







# NO CAMINHO DA MIÇANGA

arte e alteridade  
entre os ameríndios

por Els Lagrou

**Els Lagrou** é professora do programa de pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA, IFCS, UFRJ), bolsista do CNPq, membro do Grupo internacional de pesquisa do Musée du Quai Branly, Paris, coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica (NAIPE) do PPGSA/UFRJ.

## **NO CAMINHO DA MIÇANGA: arte e alteridade entre os ameríndios**

**Resumo** Este artigo visa mostrar, a partir da análise do papel da miçanga na história, nos mitos e nos ritos de diferentes grupos ameríndios, como este item pode nos permitir lançar nova luz sobre temas importantes na discussão contemporânea da etnologia e estética ameríndia, como a importância dada pelos ameríndios ao 'saber fazer', o conhecimento da origem e o papel dos donos das substâncias e dos domínios. Outro tema central à socialidade ameríndia é o papel da incorporação das forças agentivas da alteridade na constituição da pessoa. Mostramos que a 'captura' das forças exógenas contidas na miçanga segue uma lógica estética local. Por último o artigo chama a atenção para o rendimento teórico da superposição sistemática dos discursos ameríndios que dizem respeito a artefatos e a corpos, mostrando como corpos são produzidos esteticamente e artefatos existem em íntima correlação com corpos.

**Palavras-chave** miçanga, ameríndios, arte, imagem, alteridade, estética, produção, predação

## **ON THE WAY OF BEADS: art and alterity among Amerindians**

**Abstract** Through the analysis of the role of beads in the history, mythology and rituals of different Amerindian groups, this article intends to show how beads allow us to shed new light on important questions in contemporary Amerindian ethnology and aesthetics, such as the importance for the Amerindians of the knowledge of manufacture, of the origin of artefacts and substances and the constitutive relation with their owners (those who generated them). Another central theme of Amerindian sociality is the importance of the incorporation of the agency of others in the constitution of the person. We show that the 'capture' of exogenous forces contained in the beads follows specific aesthetic patterns that vary from group to group. Finally the article draws attention to the theoretical productivity of paying attention to the systematic superposition of Amerindian discourses about artefacts and bodies, showing how bodies are aesthetically produced in an artefactual mode as well as composed of artefacts and how artefacts exist in close correlation with bodies, being "almost bodies".

**Keywords** beads, amerindians, art, image, alterity, aesthetics, production, predation

## Introdução

A centralidade da corporalidade para a constituição da pessoa entre os ameríndios se tornou um paradigma na área de etnologia ameríndia<sup>1</sup>, mas as maneiras como artefatos são mobilizados na fabricação das pessoas e dos grupos sociais só recentemente recebeu uma atenção mais sistemática por parte dos estudiosos do campo. O estudo em profundidade do mundo artefactual que participa da fabricação do corpo ameríndio lança nova luz sobre conceitos ameríndios de corporalidade e de pessoa<sup>2</sup>. Um aspecto importante desta relação diz respeito à superposição sistemática dos discursos ameríndios que dizem respeito a artefatos e a corpos. Tanto no caso da pintura corporal quanto na decoração do corpo com colares de contas, dentes e sementes, temos o mesmo entrelaçamento do artefato com o corpo, da fabricação de um corpo com capacidade agentiva e sua decoração exterior e interior.

Neste artigo visamos abordar esta questão a partir da elaboração, transformação e “pacificação” artística e semântica, pelos ameríndios, dos materiais obtidos através do contato com os brancos, mais especificamente da miçanga, as famosas contas de vidro trocadas com os viajantes desde as primeiras viagens europeias para as Américas. As miçangas são verdadeiras “pérolas de vidro”, expressão que aponta para o paradoxo da miçanga: uma preciosidade e matéria-prima na fabricação de artefatos de alto valor entre a maior parte das populações nativas do mundo e parte do escambo entre colonizadores e populações nativas, em que constatamos, desde o começo, um desencontro de perspectivas de valor. Os viajantes e colonizadores achavam estar trocando quinquilharias por preciosas matérias-primas, enquanto os nativos apreciavam muito estas contas de vidro, cujo modo de produção e origem desconheciam. Contas de materiais mais ou menos preciosos, desde o spondylus vermelho e a turquesa às contas pretas de tucum, as sementes de tiririca (*Scleria macrophylla*) entre os krahô e outros grupos Jê de cor creme e marrom e as contas brancas de caramujo, estiveram em uso bem antes da chegada dos brancos. O gosto indígena pelos colares de contas fez com que as contas de vidro trazidos pelos europeus caíssem em solo fértil<sup>3</sup>.

Sabe-se, desde os escritos de Lévi-Strauss e Clastres, que a maior parte das sociedades ameríndias situa no exterior a fonte de inspiração artística e cultural. A obtenção e elaboração dos materiais vindos do exterior em materiais constitutivos da própria identidade grupal segue uma lógica similar, quer se trate da incorporação de pessoas, qualidades ou capacidades agentivas de pessoas (alma, canto, nome) ou de objetos. Estes elementos conquistados sobre, ou ne-

1. O paradigma da importância do discurso sobre a corporalidade para a noção ameríndia de pessoa surge a partir do texto programático, de 1979 (1991), de Seeger, DaMatta & Viveiros de Castro, em resposta à chamada lançada por Overing (em 1976) por uma abordagem teórica do material etnológico que soubesse tirar proveito da especificidade do universo indígena amazônico.

2. Precusores na valorização do mundo artefactual e sua relação com a construção da pessoa foram os trabalhos de Erikson (1986), Van Velthem (2003), Lagrou (1998, 2007) e Barcelos Neto (2008). O volume editado por Santos-Granero (2009) reúne pesquisas recentes em torno da questão, como a pesquisa de Steven Hugh-Jones (2009) sobre o corpo Tukano composto por artefatos invisíveis, e o de Joana Miller (2007) sobre a relação entre o fio de contas e a alma da pessoa. Para um ensaio teórico e comparativo sobre a relação entre pessoas e artefatos no mundo ameríndio, ver Lagrou (2009).

3. Ver, por exemplo, Dransart (1998) e Meisch (1998), sobre o uso pré e pós-hispânico de contas nos Andes e no Equador, e Graeber (2001) para os Estados Unidos.

4. Um belo exemplo de “domesticação” dos objetos dos brancos aparece em foto tirada por Lux Vidal entre os Kayapó-Xikrin, onde vemos duas crianças xikrin segurando uma boneca de plástico. As bonecas foram pintadas com jenipapo com os motivos da pintura corporal Xikrin e decoradas com um colar de miçanga. O tratamento estético dado à boneca permitiu sua transformação em boneca xikrin (Vidal, 1992).

5. Refiro-me, aqui, à proposta museológica da exposição *Brasil 500 anos* (São Paulo, 1992), na qual artefatos supostamente sem interferência da presença dos brancos eram separados dos artefatos que continham miçanga. Estes últimos foram agrupados em um setor chamado *hibridismos*.

6. Nossa proposta de tratar artefatos como nexos de agências interrelacionadas segue Gell (1998). Ver a respeito das afinidades entre a proposta teórica de Gell e as ontologias ameríndias, Lagrou (2003, 2007, 2009).

gocitados com o exterior precisam ser pacificados, familiarizados. Este processo de transformação do que é exterior em algo interior tem características eminentemente estéticas<sup>4</sup>.

O tratamento dado pelas diferentes sociedades indígenas à miçanga constitui uma manifestação privilegiada desta estética da pacificação do inimigo, porque a grande maioria das populações indígenas usa miçanga e a incorpora nas suas manifestações estéticas e rituais mais significativas. Contra uma abordagem purista que via na miçanga um sinal de poluição estética resultante da substituição de matéria-prima extraída do ambiente natural por materiais industrializados, partimos da própria concepção estética ameríndia para ver como objetos, matéria-prima e pessoas são por eles domesticados e incorporados através do processo da tradução e re-significação estéticas. Objetos rituais e enfeites que contêm miçanga não devem, portanto, ser analisados como *hibridismos*<sup>5</sup>, mas como manifestações legítimas de modos específicos de se produzir e utilizar substâncias, matérias-primas e objetos segundo lógicas de classificação e transformação específicas. Porque, assim como o conceito de incorporação da alteridade, enquanto processo de construção da identidade, o conceito de transformação tem grande centralidade na visão de mundo e práxis ameríndia, é preciso examinar de que maneira coisas e pessoas podem ser transformadas, domesticadas, pacificadas e incorporadas sem perderem sua relação com e referência à exterioridade.

