

A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kĩsêdjê

Marcela Stockler Coelho de Souza

Universidade de Brasília

RESUMO: Este artigo trata da experiência do povo Kĩsêdjê (Suyá) com um contrato de cessão de direitos sobre grafismos para um fabricante de sandálias, incluindo a utilização de um padrão de pintura corporal feminina para fins publicitários. Dois aspectos desta experiência vão reter a atenção: primeiro, a dificuldade posta pelo fato de que os padrões de pintura corporal feminina então utilizados pelos Kĩsêdjê eram todos parte do repertório gráfico alto-xinguano, não lhes pertencendo, portanto, e sim a seus vizinhos. Segundo, as negociações que se seguiram ao que os Kĩsêdjê interpretaram como uma quebra de contrato quando, um ano depois, desenhos que reconheciam como seus foram reaproveitados em sandálias de outra linha do mesmo fabricante. O primeiro momento servirá de ponto de partida para uma tentativa de delinear certos aspectos do modo de criatividade próprio aos Kĩsêdjê. A partir do segundo, serão abordadas as diferentes concepções da natureza dos produtos dessa criatividade sustentadas pelos diversos atores (e da forma das transações em que figuraram), confrontando o que chamarei o modelo do contrato e o modelo da troca. À guisa de conclusão, proponho ver esses dois modelos como correspondendo a distintos modos de criatividade, os quais implicam diferentes concepções de “propriedade”.

PALAVRAS-CHAVE: Índios Jê, criatividade, propriedade intelectual, padrões gráficos.

Introdução¹

Em abril de 2006, os Kisêdjê foram contatados, por meio do Instituto Socioambiental (ISA), pela Grendene, fabricante de calçados, com uma proposta: a *topmodel* Giselle Bündchen, parceira de uma de suas linhas de sandálias (“Ipanema”), estava interessada em que a coleção daquele ano tivesse um tema socioambiental. O rio Xingu, com suas paisagens exuberantes, incluindo as coloridas culturas do famoso Parque Indígena do Xingu, era um candidato óbvio, sobretudo no contexto da campanha Y Ikatu Xingu (“Água Boa do Xingu”), uma iniciativa de mobilização de diversos setores da sociedade local bem como nacional em um esforço pela recuperação e proteção das ameaçadas nascentes deste rio.

O ISA intermediou o contato entre os Kisêdjê e a Grendene, e um contrato foi firmado. O contrato incluía a cessão de padrões gráficos para uso nas sandálias e a gravação de um comercial para a TV a ser filmado na aldeia, estrelado por Giselle Bündchen, pintada e enfeitada pelos Kisêdjê.² Dois momentos desta experiência vão reter nossa atenção. Primeiro, a solução que os Kisêdjê deram para um problema que se apresentou logo de início: como pintar Giselle se os padrões de pintura corporal feminina então utilizados por eles eram todos parte do repertório gráfico alto-xinguano – não lhes pertencendo, portanto, e sim a seus vizinhos? Segundo, as negociações que se seguiram ao que os Kisêdjê interpretaram como uma quebra de contrato quando, um ano depois, desenhos que eles reconheciam como seus foram reaproveitados em sandálias de outra linha do mesmo fabricante.

O primeiro momento – a recriação de um padrão de pintura antigo que jamais fôra visto por nenhum membro vivo da comunidade – servirá de ponto de partida para uma tentativa de delinear certos aspectos do modo de criatividade próprio aos Kisêdjê. Em seguida, a partir de uma discussão do episódio da reutilização não autorizada de grafismos, abor-

daremos as diferentes concepções da natureza dos produtos dessa criatividade, e da forma das transações em que figuraram, sustentadas pelos índios, pela empresa, pelos intermediários, confrontando o que chamarei o modelo do *contrato* e o modelo da *troca*. À guisa de conclusão, proponho ver esses dois modelos como correspondentes a distintos modos de criatividade, que chamarei, seguindo Leach (2004) de “criatividade apropriativa” e “criatividade distribuída”, as quais implicam diferentes conceitos de “propriedade”.

Os Kisêdjê

Os Kisêdjê (um povo Jê setentrional antes mais conhecido como Suyá) somam cerca de 450 indivíduos e vivem hoje distribuídos em comunidades situadas na Terra Indígena Wawi, adjacente ao Parque Indígena do Xingu (PIX), no Mato Grosso, em território que ocupavam tradicionalmente até sua transferência para o interior do Parque quando do contato em 1959, e que recuperam na década de 1990. Homologada em 1998, a TIW abrigava em 2006 (tempo deste relato) quatro comunidades, a principal delas, Ngôjhwêê, situada no sítio de uma das duas aldeias em que se encontravam em 1959, no Rio das Pacas, na porção oriental de seu território.

