distinções quanto ao tamanho das contas, preferindo que não sejam de numeração inferior a 9/0. O tamanho das miçangas diminui à medida que sua numeração aumenta e, considerando que as mulheres preferem miçangas menores, aquelas de número 7/0 ou 6/0 são consideradas feias por possírem 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.

Quanto à variedade de motivos, cores e combinações em colares, pulseiras, tornozeleiras e cintos feitos com miçangas o repertório local e regional se mostrou bastante volátil. De um ano para o outro eu que estive com os Matipu (2015-2016), a tendência de preferência nas combinações





e escolhas de motivos gráficos variou consideravelmente, especialmente entre os jovens. Porém, embora fosse notável esse crescente na diversificação das criações entre os Matipu, é mister reconhecer que, se comparado aos seus vizinhos “mais ricos” Kalapalo e Kuikuro, as inovações na aldeia Ngahünga eram menos visíveis. Observa-se, assim, que a produção com as contas ao longo do Alto Xingu pode variar significativamente em razão das diferenças no protagonismo político e econômico entre as aldeias. Não era raro, nesse sentido, perceber que algum 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 começassem a circular entre as mulheres matipu.

Um exemplo emblemático sobre as “modas” xinguanas foi o motivo de flores das imagens abaixo. Durante minha segunda viagem a 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 do povo 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. As flores tinham virado uma tendência no Alto Xingu.



Braceletes com desenhos de flores.



*Braceletes trocado em uluki na aldeia Ngahünga
(setembro de 2016)*

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 e 19 anos eram as que mais apareciam adornadas com esses braceletes huichol, bem como com pulseiras com outros padrões de 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 pessoalmente 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 da interação. 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 carregava uma certa novidade na aldeia. Os geradores são a principal fonte de energia nas casas das pessoas, e como são movidos a gasolina, não é sempre que uma pessoa possui combustível suficiente para ligá-los. Assim, era comum que as pessoas se visitassem quando escutavam em alguma casa vizinha o barulho do gerador e sabiam que não possuíam energia em suas próprias casas para gerar energia. O interesse, contudo, não se limitava à atividade de assistir TV, mas poderia ser um bom pretexto para visitar alguém por quem se nutria um certo interesse afetivo ou sexual.

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, destaca-se uma valorização de motivos, materiais e modelos de enfeites que tem 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.

A seguir, apresento uma coletânea de imagens dessas pulseiras que eram moda em 2016. Elas foram trocadas com as mulheres matipu durante o ritual *uluki*, no qual participei em Ngahünga.

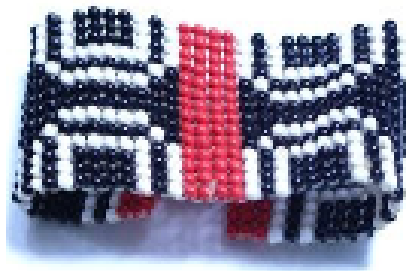




*Pulseiras feitas por mulheres matipu (acima);
Pulseiras trocadas em uluki na aldeia Ngahünga
(setembro de 2016)*

Interessante notar que os desenhos das pulseiras que trouxe comigo de Ngahünga não eram reconhecidos como parte do repertório dos povos altoxinguanos. Outro ponto que se destacou sobre as pulseiras trocadas, é que a maioria delas eram compostas por uma combinação dégradé de cores de miçangas. Em contraposição a essa combinação, 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 efigies mortuárias. Nesse sentido, pensar em uma “cartela de cores” mais convencional xinguana parece ser considerar as cores que advém de matérias-primas bastante utilizadas para fazer as pinturas, como o urucum, jenipapo, tabatinga e kuaja (açafraão), dos quais se extraem pigmentos para o preparo do vermelho, preto, branco e amarelo, respectivamente.

O motivo *tihigu angagü/hototo ijatagü* é um caso emblemático do que descrevo acima. Em uma análise sobre o uso desse grafismo, Mutuá Kuikuro Mehinaku (*in* FRANCHETTO, 2003:40) alerta-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 em colares e pulseiras de miçangas, e quando aparece por meio das contas não é raro que seja composto pelas mesmas cores que convencionalmente são usadas para pintar troncos e bancos.



*Pulseira de miçanga com motivo hototo ijatagü
Pulseira trocada em uluki na aldeia Ngahünga
(setembro de 2016)*



*Tronco do egitsü com motivo hototo ijatagü
Foto de Marina Pereira Novo (2010 in Guerreiro
Júnior, 2012:436)*

Assim, se por um lado é possível observar situações que envolvem uma tradução *convencionalizante* (WAGNER, 2008: 93)¹² das composições frente à criação em diferentes suportes, por outro, também se notam traduções do tipo *diferenciantes*, ou seja, inovações também entre as 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. Nesses casos, é significativo constatar uma preocupação local de que as combinações mais inovadoras entre as cores mantenham, contudo, ainda uma certa relação de contraste entre si. Em outras palavras, destaca-se uma preferência estética local que se diferencia, por exemplo, ao uso do dégradé de cores, bastante comum nas composições de pulseiras associadas aos povos Huichol e Yawanawa. Ainda assim, não me espantaria se futuramente pulseiras com motivos xinguanos começassem a ser fabricadas por meio do dégradé de cores. Conforme noto, as possibilidades de invenção no Xingu se atualizam em diversas direções, e é necessário acompanhar de perto diferentes inovações para entender quais relações se conformam em seus usos.