As contas constituem itens cruciais na tessitura de caminhos entre mundos diferentes e visualizam de modo exemplar as diferentes maneiras adotadas pelas populações indígenas de lidar com a alteridade, através de uma incorporação estilisticamente controlada de itens provindos do exterior. A miçanga aparece em grande parte relacionada aos mitos de origem do branco, sendo interpretada ora como fonte de beleza e riqueza, ora como veículo e origem de novas doenças. O discurso mítico e, em alguns casos, cantos rituais apontam para uma estreita relação entre a atitude frente ao branco e a atitude frente à alteridade em geral.

Este questionamento comparativo surgiu para mim a partir da análise do material Kaxinawa, povo de língua pano que vive no Brasil, Acre e Amazônia peruana. Entre os kaxinawa a estética e eficácia ritual consistem em mover os “outros”, “ex-inimigos”, na maior parte seres invisíveis *yuxibu*, donos de matérias-primas necessárias para a construção de um novo corpo, a ceder voluntariamente aqueles itens que foram notoriamente negados em tempos míticos, quando resultavam em guerras de conquista dos bens desejados. A estética é, neste caso, o operador relacional central que garante a eficácia ritual que consiste na transformação de inimigos em aliados, permitindo a produção de pessoas a partir de pedaços de artefatos “vivos” que carregam agência de outros seres na sua própria constituição. Pelo fato de que artefatos são produzidos para agirem dentro da rede de intencionalidades humanas na qual surgiram, constituem o índice desta rede de relações, o nó, a cristalização de um campo de forças relacionais que pode ser explorado através da análise detalhada de sua materialização<sup>6</sup>.

## Contextualização da temática da miçanga: Uma história das contas de vidro

Por operarem como itens cruciais na tessitura de caminhos entre mundos diferentes, as contas são um tema caro aos arqueólogos. Estão, segundo Dubin e outros estudiosos do tema, entre os mais antigos itens humanos encontrados em túmulos; e a presença de contas das mais diversas origens em túmulos antigos tem sido testemunho importante da existência de redes de intercâmbio entre a África, a Europa e o Oriente, milhares de anos antes de Cristo. Em *The History of Beads*, Dubin oferece uma cronologia das contas e diferentes mapas que mostram como “as contas fizeram e interligaram o mundo” (1987). As contas sempre mantiveram uma estreita relação com o comércio de longa distância, por serem fáceis de transportar e por representarem alto valor de atração subjetiva através da sua ligação com a decoração corporal. As contas se tornam, assim, excelentes candidatos para se pensar as relações entre os povos. Ao representarem itens importantes na demonstração de riqueza, apontam igualmente para a rede relacional do usuário. Deste modo, enfeites produzidos a partir de matérias-primas exóticas, raras ou de difícil acesso podem derivar seu valor do fato de virem de longe, sendo índices da capacidade de relacionamento com mundos distantes.

It is remarkable how many of the things adopted as currency in different parts of the world have been things otherwise used primarily, if not exclusively, as objects of adornment. Gold and silver are only the most obvious examples: one could equally well cite the cowries and spondylus shells of Africa, New Guinea, and the Americas, the feather money of the New Hebrides, or any number of similar “primitive currencies”. For the most part, money consists of things that otherwise exist only to be seen (Graeber, 2001: 192).

Mas é exatamente nesta possibilidade de tornar visível e palpável um poder normalmente invisível que consiste, segundo o autor, a diferença entre as contas como moeda de troca e o dinheiro enquanto qualidade abstrata. Graeber chama a atenção para um complexo processo de alternância entre as políticas indígenas de ostentação e ocultamento de valores e poderes. Segundo o autor, trata-se de uma distinção recorrente entre o poder de agir diretamente sobre outros, um poder de agência que permanece invisível aos olhos, e o poder de mobilizar outros a agirem de acordo com o desejo da pessoa que se mostra, onde a pessoa usa adornos para produzir o efeito desejado sobre quem a vê. Se no Ocidente moderno o poder de ação masculino tende a se ocultar cada vez mais atrás de roupas neutras e estandardizadas, em outras épocas e outras regiões a ostentação e decoração masculinas tendiam a ser muito mais explícitas, expressando um poder de mobilizar outros a agirem de acordo com o impacto de sua aparição.

Se consideramos as contas como “native currencies”, em torno dos quais se organizam relações sociais, torna-se facilmente compreensível por que sua distribuição e os modos de aquisição tendem a ser ritualizados. É por esta razão

que, por ocasião da chegada de miçanga nas aldeias indígenas, o xamã ou chefe político, masculino e/ou feminino, ocupam frequentemente posição-chave na sua distribuição. Entre os Kaxinawa era o especialista ritual que me hospedava que cuidava da distribuição entre as mulheres da miçanga que tinha trazido. Entre os Nambikwara (Mamaindê) é o xamã que as retira da terra durante sessões de xamanismo, interpretando-as como “presentes” dos mortos (Miller, 2007).

Para melhor compreender a relação dos diferentes povos com as contas de vidro, é preciso situar historicamente seu caráter “democratizante”, ou melhor, multiplicador. O mapa da circulação antiga de contas, tanto no Velho quanto no Novo Mundo, aponta para a importância dos materiais preciosos e raros: âmbar, pedras preciosas e ouro para o Velho Mundo; as conchas de Espíndola vermelho, turquesa, prata e ouro no Novo Mundo. A invenção das contas de vidro, e, antes delas, da faiança (um precursor do vidro, feito com uma cerâmica com alta concentração de quartzo que produz um brilho colorido), facilitará enormemente o acesso à matéria-prima para a produção das contas, possibilitando assim sua produção em massa. A faiança e o vidro representavam uma alternativa atrativa às pedras originais, por apresentarem qualidades próximas àquelas, como a resistência, a durabilidade, o brilho e o colorido forte; estas qualidades eram muito apreciadas nas contas por muitos povos no mundo.

Estima-se que as contas de faiança (*faience*) foram inventadas no Egito ou na Mesopotâmia em torno de 4000 A. C. (Dubin, 1987: 43). As contas de vidro aparecem mais ou menos simultaneamente na Ásia Ocidental, na região do Cáucaso, na Mesopotâmia e no Egito, em torno de 2340 A. C. (*ibidem*: 38, 43). Mas é no Egito que, em torno de 1350 A. C., funcionou durante o chamado Novo Reinado a primeira fábrica de produção de contas de vidro em grande quantidade, patrocinado pelos faraós para seu consumo e o da corte. De material exótico, o vidro se torna, no entanto, rapidamente acessível para o povo comum com certo poder aquisitivo.

Os romanos eram igualmente grandes produtores de contas de vidro, que levavam para todas as regiões conquistadas:

Everywhere the Romans went they brought glass beads to the trade... Roman glass beads were widely coveted. Exchanged as far North as Scandinavia, and as Far East and South as China, Korea, Iran, Syria, Mali, and Ethiopia, quantities of Roman-period glass beads have been found in each of these countries, frequently raising the question of where they were originally manufactured because of their similar patterns and manufacturing techniques (*ibidem*:55).

Na Europa do Império Romano tardio, as contas de vidro eram usadas pelos povos indígenas, pelos imigrantes, e pelo povo comum das populações nativas (*ibidem*: 65). A elite continuava usando joias feitas de material precioso. De 330 a 1400 D. C. existiam vários centros de produção de contas de vidro no Norte da Europa. A Igreja, no entanto, desestimula, durante a Idade Média, a produção de bijuteria feita de contas, por considerá-la um costume pagão.

os europeus, no entanto, este laço entre os materiais e seus donos originários a princípio não tinham nem interesse nem consequências.

Também nos Estados Unidos, as contas desempenham papel crucial no mito de origem do contato, contado pelos euro-americanos:

Dutch settlers, as any American schoolchild can tell you, bought Manhattan Island from the local Indians for twenty-four dollars worth of beads and trinkets. The story could be considered one of the founding myths of the United States; in a nation based on commerce, the very paradigm of a really good deal. The story itself is probably untrue (the Indians probably thought they were receiving a gift of colorful exotica as a token of peaceful intentions and were in exchange granting the Dutch the right to make use of the land, not to "own" it permanently), but the fact that so many of the people European merchants and settlers did encounter around the globe were willing to accept European beads, in exchange for land or anything else, has come to stand, in our popular imagination, as one of the defining features of their "primitiveness" – a childish inability to distinguish worthless baubles from things of genuine value. In reality, European merchants began carrying beads on their journeys to Africa and the Indian Ocean because beads had already been used there as a trade currency for centuries. Elsewhere they found that beads were the one of the few European products they could count on the inhabitants being willing to accept, so that in many places where beads had not been a trade currency before their arrival, they quickly became one afterward (Graeber, 2001:91-92).

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.

Temos aqui 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. A arte Yoruba trabalha bem este paradoxo: com essas "quinquilharias" a realeza de Benin decora coroas, roupas e tronos inteiros. Muitas continhas relativamente baratas fazem um trono caro. Para os Yoruba, as miçangas indicavam poder espiritual pela capacidade de reter, refletir luz e eram os reis que monopolizavam o acesso às contas, tanto aquelas produzidas *in loco* quanto as trocadas com os viajantes estrangeiros (Sciama e.o., 1998).