Estima-se que a migração dos Kisêdjê para a bacia do Xingu remonte ao início do século XIX. Existem dois grupos falantes de variantes da mesma língua, os Kisêdjê (Suyá orientais) e aqueles que ficaram conhecidos como Tapayuna (Suyá ocidentais, Suyá Novos ou Beijos de Pau; autodenominação Kajkwakratxi), que mantêm todavia a memória de um passado similar. Oriundos do norte de Goiás ou Maranhão, teriam se dividido após atravessar o Xingu (há cerca de 200 anos): os Suyá orientais penetraram então a bacia deste rio pelo Ronuro e integraram-se

parcialmente ao sistema xinguano. Os Tapayuna se fixaram nas proximidades do Arinos, onde após décadas de conflito procuraram estabelecer contato pacífico com os brasileiros, com resultados desastrosos. Reduzidos a 41 sobreviventes, foram transportados em 1969 ao Parque do Xingu para serem ali reunidos aos Kisêdjê (Seeger, 1980: 160; 1981: 49-55). Alguns permanecem hoje entre estes últimos; os demais residem com os Kayapó Metyktire na Terra Indígena Capoto-Jarina.³

Ao longo desse período, as relações dos Kisêdjê com os grupos da região dos formadores (sobretudo Kamayurá e Trumai) e com os demais povos reunidos no Parque foram intensas e instáveis. Incorporaram cativos e sobreviventes de grupos hoje extintos (Manitsawa, Yaruma). Conflitos com os Yudjá (Juruna) e Mebengôkre (Kayapó) parecem ter motivado seu movimento para o leste, ao longo do Suiá-Miçu, no início do século XX. Mais tarde, a convivência no interior do PIX resultou também em laços importantes com os Panara e Kayabi. Todas essas relações se manifestam na ascendência mista de vários indivíduos e na presença hoje de pessoas de outras etnias casadas nas comunidades Kisêdjê.

Os Kisêdjê são conhecidos na literatura sobretudo por meio da etnografia de Anthony Seeger, que vem trabalhando com eles desde o início dos anos 1970. São o único povo de língua jê que participa (de maneira instável, periférica e complexa) do conjunto multiétnico e plurilíngue (constituído por povos de língua aruak, karib, tupi e pelos Trumai, língua isolada) que ocupa a região dos formadores do rio Xingu, a assim denominada “sociedade alto-xinguana”. O mais importante efeito dessa participação foi o que se pode chamar a “xinguanização” dos Kisêdjê, em diversos planos: no da tecnologia e cultura material; na ornamentação corporal e na fabricação dos corpos; no repertório musical e cerimonial. Um dos aspectos mais interessantes de tal “aculturação”, manifesta em todos esses planos, é talvez sua incidência diferencial sobre os dois sexos (o que se liga, pelo menos parcialmente, à captura de

mulheres dos povos dos formadores). As influências xinguanas mais importantes concentram-se, com efeito, na esfera feminina: é o caso da tecnologia e modos de aproveitamento da mandioca, mas sobretudo da ornamentação corporal das mulheres (ver Figura 1), que assumiram também práticas e cerimoniais xinguanos, como os longos períodos de reclusão para as moças e festas como a do Jamurikuma. Ainda que o



Figura 1. Homem e mulher *kĩsêdjê* enfeitados
(desenho extraído do livro *Kĩsêdjê Kapërë: alfabetização na língua suyá*, São Paulo, ISA/Fafo, 1999).

aprofundamento da “xinguanização” tenha acabado por acarretar transformações mais visíveis também na esfera masculina (corte de cabelo, o abandono dos botoques labiais e o estilo das perfurações auriculares), os Kisêdjê retiveram uma parte importante do repertório cerimonial e musical bem como os grupos onomásticos masculinos associados, a que atribuem um valor e sentido claramente diferenciados do que conferem às festas e músicas alto-xinguanas (para tudo isso, cf. Seeger, 1980 e 2004).