*Pulseiras com motivos gráficos do Alto Xingu
Pulseiras vendidas em loja online, feitas por artistas altoxinguanos*

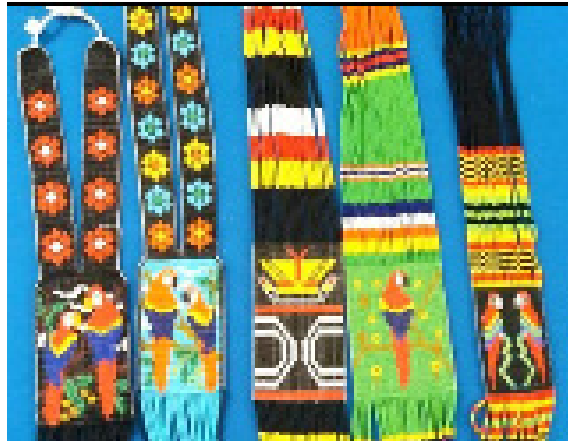
Sobre o repertório de motivos xinguanos, nota-se ainda uma categoria de motivos similar à que Lúcia van Velthem (2008 *apud* LAGROU, 2013: 42) aponta entre os Wayana, e identifica como uma “categoria à parte” de grafismos (voltarei a isso adiante). No Xingu, esse repertório “à parte” se caracteriza sobretudo 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”.

12 Ao analisar a cultura dos Daribi, povo da Papua Nova Guiné, e a cultura dos Yali, povo da Papua, Roy Wagner (2008: 93) 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, 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” (Ibid.).





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. Se analisarmos essas



Colares de contas com desenhos de tucanos e de cocar
Foto de Anna Terra Yawalapíti

criações à luz de uma certa *estética da domesticação/ familiarização ou pacificação* (VILAÇA, 1992; FAUSTO, 2002; LAGROU, 2007)¹³ 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 sobre as razões pelas quais grande parte dos presentes que ganhei de meus interlocutores serem compostos por grafismos “mais realistas” dentro 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 “(...) esta conjunção amplifica os princípios ontológicos e expressivos da alteridade, o que acresce um valor estético ao enfeite” (2008: 52 *apud* LAGROU, 2013: 42) e, nos estendendo, caracteriza-o como um artefato wayana constituído por materiais e motivos conquistados de inimigos, ou duplamente

¹³ Domesticação/ predação familiarizante/ pacificação são todos termos que aparecem na literatura da Etnologia xinguana para designar a condição da relação que povos ameríndios estabelecem com alteridades perigosas. Nota-se assim 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. 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*’.”.

domesticado.

Lagrou reconhece assim uma lógica quimérica 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 (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” (Ibid.).

Isso nos leva à última relação que busco descrever a respeito das criações xinguanas, 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 entre eles (LAGROU, 2013: 44). Em outras palavras, destaca-se uma combinação entre motivos gráficos exógenos e motivos do próprio repertório xinguanos, em que o material escolhido para a criação, as miçangas, também tem origens estrangeiras. De acordo com Lagrou, 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 (Ibid.)

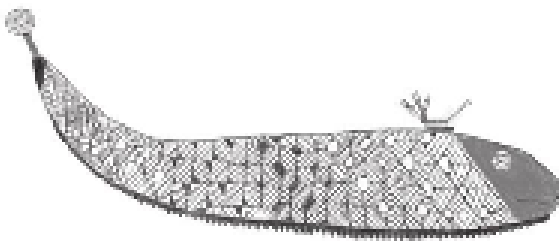
Nesse sentido, observar uma bricolagem na fabricação dos cintos usados pelos homens não parece ser um fenômeno aleatório, considerando que esses enfeites têm sido identificados na literatura (GUERREIRO JR., 2012: 291) como os principais e mais valiosos ornamentos corporais masculinos, cujo uso é imprescindível 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), podendo, entre os chefes, ser fabricados com pele de onça. De acordo com Viveiros de Castro, os lutadores e chefes no Alto Xingu são *status* “(...) cuja relevância só vigora na relação entre as aldeias da sociedade xinguanas” (1999: 211), 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 constante 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 xinguana, 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 entender o porquê dos cintos revelarem motivos estrangeiros combinados com motivos xinguanos, apontando para a valorização de uma socialidade que é *sobretudo interétnica*.



*Desenho da personagem mítica Arakuni
Barcelos Neto (2004)*



*Jovem matipu com seu cinto de miçangas
Aldeia Ngahünga (julho de 2015)*

O caso do jovem da imagem parece emblemático dentro da perspectiva de bricolagem nos cintos xinguanos. Ao nos atentarmos à imagem, 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, um personagem mítico wauja a quem é atribuída a origem dos motivos gráficos do repertório xinguano (BARCELOS NETO, 2004).