Hoje, nas capitais do mundo, estes mesmos itens retornam como objetos de colecionamento, além da própria miçanga retornar na moda e na arte popular, no *design*. Já no começo do século XX, vemos nos Estados Unidos um exemplo deste processo: vende-se para donas de casa kits com miçangas e instruções de como fazer pulseiras com motivos dos índios das planícies. A propaganda diz: "faça sua própria pulseira Sioux em casa..." Vemos aqui uma interessante circu-



Fig. 2 | © Ana Gabriela Morim





Por volta do século XI, o uso do rosário pela Igreja Católica representa a possibilidade da volta das contas (Dubin, 1987: 88-91; Dransart, 1998). O rosário ajuda na memorização do número das rezas e na concentração. O uso de colares de contas para a reza parece ser de origem hindu, datando de 300 A. C. (Dubin, 1987: 80) e ocupa um lugar importante nas religiões orientais, assim como no Islã. A partir do século XIV, o uso do rosário como colar, ou nas mãos, era atestado de fé, objeto de identificação que foi ganhando importância com o surgimento do protestantismo, que recusava o uso do rosário. Este foi igualmente importante na cristianização do Novo Mundo, onde foi rapidamente incorporado, ganhando, no entanto, novas conotações, como sua associação com os *quipos* nos Andes (Dransart, 1998:129-146).

No século XV, com o advento da Renascença, ocorre um significativo *revival* da produção de contas em vidro na Europa. Aqui é importante enfatizar que, apesar da produção em massa de contas de vidro na Europa dos séculos XV e XVI, nessa mesma época “até a Revolução industrial, contas ocupam um lugar menor na ornamentação Europeia” (*ibidem*: 101). Ou seja, as contas são produzidas para fora. Nas cortes e nos círculos abastecidos da Europa usam-se as pedras e os materiais preciosos trazidos das Américas e da Ásia, enquanto as contas são produzidas em grande quantidade para o gosto dos povos recém-contatados. Nas Américas, a técnica de produção de vidro era desconhecida e as contas de vidro eram recebidas como preciosidades exóticas.

Segundo os estudiosos do tema nos Estados Unidos, o gosto dos índios norte-americanos pelas contas ajudou os espanhóis a explorar e colonizar o Novo Mundo (Dubin, 1987: 271). Sabemos que um dos primeiros gestos de Colombo ao chegar ao Caribe em 1492 foi o de oferecer miçanga aos índios arawak. Colombo escreve:

[...] percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força, dei a algumas delas uns gorros coloridos e umas miçangas que pusei no pescoço, além de outras coisas de pouco valor, o que lhes causou grande prazer e ficaram tão nossos amigos que era uma maravilha. Depois vieram nadando até os barcos dos navios onde estávamos, trazendo papagaios e fio de algodão em novelos e lanças e muitas outras coisas, que trocamos por coisas que tínhamos conosco, como miçanga e guizos (Cristóvão Colombo, Diários da Descoberta da América, 1492).

Nota-se, deste modo, um desencontro de perspectivas que marca o encontro no Novo Mundo e que tem a miçanga como pivô: o que, para Colombo, não passava de vidro, eram pérolas para os indígenas. 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. Para

laridade, uma complexa dinâmica de relações de “trickle up” e “trickle down” pelo percurso das contas, em que novos valores e significados são agregados na medida em que as contas passam pelo processo de transformação estética indígena.

A miçanga, sendo um objeto destinado à fabricação de colares e enfeites de uso pessoal, estabelece uma relação peculiar com seu dono sem, no entanto, perder os laços metonímicos que a unem ao seu produtor. Constitui um objeto ambíguo, quimérico, que pode vir a significar ao mesmo tempo o que há de mais próprio e mais exógeno na decoração e produção dos corpos indígenas. Como veremos, esta dupla lógica, na qual a identidade se constitui através da tradução estética da alteridade dentro e fora do corpo indígena, é altamente elaborada nos cantos rituais kaxinawa em que o iniciante pede olhos, dentes e ossos feitos de miçanga. A miçanga é atribuída, no canto ritual, ao Inka, deus canibal e destino póstumo do morto que com ele se casará, enquanto o próprio Inka é associado ao branco.

A hipótese do objeto ambíguo, *quimérico* (Severi, 2007), me parece possuir, por causa do aspecto altamente relacional da miçanga, desde sua concepção a seus possíveis usos, uma aplicabilidade geral. Na maior parte dos grupos ameríndios, a miçanga, produto exógeno, sofrerá um processo de “domesticação” estética para poder ser incorporado na produção dos corpos sem que sua alteridade seja aniquilada. O poder de agência do enfeite, produzido a partir de cristalizações do poder agentivo do inimigo, é tanto maior quanto mais feroz for o dono que o possuiu. Esta é a lógica que associa a miçanga aos dentes de presas ou inimigos, itens de uso igualmente muito difundido na Amazônia. Veremos a seguir como o uso da miçanga exemplifica de modo exemplar a lógica relacional indígena.

## **Miçanga entre os ameríndios**

Apesar da evidente importância da miçanga para a maioria das populações ameríndias, há também aqueles que se definem por não usá-la. Meisch descreve como o uso de colares de miçanga, principalmente a de cor vermelha, tornou-se uma marca de identificação étnica para as mulheres entre os povos andinos do Equador, em contraste com outros povos andinos dos países vizinhos que não usariam colares de contas, apesar da evidência do uso abundante de contas de spondylus e outros materiais pelos povos andinos em tempos pré-hispânicos. Nos outros países com presença andina, o uso de contas se restringe aos povos amazônicos, onde tanto homens quanto mulheres usam colares de contas, às vezes em abundância, como os xamãs entre os Cofán, Siona, Sibundoy e outros (Meisch, 1998:147-175). Dransart (1998), por sua vez, mostra como o uso do rosário era generalizado entre os Aymara da Bolívia, tendo só recentemente caído em desuso. O rosário tinha sido introduzido pelos missionários desde os primeiros tempos de colonização e foi reinterpretado pelos Aymara como amuleto.



Na América do Norte, a presença e importância da miçanga para as relações entre povos vizinhos e europeus recém-chegados foi bem documentada. O caso do wampum é paradigmático. Durante o século XVI, comerciantes holandeses e ingleses começavam a chegar na costa americana, à procura de peles, especialmente de castor. Para tanto, chegavam armados com grandes provisões de miçanga. Durante um tempo a miçanga se tornou “a regular currency of trade” (Graeber, 2001: 119). Houve uma tentativa de produzir miçanga em Massachusetts, até que ela foi substituída pelo wampum, conta já tradicionalmente produzida pelos povos de língua Algonkin da costa. O wampum era, por sua vez, trocado por peles com os povos iroqueses.

Graeber descreve como estes largos cintos wampum (feitos das contas ou de miçanga) ganhavam vida própria no ritual e na política dos povos iroqueses. Os wampum eram desfeitos e refeitos na forma de diferentes tipos de colares ou cintos, dependendo do uso que se fazia deles. O recebimento dos nomes dos falecidos era central na sua cosmologia e organização social, pois, ao receber o nome, parte das qualidades do falecido passavam para o nomeado. A cerimônia de nomeação consistia em “pendurar o nome no pescoço” na forma de um wampum. Cada clã possuía assim uma coleção de colares-nomes correspondendo ao estoque de nomes de cada clã. Outro uso do wampum remete ao sistema de vendeta iroquês no qual toda morte precisava ser vingada. O uso do wampum surge neste contexto como instrumento tanto de declaração de guerra quanto de paz. Para avisar o aliado de uma declaração de guerra, um cinto de wampum, tecido com motivos em branco e violeta, era enviado. O wampum servia de garantia para a veracidade das palavras a ele ligadas.

If a message had to be sent, it would be spoken into belts or strings of wampum, which the messenger would present to the recipient. Such belts or strings were referred to as “words”; they were often woven into mnemonic patterns bearing on the import of the message (Graeber, 2001:125).

Uma vez acusado, a única maneira do inimigo se livrar da vingança era o envio de quantidades generosas de wampum. Somente o wampum tinha a capacidade de curar a raiva causada pelo luto. Esta capacidade está ligada ao fato de o wampum pertencer a uma categoria de objetos, considerados como incorporando vida e brilho. Estes eram trocados entre grupos que viviam a longas distâncias e eram solicitados, particularmente, por aprendizes de xamãs. O wampum não era usado como adorno; era guardado para ser usado somente em situações de importância política.