A adoção de elementos da cultura xinguan dependia de uma apreciação de sua beleza ou utilidade, sendo esse equipamento cultural concebido pelos Kisêdjê, em um espírito “difusionista”, como um conjunto de traços a serem separadamente tomados ou rejeitados. O modelo dessa percepção indígena da cultura como aculturação encontra-se na própria mitologia – um relato de como, pela adoção de recursos e técnicas de outros povos e seres, “os Suyá se tornaram eles mesmos verdadeiros seres humanos. Nada foi pré-estabelecido por um herói cultural; tudo foi adotado porque era ‘bom’ ou ‘bonito’” (Seeger, 1980: 169). Isso significa que, do ponto de vista Kisêdjê, não apenas essa aculturação não é um processo finalizado ou finalizável, como tampouco se trata de algo irreversível. Uma primeira reversão pode ter ocorrido no contexto da circunstância histórica ímpar em que consistiu a reunião dos Kisêdjê aos 41 sobreviventes tapayuna, evento que parece ter provocado uma espécie de renascimento da cultura Kisêdjê pré-xinguanização. Nada mais natural que florescesse ainda mais fortemente com a recuperação de seu território “tradicional”, na forma de uma Terra Indígena formalmente separada do Parque, agora com Posto da Funai,⁴ Polo-Base de Saúde e Escola Estadual próprios.

Esse renascimento cultural tem se aprofundado, impulsionado aparentemente por um outro problema, uma outra pressão aculturativa (além daquela da “aculturação *intertribal*”) que passou a se colocar de

forma premente para os Kisêdjê: o da intensificação vertiginosa da relação com a sociedade dos brancos, com seus objetos e conhecimentos. O momento é de intensa, ainda que ambivalente, experimentação: de um lado, uma série de ações depurativas emergem no sentido de manter o caráter “jê” (em oposição a xinguanu) e “indígena” (em oposição a não-indígena) da “cultura” local – uma espécie de “fundamentalismo cultural”, poderíamos dizer, se ele não fosse tão contextual e tão pouco “fundamental”, como veremos. De outro, um desenfreado esforço de aquisição desses bens e recursos alienígenas. É nessa encruzilhada que se situam as experiências deste relato.

Pintura esquecida: criatividade

Em março de 2006, eu morava em Cananara, em uma casa onde funcionava também a sede da Associação Indígena Kisêdjê (AIK), quando chegou por intermédio do ISA a notícia de que a fabricante de calçados Grendene pretendia fazer uma proposta comercial envolvendo a utilização de grafismos indígenas na linha de sandálias Ipanema, da modelo Giselle Bündchen. A proposta incluía um comercial para TV, cujo roteiro estava já pronto, a ser produzido pela Conspiração Filmes e dirigido por Andrucha Waddington. O filme seria gravado na aldeia, teria Giselle como estrela, e os índios (ou quem sabe brancos representando índios) como figurantes. Ornamentos, pinturas corporais, artefatos diversos e música indígena seriam, é claro, usados no comercial e em outros materiais da campanha publicitária; o nome dos Kisêdjê e algumas informações sobre sua “cultura” seriam associados a todos esses elementos.

Pude assim acompanhar desde o início as negociações, mediadas pelo ISA, que se davam por meio de rádio e telefone-via-satélite com as lideranças Kisêdjê, algumas na cidade e outras na aldeia. De saída, uma ques-

tão nos preocupava: que desenhos poderiam ser sugeridos à empresa? O repertório de padrões Kisêdjê, comparado ao de seus vizinhos alto-xinguanos, é relativamente limitado. Eu fizera, alguns meses antes, um levantamento e obtivera, no total, cinco desenhos: três padrões nomeados de pintura para o corpo (ver Figura 2), e dois aplicados na face, todos masculinos. As mulheres pintavam-se, invariavelmente, com padrões alto-xinguanos (pelas razões aventadas acima). A proposta da Grendene era realizar uma oficina durante a qual seria produzida uma série de desenhos, dentre os quais a empresa selecionaria um número limitado a ser especificado no contrato. Um mês depois (em 22 de abril), estávamos todos no Ngôjhwêrê (o ISA, eu mesma, um tanto ansiosa, os Kisêdjê com sua inabalável autoconfiança) diante dos representantes da Grendene, da agência publicitária e da Conspiração Filmes, prontos para o desafio.