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.

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, 2004: 67).

A roupa que Arakuni tece, nesse sentido, nos faz lembrar o cinto do jovem matipu. Em igual medida, a imagem do jovem parece apontar para uma atualização da mesma relação entre transformação de identidade e capacidade criativa, porém, no caso do jovem da imagem acima, por meio de um trabalho feito com contas.

Por fim, parece interessante pensar que os desenhos escolhidos para compor o cinto do rapaz também apontam para um desejo xinguno em estabelecer relações com alteridades bastante diversas, aspiração que no caso do jovem matipu se apresenta de maneira exponencial: vemos bandeiras do Brasil, da Coréia do Sul, dos Estados Unidos, do México, e como não poderia deixar de ser, ao lado de grafismos do Alto Xingu.

Considerações Finais

O esforço ao longo deste artigo consistiu em explorar os domínios da criatividade e da transformação nas produções visuais entre os Matipu de Ngahünga, e sobretudo por meio das criações das mulheres da aldeia. Considerando que o povo Matipu faz 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 está imbricado com a dos demais povos altoxinguanos, bem como com as redes de relações que travam para além das moventes fronteiras desse sistema. Nesse sentido, 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.

Frente ao que foi apresentado, destaco duas constatações que particularmente interessam para os fins deste artigo: a primeira trata de reconhecer as relações com aquilo que vem de “fora” do sistema xinguno 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 discutimos acima, 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. A primeira estrutura karib-aruak, a partir da qual teria se conformado o padrão xinguno 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. 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. 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. Sobre isso, 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.

Em relação à posição dos Matipu no sistema regional, por estarem mais marginais à política interétnica que se desenrola no Alto Xingu, especialmente quando comparados a seus parentes Kalapalo e Kuikuro, notei que muitas vezes as mulheres tomavam suas vizinhas como inspirações estéticas para suas produções mais inovadoras. Ainda assim, a circulação crescente, especialmente entre jovens 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.

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, visibilizando 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 ampliarem seus repertórios.

Por fim, em vista dos caminhos levantados e debatidos ao longo do artigo, parece-me possível argumentar que atualmente há uma intensificação nas principais dinâmicas que operam nos repertórios estéticos dos povos xingunos. Movimentos de esquecimento/lembança (BARCELOS NETO, 2004), invenção/convenção (WAGNER, 2010) e singularização/coletivização (GUERREIRO JR., 2015) que parecem acelerar-se em meio à própria ampliação e complexificação das redes de relações que os xinguno estabelecem com outros povos indígenas e com *brancos*, e devido a própria circulação das pessoas entre o TIX e as cidades.

Referências Bibliográficas

AGUILLAR LEITE, Gabriela. *Criatividade visual e transformações entre o povo Matipu do Alto Xingu*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Estadual de Campinas – Campinas.

BARCELOS NETO. 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, 2001. p. 193- 218.

_____. Processo criativo e apreciação estética no grafismo Wauja. *Cadernos de Campo*, v. 12, nº 12. São Paulo: USP, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v12i12p87-110>> Acesso em: mai. 2016.

DEMARCHI, André. Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó). In: *Qui-meras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 247- 276, 2014.

FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana* [online], v. .8, n. 2, p.7-44, 2002.

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 (org.) *Ikú Ügühütu Higei: Arte Gráfica dos Povos Karib do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio- Funai, 2003.

_____. 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, 2011. p. 3-38.

GALAN, Camila. Num mundo de muitos corpos: um estudo sobre objetos e vestimentas entre os Wajãpi no Amapá. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GRAEBER. David. *Toward An Anthropological Theory of Value*. Palgrave Macmillan, 2001.

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.

_____. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. 2015. Campinas: Editora da UNICAMP.

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, 2001. p. 7-18.

HECKENBERGER, M. J. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na longue durée, 1000-2000 d.C. In: FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M. J. (Ed.). **Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001. p. 21-62.

Lagrou, Els; SEVERI, Carlo (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013.

_____. *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Museu do Índio - Funai Rio de Janeiro, 2016.

_____. 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.

MEHINAKU, Mutua. *TETSUALÜ: 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.

KUECHLER, Susanne. Materials and Design. In: Alison Clarke (ed.) *The Anthropology of Design*. Vienna: Springer, 2010.

STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

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.

VILAÇA, Aparecida. *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 Yawalapiti*. 235 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1977.

_____. 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, 2002.

WAGNER, Roy. [1987]. Figure-ground reversal among the Barok. *IN HAU: Journal of Ethnographic Theory*, v. 2, n. 1, p. 535–542, 2012. Disponível em < <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau2.1.024>>. Acesso em Janeiro de 2018.

_____. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosacnaify, 2010

WERE, Graeme. *Lines that Connect: Rethinking Pattern and Mind in the Pacific*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.