Outro contexto americano em que a miçanga encontrou solo fértil para o desenvolvimento de uma verdadeira arte da miçanga foi entre os índios das planícies que possuíam a tradição de bordar motivos nas roupas de couro com os espinhos do porco-espinho (*quillwork*). Estas vestimentas passaram a ser bordadas com miçangas. Roupas pesadas, cobertas de contas, constituíam as rique-

zas das famílias Lakota. Ao se tornar famosa, este arte passou rapidamente a ser procurada pelos colecionadores desde o começo do século XX.

Emil Her Many Horses, índia Lakota (uma subdivisão dos Sioux), conta que entre os Dakota as avós produziam roupas cobertas de bordados de miçanga para as netas primogênicas da família. A produção de uma vestimenta podia durar até cinco anos. A autora narra a história de sua própria avó, nascida em 1909, que, ainda criança, vendeu sua vestimenta para a “Indian Agency”:

“Why did mama let me sell my dress? I was crazy!” my maternal grandmother, Grace Pourier, recalled regretfully... The dress had a fully beaded yoke (the piece of the dress that is fitted around the neck and the shoulders) and was made of tanned hide (also called buckskin). This style of dress was the height of fashion among the Lakota after 1870, during the time that Native people began to be confined to reservations and reserves in both the United States and Canada (EHMH, 2007: 17).

A avó completa a descrição da peça perdida com uma qualificação do tipo de contas usadas. Estas eram em “cut glass”, o que aumentava sua qualidade brilhante. Até a sola do mocassin era “fully beaded”, coberta de miçanga (*idem*). Percebe-se, aqui, uma das qualidades das contas que responde pelo sucesso da miçanga em tantas regiões do mundo: sua qualidade cintilante, brilhante e imperecível. A riqueza em miçangas e a importância que estas adquiriam na vida dos índios das planícies se explica parcialmente por fatores históricos: a competição dos invasores europeus pela aliança com os índios e pelo comércio do couro.

The earliest European trade beads – which arrived in the western Great Lakes region about 1675 and would eventually reach the Plains in the 1800s – were the large pony beads. Around 1850, a smaller bead, referred to as “seed bead”, was introduced. This marked the start of a new period in beadwork, as the smaller-sized beads enabled dressmakers to do elaborate work that covered more of the dress (*idem*).

Sioux beadwork reached its highest elaboration from the late 1800s to the early 1900s. During confinement on reservations, dressmakers found time to create what came to be known as the “traditional Sioux style” of dress” (EHMH, 2007: 48-49).

As afirmações de Emil Her Many Horses realçam a relação entre a explosão artística das artes da miçanga e o confinamento dos indígenas em reservas. Neste sentido, a autora associa a miçanga, extensão da presença dos colonizadores brancos, ao começo do fim de uma tradição guerreira. Janet Catherine Berlo, por outro lado, comenta como até hoje, para homenagear os atos de coragem dos seus maridos e irmãos, as mulheres Sioux bordavam e pintavam cenas de guerra sobre suas vestimentas. “By wearing the battle dress I recognize and honor these sacrifices” (in EHMH, 2007: 139) afirma uma mulher, usando um vestido no qual tinha bordado com miçanga cenas de guerra para homenagear seu marido, ex-combatente do Vietnam.

Nas terras baixas da América do Sul, o tema da miçanga foi, até recentemente, pouco estudado<sup>7</sup>. Na região das Guianas, o comércio em miçanga data dos primeiros anos de contato com os colonizadores. A presença da miçanga nas redes de troca da região das Guianas foi notada por Catherine Howard entre os Waiwai (2000), Lucia Van Velthem entre os Wayana (2000). A rede extensa de intercâmbio entre os indígenas das Guianas e os saramakas, ex-escravos que se refugiaram nas florestas guianenses, levou a miçanga para regiões afastadas do convívio imediato com a vida das cidades. A antiguidade da presença de artefatos feitos com miçanga é atestada por Van Velthem:

Le pagne de perles de verre, une parure féminine, est présent parmi d'innombrables peuples indigènes de langue carib et aruak de la région nord-amazonienne. Mentionné dès le XVII<sup>e</sup> siècle, à la fin du siècle suivant, le Luso-Brésilien Alexandre Rodrigues Ferreira recueille parmi les Wapixana et les Makuxi du Rio Branco deux des plus anciens pagnes qu'on puisse trouver dans les musées européens (1782-1792) (Van Velthem, 2008: 168).

Enquanto matéria-prima conquistada sobre o exterior, a miçanga pode ser vista sob a ótica dos troféus de guerra, e uma relação com os colares feitos com dentes de caça ou até inimigos humanos se impõe. Os Kaxinawa estabelecem esta relação de modo claro e direto: ou se segue o “caminho da miçanga” (*manendabanã*) e, neste caso, se chegará entre os inimigos inka e/ou entre os brancos, ou se segue o “caminho dos dentes” (*xetadabanã*) e se chega entre parentes, outros grupos indígenas. Como demonstrou Chaumeil (2002: 120) para os Yagua, que usavam colares com dentes de inimigo ou de onça, estes colares de dentes são “bens exógenos transformados”, partes vitais dos inimigos que são incorporadas para aumentar a produtividade interna, como o são, no registro cosmológico, quase todos os artefatos na maior parte das sociedades ameríndias.

Para os Yekuana, segundo David Guss (1989), e para os Wayana, segundo Van Velthem (2000), todos os motivos e técnicas foram conquistados e roubados de inimigos sobrenaturais, seus proprietários originários, e a estética consiste em sua tradução estilística: as forças do inimigo são controladas e introduzidas através de uma incorporação que os redefine, transforma, para que possam ser postos a serviço da sociedade. Vemos aqui uma continuidade lógica com o canto do inimigo que canta no homicida entre os Araweté (Viveiros de Castro, 1986; 2002) e o tratamento dado ao sangue do inimigo que aumenta o poder reprodutivo do guerreiro wari (Vilaça, 1992, Conklin, 2001). Existe uma relação entre a fertilidade das mulheres e o sangue do guerreiro, assim como os dentes dos inimigos yagua garantem, ao modo das cabeças reduzidas dos jivaro (Taylor, 1985), uma descendência ao guerreiro e ajudam na fertilidade das plantações das mulheres.

Os Huicholes mexicanos também atribuem um poder agentivo à miçanga e elaboraram uma arte e mitologia a respeito da miçanga que se aproxima do significado da miçanga para os Kaxinawa. Kindl analisa a atribuição de eficácia ritual às qualidades das contas que são apreciadas por causa da sua dureza, vivacidade e claridade, seu brilho. Cito:

7. Desenvolvo, desde 2006 (Bolsa Legs Lelong) uma pesquisa comparativa sobre o tema da miçanga. Esta pesquisa resultou em um projeto de exposição em parceria com o Museu do Índio (FUNAI, Rio de Janeiro). Desde 2009, diversos subprojetos de pesquisa ligados ao Museu têm desenvolvido pesquisas sobre o tema, que vieram enriquecer o conhecimento sobre esta temática entre as populações indígenas do Brasil.



Parce qu'il permet de "voir les choses clairement", le *nierika* (shamane) détermine les critères esthétiques huichol. Ainsi, par analogie avec la capacité perceptuelle qu'il confère, est belle toute chose transparente, translucide, cristalline, brillante, qui a de l'éclat, mais aussi qui ressort bien, qui est précise et nettement contrastée; en résumé, toute chose claire au sens propre comme au figuré. Ces notions se rattachent à l'idée de l'art du *nierika* chez les Huichol (où l'art est) un "instrument pour voir". [L'importance de La] lumière et de l'éclat nous permettent de comprendre le goût particulier des Huichol pour les couleurs vives. Pour définir la beauté, les catégories linguistiques principales de la langue huichol utilisent les termes *chititemaiki* ou *chipitemaiki*, que l'on traduit par "c'est beau" ou "c'est magnifique" (Kindl, 1997: 49).

Sur le plan sémantique, ces qualificatifs de beauté se déclinent à partir de la racine *temai*, se référant à une personne jeune ou à un objet lisse et neuf. Ces termes évoquent la figure mythique de *Kuka Temai*, le Jeune Homme Perle, l'un des ancêtres chasseurs ayant réalisé le premier pèlerinage à Wirikuta, la terre du peyotl. Quant au terme *kuka*, il désigne les perles de verre utilisées pour décorer de nombreux objets: instruments cérémoniels, offrandes, bijoux ou artisanat touristique. Au dire de nombreux Huichol, "les perles signifient la vie", idée explicitée notamment par la conception de la naissance: la force vitale ... s'introduit dans le corps du nouveau-né, tandis qu'une contrepartie de la personne vivante, appelée "perle" (*tauka*), reste au ciel; cette perle "se dessèche" ou "se fane" lorsque la personne meurt (Preuss, 1998 [1908]: 285). Ainsi, pour les Huichol, est beau ce qui est vivant. Les perles s'identifient également soit à des grains de maïs, soit à des gouttes d'eau (Kindl, 2005: 247).

Igualmente para os Kaxinawa, a miçanga é associada às qualidades de durabilidade, brilho e claridade, e vida durável. As mulheres solicitam suas qualidades em canto ritual para obter boa visão para tecer e pintar desenhos. No caso de invocar a dureza da miçanga, procura-se passar esta qualidade aos dentes. As contas preferidas são as de cor branca. Com estas produzem-se faixas que sustentam as juntas nos pulsos, abaixo dos joelhos e nos braços.

Os Kaxinawa usam a miçanga para a confecção de colares de diversas cores para a decoração diária de mulheres e crianças. Durante as festas, o número de colares aumenta; crianças doentes os usam em maior quantidade que crianças saudáveis. Os Kaxinawa contam que "antigamente" as crianças usavam pesados colares de contas cruzando seu peito, como o fazem até hoje muitos grupos amazônicos recém-contatados. Em função das mulheres valorizarem menos os colares de sementes coletadas na floresta do que os de miçanga obtidas através da troca com estrangeiros, usavam menos colares do que gostariam. Contas brancas são usadas para produzir longas fileiras que são enroladas nos pulsos, braços, tornozelos e joelhos.

Outro uso da miçanga, de origem recente, é a pulseira tecida com desenho. Esta pulseira coexiste com pulseiras tecidas em algodão, igualmente com motivos. As mulheres fazem estas pulseiras com vívidos motivos tirados do estoque de motivos kaxinawa (*kene kuin*) e as dão de presente aos namorados, maridos ou amantes. Este tipo de pulseiras não era, até recentemente, comercializada<sup>8</sup>.

8. A chegada da miçanga chinesa tornou o acesso à miçanga muito mais fácil e fez com que a produção de enfeites com miçanga aumentasse. Atualmente, constata-se o fenômeno da volta da miçanga aos centros metropolitanos na forma de braceletes feitos por mãos indígenas e com motivos indígenas, vendidas em eventos ecológicos e de nova era, que contam com a presença de representantes indígenas.

Foi no contexto da tradução dos cantos do *nixpupima*, rito de passagem para meninos e meninas em fase de trocar os dentes, que as “contas de vidro” chamaram minha atenção para uma reflexão nativa sobre o fascínio e sedução pelo Outro, desde a mítica figura do *Inka* ao atual *nawa*, o estrangeiro não-indígena. Nos cantos rituais as contas ligam em cadeia associativa conceitos-chave como dentes, olhos, sementes, metal, ossos, milho, *kene* (desenho), *Inka* e *yuxin* (princípio vital, alma, espírito) (Lagrou, 1998).

O tema de fios ou desenhos tecidos com miçanga como caminhos que ligam mundos distintos<sup>9</sup> aponta para a materialização dos laços com as várias faces da alteridade estabelecidos pelos Kaxinawa hoje em dia, incluindo aí o fenômeno das fronteiras permeáveis entre grupos e pessoas em constante fluxo e “estar entre”; pessoas que, no entanto, não se esquecem da importância de tecer caminhos, de dar nós e retornar pelos mesmos caminhos que vieram.

Os mitos que coletei associam o “desejo pelas contas” ao perigo de se perder pelo caminho do inimigo, um caminho da morte, ou do tornar-se estrangeiro, um caminho pelo qual não se volta nunca mais. No rito, no entanto, esta situação é invertida. A miçanga se torna uma matéria-prima preciosa que simboliza as características de durabilidade, de vitalidade e de brilho que se quer passar para o corpo da criança. Deste modo, solicita-se ao *Inka*, no canto ritual, que transforme os olhos da criança em miçanga, assim como seus ossos, que empresta seu material imperecível para constituir o interior de um corpo forte e saudável que não padece facilmente.

O *Inka* era dono não dos motivos, mas da arte de desenhar o corpo, e das continhas coloridas, a miçanga. As contas do *Inka* tinham em comum com as contas do branco seu caráter imperecível e as cores brilhantes. É importante salientar que a associação entre contas e o contato com estrangeiros não é recente, é constitutiva do significado da palavra em kaxinawa para conta, *mane*, que significa igualmente metal e bens não-perecíveis obtidos dos *nawa*, estrangeiros, em geral. Por esta razão, o prestígio da miçanga de vidro está intimamente ligado ao desejo do contato e da troca com estrangeiros, desejo expresso também nos cantos rituais e nos mitos.

Este intrigante tema da miçanga ilumina bem a relação entre artefatos e pessoas, sendo uma clara manifestação do tipo de síntese que um artefato opera e de como ele pode ser lido como extensão da relação entre pessoas. Neste caso, atribui-se valor estético especial à miçanga pela distinção que a matéria-prima representa, de invocar uma relação com o mundo externo, ao mesmo tempo em que realça e mostra de forma nova, de um outro ponto de vista, motivos que de longe são reconhecidos como kaxinawa.

Voltando ao tema das pulseiras, podemos ver que elas são artefatos essencialmente relacionais, fazem pontes entre mundos, entre os rapazes que as usam e

9. Em outro lugar analiso a concepção kaxinawa do grafismo como caminhos que ligam mundos (Lagrou, 2007; 2011) e que permitem a passagem, a transformação da percepção do mundo visível para o visionário.







Fig. 3 | Festa das mulheres pintadas (menire bjók) entre os Kayapó da aldeia Môjkarakô, Sul do Estado do Pará (2010).

© André Demarchi





que às vezes fornecem a própria matéria-prima, e as moças que as fazem e que fornecem o saber do desenho e da técnica. Estes emblemas da relação amorosa ligam os mundos nos quais as jovens lideranças circulam: o mundo da viagem e das cidades distantes, de onde vem a miçanga, e o mundo da aldeia para onde sempre retornam. Os motivos tecidos pelas mulheres, por sua vez, são considerados a “escrita dos *yuxin*” e remetem ao encontro secreto da desenhista com a jiboia ancestral, dona dos desenhos. Ou seja, tanto por parte dos homens que coletam a matéria-prima, quanto por parte das mulheres que fabricam as pulseiras, estas remetem a relações com um mundo além do mundo indígena, relações estas que têm profundos efeitos sobre o mundo interno das relações de parentesco. Também aqui, como no caso jívaro (Taylor, 2003), vemos operante uma lógica de visibilização e ocultamento de relações com o mundo humano e não-humano que constituem o sentido do eu e a autoestima, o carisma de uma pessoa.

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, objetivando ou tornando visíveis redes de relações. O acesso à memória social ativada por estas imagens-signos (Severi, 2003) se dá a partir dos cantos ligados aos contextos nos quais os desenhos atuam.

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”.

Na introdução ao catálogo *Iconoclash*, Latour mostra como a civilização ocidental teve, desde seus primórdios, problemas com a figura da *mediação*: quando “a mão que produz” as imagens se torna visível, a veracidade da revelação, seja ela religiosa ou científica, é questionada. O paradoxo se coloca do seguinte modo: “ou você faz ou é feito”. A procura do acesso não mediado a Deus ou à verdade é o motor da história religiosa europeia. Como se pode revelar a mão humana presente na fabricação do ídolo e ao mesmo tempo afirmar que o ídolo é deus? (Latour, 2002).

Os ameríndios não estão nem um pouco interessados em eliminar a mão que faz; pelo contrário, no que segue pretendo mostrar que 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. A problemática que induz aos iconoclastos europeus não se coloca aqui. Em vez da questão de saber se o ícone é ou não um ídolo, coloca-se, aqui, a questão de indexicalidade.

Fig. 4 | Mulher Kaxinawa  
© Deborah Castor







E é esta a característica que mais fascinava Lévi-Strauss na arte por ele considerada grande arte, que poderia ser encontrada tanto entre os grandes mestres da Renascença quanto entre os escultores da Costa Noroeste dos Estados Unidos. No primeiro capítulo do *Pensamento Selvagem* lemos que para se ter arte tem que haver “resistência”, é preciso ver a mão do artista lutando contra a resistência da matéria ou contra a irrepresentabilidade do invisível. A visibilidade da mediação humana na origem do artefato representa, para Lévi-Strauss, a força da obra de arte pré-moderna.

O que interessa reter por ora da contribuição lévi-straussiana ao debate sobre a agência dos artefatos entre os ameríndios é esta ideia do *fazer*, da mão do artista ou do feiticeiro que faz. Como também ilustrou Taussig (1993) em *Mimesis and Alterity*, quanto mais você revela os truques necessários para convidar os deuses para a cerimônia, tanto mais forte é a certeza de que as divindades estejam presentes. Ou, em outras palavras, “de alguma maneira ou outra, a pessoa pode se proteger de maus espíritos ao retratá-los”, o que vem a ser que é através da cópia, da imagem, que se ganha poder sobre o modelo.

Os Kaxinawa se interessam muito em saber como as coisas são feitas, quem é o dono, quem plantou as árvores que produzem os frutos que comem e os materiais que utilizam para produzir artefatos. Com relação aos objetos trazidos das grandes cidades pelos visitantes, estas são perguntas insistentes, o de saber como e onde são produzidos. Todo objeto é um artefato e foi, portanto, feito por alguém. O artefato aponta para uma relação.

As substâncias utilizadas possuem uma agência própria que deriva do laço que os liga de forma permanente a seus *ibu*, aquele que as fez, as engendrou. Essa ideia é explicitada no *nixpupima*, rito de passagem de meninos e meninas. Todos os itens utilizados na remodelagem dos meninos devem ser devidamente cantados para garantir a presença dos seus donos: a água, o milho, a tinta utilizada para enegrecer os dentes, a samaúma de onde serão cortados os bancos, as ervas medicinais com os quais os meninos serão banhados.

O foco de interesse do ritual está nos dentes e nos ossos das crianças. Os ossos precisam crescer de forma rápida e vigorosa como uma planta de milho. Os dentes, endurecer como um grão de milho. Na teoria da concepção kaxinawa o sangue da mãe formará a carne e a pele da criança, enquanto o sêmen formará os ossos. Sêmen e leite materno são o que sobrou da caiçuma de milho feita pelas mulheres. Aquilo que fica na barriga do homem, depois de tomar a caiçuma, são as “sementes”, o sêmen do milho. Ficam ali para mais tarde “se tornar gente”. Quando guardadas nas vigas das casas são ditas morar em famílias, com nomes próprios pertencendo às metades.

As sementes produzirão os ossos, olhos e dentes do bebê e pertencem ao reino do *Inka*. É aqui que entra o tema da miçanga; ela é onipresente no canto ritual kaxinawa. Contas estão por toda parte, constituindo a estrutura que sustenta o corpo, assim como decorando-o. A miçanga ilustra claramente que ao cons-

Fig. 5 | Menina Krahô  
© Ana Gabriela Morim







truir a identidade através da tradução e incorporação estética da alteridade, é de crucial importância que esta não é nunca aniquilada. No caso kaxinawa, a agência desta alteridade não é nem controlada, nem domesticada, como fica claro nos cantos que invocam os donos da miçanga, os Inka, mas capturada através da sedução estética. Todos os donos das substâncias utilizadas no ritual são chamados pelo seu canto, seu nome, seu desenho, são convidados para a festa para alegrá-los, para que colaborem voluntariamente, fazendo com que seu *yuxin* permeie o produto de sua agência, dando a ele substância e vigor. Uma tinta não cantada será pálida, uma pena que cai no chão quebradiça.

Miçangas presentificam o que há de imperecível no e sobre o corpo. Os cantos dizem que os ossos são feitos de *inkan mane* (miçanga, metal do inka) e de *xeki bedu* (olhos, sementes de milho), alimento prototípico do Inka, roubado em tempos míticos. Olhos e dentes são chamados de miçanga, *mane*, no canto ritual, pois a intenção é passar suas qualidades de dureza, brilho e durabilidade para estas partes do corpo. No rito de passagem um canto para as meninas diz: "tia, vamos fazer pulseiras e pernas; espreme remédio de desenho, remédio de desenho nos meus olhos, faz meus olhos como miçanga, meus olhos como miçanga"<sup>10</sup>.

Com relação aos novos dentes dos jovens visa-se passar para estes a qualidade do grão de milho que endurece rápido, tornando-os duros como miçanga, para que não apodreçam rapidamente. Dentes são considerados a sede da força vital para muitos ameríndios, como Chaumeil (2002) mostrou para os Yagua, que extraíam os dentes dos inimigos para com eles produzirem colares, e que possuem um mito que conta como a humanidade primordial era mole e fraca por causa da falta de dentes.

A estrutura invisível interna que sustenta o corpo, sendo a parte mais duradoura deste, é associada ao *bedu yuxin*, o espírito do olho. Este é o único dos espíritos que habitam o corpo que possui destino *post mortem* no céu entre os Inka. O canto ritual visa transformar ossos, olhos e dentes em miçanga, uma miçanga plantada no corpo, como sementes que precisam criar raízes e crescer como árvores, do mesmo modo que o espírito do olho foi plantado no coração da criança ao nascer para lá criar raízes.

Estas sementes, miçangas do Inka são miçangas do inimigo; as mesmas ou parecidas com aquelas agora obtidas dos brancos, os *nawa*. Esta incorporação de substâncias e suas qualidades agentivas associadas à alteridade, ao inimigo, aponta para o modelo de predação ameríndio no qual o eu é constituído a partir de capacidades agentivas obtidas de fontes exteriores. Às vezes a obtenção do conhecimento é consentida. Os saberes relacionados ao controle do fluxo do sangue e ao fluxo de imagens e desenho foram doados a uma velha kaxinawa pela jibóia, assim como o foram as contas e a pintura corporal dos Inka, pelo menos em um dos mitos de origem da miçanga ao qual voltaremos.

10. Entre os Krahô constata-se igualmente uma relação entre miçanga, osso e olho: no mito as miçangas são referidas como *kenre into* (olhinho-miçanga) ou simplesmente *into* (olho). O mito tem como um dos personagens principais os esqueletos. Isso se deve à dureza, à cor e ao brilho, mas especialmente à sua forma pequena e arredondada, o que aproxima as miçangas igualmente às fezes de lagarta (Morim de Lima, comunicação pessoal).

Quero frisar, aqui, a sobreposição sistemática de discursos relacionados à produção de artefatos e de corpos. Assim como no caso da pintura corporal, no caso da decoração do corpo com miçanga, dentes e sementes, temos o mesmo entrelaçamento do artefato com o corpo, entre a fabricação interior de um corpo vivo e pensante e sua decoração exterior. Crescente evidência etnográfica está dando força a esta ideia. Assim Van Velthem (2003) mostra como as mesmas técnicas que fazem o artefato fazem o corpo humano, e Overing (1991) mostra a estreita relação entre os colares invisíveis no interior do corpo e os colares de mulheres com muitos filhos e poderosos xamãs.

As contas usadas como enfeites exteriorizam os poderes produtivos, encapsulados no interior invisível dos seus corpos. No corpo estes poderes estão igualmente estocados na forma de contas, contas invisíveis, e é o xamã que procura estas contas carregadas de energias e saberes perigosos durante suas visitas noturnas e visionárias às caixas de cristal do céu onde habitam os deuses que as possuem. O trabalho do xamã consiste em limpá-las para que possam servir somente aos objetivos construtivos da vida social, tendo em vista sua origem nos excrementos envenenados da anaconda-tapir primordial.

Miller descreve processo similar entre os Maimondê – Nambikwara (Miller, 2007). Entre os maimondê, o destino da pessoa está igualmente ligado às suas contas e colares, de tal forma que o fio da vida pode ser rompido ao romper o fio do colar que se porta no pescoço. Deste modo, se uma mulher não guardou bem seus colares de contas, ela pode adoecer. A cura consiste em uma operação xamanística na qual o xamã recupera as contas perdidas no corpo da mulher que delas descuidou. O caráter de exterioridade das contas de vidro se torna evidente em caso relatado pela autora. Estas, diferentemente do próprio fio do colar e daquelas de coco de tucum feitas pelos próprios Maimondê que são reintroduzidas no corpo do paciente, são usadas pela paciente para fabricar um colar para seu marido.

Também entre os grupos pano existe uma relação explícita entre saúde, poder e enfeites. Entre os Shipibo (Colpron, 2004), Kaxinawa, Sharanahua (Déléage, 2009) e Marubo (Cesarino, 2008) o xamã recebe suas coroas, colares e desenhos invisíveis dos mestres quando estes transferem para ele seus poderes. Para os Marubo, os colares de contas de caramujo constituem proteção para crianças, mulheres e homens. Recentemente, os colares brancos feitos de finos discos de caramujo podem igualmente ser feitos com PVC. Chama a atenção o fato de o PVC sofrer o mesmo processo de produção das contas que o caramujo. A conta não vem pronta como no caso da miçanga. O xamã marubo chama a atenção para a diferença entre colares de contas feitas de PVC e colares de miçanga. Se os primeiros podem substituir os de caramujo para uso no cotidiano, os segundos são tidos como produzindo coceira, “alergia”. Este exemplo aponta para a importância do fazer no processo simultâneo de produção de corpos e enfeites.



Entre os Kaxinawa, pelo contrário, o que vem de fora é que dá força e acesso à cura. Um mito, *Bixku txamiya*, fala do poder de cura dos colares e enfeites de plumária. Um convalescente abandonado à morte e coberto de úlceras escapa do urubu-rei que quer comê-lo e rouba deste seus enfeites. A palavra para enfeite é *dau*, que significa igualmente “remédio” e veneno. O *dau* do urubu-rei deixa Bixku esplêndido, irreconhecível. Crianças com um problema de doença da alma são decoradas com muita miçanga para protegê-las. As contas, aliadas a banhos medicinais e o rosto pintado de urucu serviam para afastar o duplo do animal que estava tentando levá-la.

O uso de contas neste contexto é significativo. Para a cura procura-se substâncias que apontam para o poder agentivo do inimigo; nas contas está encapsulado seu poder. Os Huichol e Kuna compartilham com os Kaxinawa o uso da miçanga com fins protetivos. Os poderes dos brancos encapsulados nos objetos por eles produzidos não são patogênicos em si. Você ganha poder sobre o outro imitando-o, incorporando seu poder. Já entre os Desana, os mitos de origem da varíola e do sarampo contam como estas doenças são a manifestação exterior das miçangas que ao terem sido dadas às mulheres indígenas por mulheres brancas, penetraram sua pele e se exteriorizaram na forma de bolhas vermelhas na pele. Aqui o poder contagioso do branco acompanha os objetos que emanam da sua ação (Buchillet, 2000).

Entre os Wayana, estudados por Van Velthem, por sua vez, o modo da miçanga agir sobre e no corpo difere tanto dos Kaxinawa quanto dos Desana. O que ressalta é uma ambiguidade explícita. Poderíamos dizer que sua característica quimérica (Severi, 2007), de mostrar na própria estrutura do objeto uma tensão não resolvida, mas constitutiva do mesmo, é aqui enfatizada. Se, de um lado, “as contas europeias não se apresentaram aos indígenas exatamente como algo desconhecido, mas, antes, como uma fonte de re-elaborações a partir de um material que os era familiar” (Van Velthem, 2008: 51), a autora nota, no uso atual do material, um potencial disruptivo:

Neste processo, a apropriação indígena de motivos exógenos pode produzir resultados surpreendentes. Os missionários, católicos e protestantes, na intenção de modificar os grafismos dos ameríndios para convertê-los mais facilmente, introduziram desde o século XIX motivos europeus nas Américas. Os indígenas de língua carib das Guianas e do Norte do Brasil reproduzem até hoje nos seus enfeites tecidos de miçanga figuras e cenários em estilo realista, como cachorros, helicópteros, flores em vasos e crianças brincando com balões entre outros, inclusive motivos tradicionais de indígenas norte-americanos. Entre os Wayana, os *pamila imirikut*, “pinturas corporais dos livros”, constituem uma categoria à parte, porque aparecem nos catálogos de bordado, trazidos pelos missionários norte-americanos instalados no Suriname na metade do século XX. A reprodução destes motivos se limita aos enfeites feitos com miçanga, o que reforça seu caráter exógeno. Por outro lado, do ponto de vista wayana, esta conjugação amplifica os princípios ontológicos e expressivos da alteridade, o que acresce um valor estético ao enfeite (*ibidem*: 51-52).

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 da Suriname. Van Velthem (2000) fala de “objetos cativos” e da necessidade de domesticar estes objetos. Os objetos feitos pelos Wayana são chamados de “enfeites verdadeiros”, enquanto os objetos feitos pelos brancos são “falsos enfeites” e o serão para sempre, recebendo tratamento diferenciado. As miçangas, por outro lado, são os únicos objetos de origem ocidental a possuir um mito de origem entre os Wayana: originaram-se dos excrementos do pássaro japu (Schoepf, 1976)<sup>11</sup>. Além do mais, uma pessoa wayana não adornada com seus colares de miçanga é considerada nua, como os macacos cairara. O colar é, assim, um artefato feito pelos wayana com matéria-prima obtido dos inimigos.

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. No Xingu, assim como entre os Kayapó, encontramos a mesma onipresença de bandeiras e símbolos de times de futebol nos cintos, no caso dos primeiros, e nas braçadeiras, no caso dos segundos, tecidos com miçanga, o que parece sugerir uma lógica similar àquela praticada pelos Wayana.

No mito kaxinawa de origem da miçanga era preciso viajar para longe para encontrar as contas. Um mito conta que miçangas de todas as cores cresciam em uma árvore parecida com a samaúma, que era zelosamente guardada pelos Inka que as plantaram.

Outro mito conta como o desejo conflitante de um casal, o dela por contas, o dele por dentes, produziu a separação. Há várias versões, mas o resultado é que ele segue o caminho dos dentes e ela o caminho da miçanga.

A mulher não encontrou a família que procurava, mas encontrou as contas na terra dos Inkas:

Ela não encontrou a família não, encontrou o Inka, vinha toda bonita. Quando chegou, procurou e achou a miçanga, foi enfiando a miçanga. Depois de enfiar miçanga, dizem que colocou os enfeites de miçanga, se pintou com miçanga. Aí pendurou no corpo todo. Amarrou o corpo com miçanga. Aí se pintou todo com miçanga (com listras na vertical). O nome dela é, aí vem seu canto: *Mane tsavani*, colocou a miçanga para sentar, *inka mane betxia aa*, encontrei a miçanga do Inka, mane uinyani, estou vendo conta... Quando começa a cantar *manendabana* (o canto do caminho da miçanga) canta...

Os Inkas, deuses da morte, são belamente decorados com miçangas. A imagem dos belos mortos se aproxima tanto da imagem dos brancos quanto da imagem dos ancestrais. Ou, dito de outro modo, entre os Kaxinawa os brancos

11. Em outro artigo (No Prelo, previsto para 2013) empreendo uma análise comparativa dos mitos kaxinawa e wayana da origem da miçanga onde aparece claramente a temática de uma miçanga com poderes e origem controlados pelo xamã, cujo conhecimento de como produzi-la foi perdido para os brancos. Analiso neste artigo o entrelaçamento entre os temas do saber fazer, o conhecimento xamânico e a origem exógena da miçanga. Recentemente Ana Gabriela Morim de Lima coletou um rico material a respeito desta temática entre os Krahô onde aparece a mesma relação entre a miçanga, o mundo de seres invisíveis, a relação com os mortos e com os brancos. No mito apinyé-krahô são as fezes da lagarta gigante que ficava no alto de uma grande árvore que se transformaram em miçanga de diferentes cores. Mitos sobre miçanga que crescem em árvores são encontrados entre os Kaxinawa, Tiryó, Krahô e Kayapó (onde se trata de arbusto). No mito wayana os pássaros fazedores de miçanga moravam na grande samaúma, morada de poderoso espírito. Também entre os kaxinawa a samaúma é morada de poderosos espíritos e dos espíritos dos mortos (ver Lagrou, 2013).

são também os ancestrais, eles são “nossa metade perdida há muito tempo” (*nawa kuin nukun bais xateni*). Uma lógica parecida pode ser encontrada entre os Krahó, onde o herói criador se tornou branco.

É através do seu amor pela miçanga e pelo uso único e desconhecido aos brancos que dela fazem que a maior parte dos ameríndios nos dão uma aula sobre a impossibilidade de traçar fronteiras claras e estanques entre o interior e o exterior, entre o eu e o outro. Nos ensinam que o eu é feito de uma incorporação esteticamente controlada de fontes agentivas que vêm de fora.

## Conclusão

Como hipótese de conclusão desta pequena viagem pelo mundo da miçanga, arrisco uma comparação. Poderíamos dizer que nas tradições ameríndias o modo de incorporar materiais exógenos é estético, enquanto nas tradições de origem africana o modo de incorporação passaria pela consagração ritual. Entre os ameríndios seria a estética que constitui o procedimento ritual por excelência.

Assim, no Candomblé, os colares de miçanga comprados nas lojas devem ser preparados ritualmente por meio da manipulação ritual, onde o banho de ervas que lava a miçanga transforma sua agentividade ritual (entrevista com mãe Hilsa Mukalê). Através deste procedimento, contas ordinárias, simples e intercambiáveis, por mais que sejam cuidadosamente escolhidas por causa de sua cor e matéria-prima, se tornam contas únicas, ligadas para sempre ao orixá e à pessoa que as usa em contexto ritual ou no cotidiano, como proteção, debaixo da roupa. O método de individualização e estabelecimento de uma relação única ligando a pessoa aos seus colares de miçanga ao mesmo tempo em que o liga a seu orixá particular é, portanto, da ordem da ação ritual. Nada na aparência do colar torna visível a transformação ritual operada sobre ela. Em termos visuais, o colar antes e depois do ritual não mudou.

O procedimento de individualização do laço com estes materiais de origem exógena se dá de modo diferente no contexto ameríndio. Aqui, a incorporação da agentividade estrangeira contida nas contas se dá através de um processo de elaboração estética, que não por isso é menos ritual, mas esta atividade ritual se dá no cotidiano fazendo parte dos afazeres domésticos femininos. As mulheres se encontram horas a fio ocupadas com o fiar e desfiar de colares, com o tecer e desenhar padrões a partir das minúsculas contas que parecem sementes. É a maneira apropriada de combinar os materiais vindos do exterior que permite incorporá-los de tal maneira que possam ajudar a construir um interior, um modo específico de fabricar e decorar um corpo, por dentro e por fora. Se nada no universo ameríndio é criado *ex nihilo*, todo fazer supõe uma *bricolagem* com unidades que carregam consigo os laços metonímicos das suas origens. A tecelagem da vida consiste em inserir estas contas e forças exógenas no padrão específico do desenho que com elas se quer fazer apontando, ora para dentro, ora para fora.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BARCELOS NETO**, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: EDUSP, 2008.

**BATESON**, Gregory. 1972. *Seps toa n ecology of mind*. University of Chicago Press, 1972

**BUCHILLET**, Dominique. Contas de vidro, enfeites de branco e “potes de malária”. Epidemiologia e representações de doenças infecciosas entre os Desana do alto Rio Negro. In: Albert, Bruce & Ramos, Alcida Rita (eds.). *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, pp. 113-142.

**CESARINO**, Pedro. *Oniska. A poética da morte e do mundo entre os marubo da Amazônia ocidental*. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

**CHAUMEIL**, Jean-Pierre. Armados hasta los dientes. Los trofeos de dientes humanos en la Amazonia. In: Myers, Thomas & Cipolletti, Maria Suzana (eds.). *Artifacts and Society in Amazonia*. Bonn: Bonner Amerikanistische Studien, 2002, pp. 115-126.

**COLPRON**, Anne-Marie. *Dichotomies sexuelles dans l'étude du chamanisme: le contre exemple des femmes "chamanes" shipibo-conibo Amazonie Péruvienne*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade de Montréal, Montréal, 2004.

**CONKLIN**, Beth. 2001. “Women’s Blood, Warrior’s Blood, and the Conquest of Vitality in Amazonia”, in: Th. Gregor & D. Tuzin (orgs.). *Gender in Amazonia and Melanesia*. Berkeley: University of California Press, pp.141-174.

**DÉLÉAGE**, Pierre. *Le Chant de l'anaconda. L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua*. Nanterre: Société d'ethnologie, 2009.

**DRANSART**, Penny. A Short History of Rosaries in the Andes. In: Sciama, Lídia & Eicher, Joanne (eds.). *Beads and Bead Makers. Gender, Material Culture and Meaning*. Oxford: Berg, 1998, pp. 129-146.

**DUBIN**, Lois Sherr. *The History of Beads from 30.000 B.C. to the Present*. New York: Abrams, 1987.

**EMIL** Her Many Horses (ed.). *Identity by Design. Tradition, change and celebration in native women’s dresses*. Washington: Smithsonian’s National Museum of the American Indian, 2007.

**ERIKSON**, Philippe. Altérité, tatouage et anthropophagie chez les pano: la bel-liqueuse quête du soi. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, 1986, LXXII, pp. 185-210.

**GEBHART-SAYER**, Angelica. *The Cosmos Encoiled: Indian Art of the Peruvian Amazon*. New York: Center for Inter-American Relations, 1984.

\_\_\_\_\_. Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, 1986, XLVI, pp. 189-218.

**GELL**, Alfred. *Art and Agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Visual Compulsion: Design and image in Western Amazonian art. *Revindi*, 1988, 2, pp. 19-32.

**GOW**, Peter. *Of Mixed Blood. Kinship and history in Peruvian Amazonia*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

**GRAEBER**, David. *Toward an Anthropological Theory of Value. The false coin of our own dreams*. New York: Palgrave, 2001.

**GUSS**, David. *To Weave and Sing. Art, symbol and narrative in the South American rain forest*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.

**HOWARD**, C. A domesticação das Mercadorias: estratégias Waiwai. In: Albert, Bruce & Ramos, Alcida Rita (eds.). *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, pp. 25-26.

**HUGH-JONES**, Steven. 2009. "The fabricated body: objects and ancestors in Northwest Amazonia". In *The Occult Life of Things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press. pp. 33-59.

**KINDL**, Olivia. L'Art du *nierika* chez les Huichol du Mexique. Un "instrument pour voir". In: Coquet, Michèle et al. (eds.). *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art*. Paris: Adam Biro et Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005, pp. 225-248.

**LAGROU**, Els. *Caminhos, Duplos e Corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese de Doutorado em antropologia social, FFLCH/USP, São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. 2003. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. Ilha. Revista de Antropologia (Florianópolis). , v.5, p.93 - 113, 2003.

\_\_\_\_\_. 2007. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks.

\_\_\_\_\_. 2009 Arte indígena no Brasil: : agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte.

\_\_\_\_\_. 2011 "Le graphisme sur les corps amérindiens: des Chimères abstraites?" In "Pièges à voir, pièges à penser". *Gradhiva*. 1, No 13. Paris.

**LATOUR**, Bruno. What is Iconoclash? In: Latour, Bruno & Weibel, Peter (eds.). *Iconoclash*. Karlsruhe (Alemanha) e Cambridge, Mass.: ZKM e MIT Press, 2002, pp. 16-39.

**LÉVI-STRAUSS**, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.

\_\_\_\_\_. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon, [1958] 1991.

**MEISCH**, Lynn. Why do They Like Red? Beads, ethnicity and gender in Ecuador. In: Sciamia, Lídia & Eicher, Joanne (eds.). *Beads and Bead Makers. Gender, material culture and meaning*. Oxford: Berg, 1998, pp. 147-175.

**MILLER**, Joana. *As coisas. Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

**MÜLLER**, Regina. *Os Asuriní do Xingu. História e arte*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

**OVERING**, Joanna. 1976. "Orientation for Paper Topics." *42<sup>th</sup> International Congress of Americanists*. Paris. (Published in *Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès du Centenaire*. Paris: Société, Musée de l'Homme, 1977, vol. 2., pp. 387-394).

\_\_\_\_\_. A Estética da Produção: O senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, [1989] 1991, 34, pp. 7-34.

**RENARD-CASEVITZ**, France Marie et. al. *Al Este de los Andes. Relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas en los siglos XV y XVII*. Quito, Ecuador: Ed. Abya-Yala, 1988.

**SANTOS-GRANERO**, Fernando (ed.). *The Occult Life of Things. Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.

**SCHOEPF**, Daniel. Le Papu Faiseur de Perles: un mythe des indiens Wayana-Aparai du Brésil. *Bulletin Annuel du Musée d'Ethnographie de Genève*. Genebra, 1976, 19, pp. 55-82.



**SCIAMA**, Lídia & **EICHER**, Joanne (eds.). *Beads and Bead Makers. Gender, material culture and meaning*. Oxford: Berg, 1998.

**SEEGER**, Anthony et al. A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. In: Pacheco de Oliveira, João (ed.). *Sociedades Indígenas e Indigenismo*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Marco Zero, [1979] 1987, pp. 11-29.

**SEVERI**, Carlo. Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. *L'Homme*, Paris, 2003, 165, pp. 77-128.

\_\_\_\_\_. *Le Principe de la Quimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Aesthetica, 2007.

**STRATHERN**, M. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press, 1988.

**TAUSSIG**, Michael. *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

**TAYLOR**, Anne-Christine. L'Art de la Réduction. La guerre et les mécanismes de la différenciation tribal dans la culture Jívaro. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, 1985, LXXI, pp. 159-173.

\_\_\_\_\_. Les Masques de la Mémoire. Essai sur la fonction des peintures corporelles Jivaro. *L'Homme*, Paris, 2003, 165, pp. 223-248.

**VAN VELTHEM**, Lucia. O Belo é a Fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2003.

\_\_\_\_\_. Feito por Inimigos. In: Albert, Bruce & Ramos, Alcida Rita (eds.). *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, pp. 61-83.

\_\_\_\_\_. Des perles de verre: deux mondes em interaction. In: Gruzinski, Serge (org.). *Planète Métisse. Catalogue d'exposition*. Paris: Musée du quai Branly/Actes Sud, 2008, pp. 50-55 (notas pp. 168-169).

**VIDAL**, Lux Boelitz. *Grafismo Indígena, estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992. Aparecida.

**VILAÇA**, Aparecida. 1992. *Comendo como gente. Formas do Canibalismo Wari'*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

**VIVEIROS DE CASTRO**, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

## PARA CITAR ESSE ARTIGO

**LAGROU, Els.** No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 18 - 49. Disponível em: [http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12\\_1](http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1), acesso em: dd/mm/aaaa.

Recebido em 11/11/2011.

Aprovado em 16/03/2012.