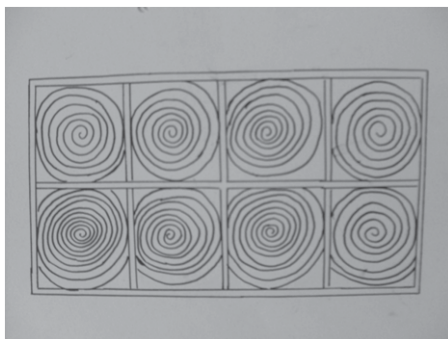


Figura 2a. Anhi ro kûtêmtêm, “uma espiral em mim”
(desenho de Wetanti Suyá, 2006).

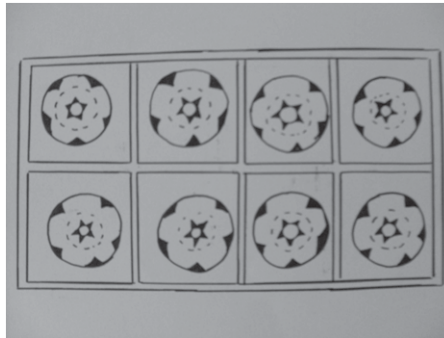


Figura 2b. Tepsôk nhõ sôkô, “desenho da madeira do botoque”
(desenho de Wetamtxi Suyá, 2006)

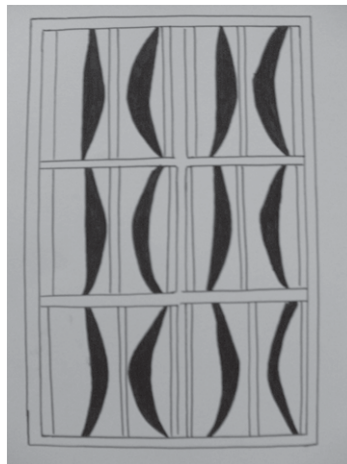


Figura 2c. Anhiro roptxi, “uma onça em mim”
(desenho de Wetantxi Suyá, 2006).

Recriando a pintura de Pyj

Na manhã do primeiro dia da oficina, logo após a apresentação dos roteiros do comercial, emerge a discussão de como decorar Giselle para as filmagens. O cacique Kuiussi⁵ começa por arrolar as possibilidades quanto aos ornamentos:

Tem que botar *mbrata* [colar que fica pendendo nas costas]. As mulheres não usam cocar, só as *krākithrō* [posição ritual feminina] podem usar cocar feito de penugem de tucano [vermelha]. No pulso, pode usar colar; no pescoço, colar; no tornozelo, colar. Pode botar barbante como joelheira, ou pode fazer *kasin*, que é amarrar o barbante na frente, deixando penduradas as pontas. [Um outro homem interrompe para comentar que antigamente se fazia só *kasin*, não a outra joelheira com as pontas escondidas, como do Alto]. Braçadeira, mulher não usa.

Durante toda a conversa, colares, cintos e outros adornos são trazidos, dispostos sobre as mesas de madeira armadas dentro do *ngá* (a casa-dos-homens), sendo manuseados e experimentados. Do ponto de vista dos Kĩsêdjê, duas coisas pareciam claramente fora de cogitação: a primeira, utilizar enfeites masculinos nas mulheres; como disse Kuiussi: “Porque quem vai fazer é mulher, então a gente tem de fazer só com os enfeites das mulheres; se fosse homem, a gente ia enfeitar com enfeite dos homens”. A segunda, usar enfeites que não fossem considerados “do antigo Kĩsêdjê”, consistindo, pelo contrário, em ornamentos adotados dos alto-xinguanos.

A dificuldade de fundo é a relativa pobreza da decoração feminina Kĩsêdjê (comparada à exuberância da decoração masculina), relacionada tanto à menor proeminência cerimonial das mulheres, quanto ao processo de xinguanização a que já me referi. Não há cantos coletivos fe-

mininos que os Kisêdjê reconheçam como seus próprios, e antigos. As mulheres cantam e dançam com frequência, e entusiasticamente, o Jamurikuma xinguanos, que ao lado do Tawarawanã e do Djuntxi, também xinguanos, ambos envolvendo homens e mulheres, está entre as festas mais comuns no Ngôjhwêrê. Nessas ocasiões, decoram-se como perfeitas xinguanas. Elas podem também executar coletivamente cantos de alguns rituais masculinos – particularmente, do Kahran Ngere, parte de um ciclo iniciatório que já não é realizado há mais de 50 anos. Alguns dos cantos desse ciclo são hoje entoados em ocasiões como comemorações de fim de ano, aniversários, encontros do movimento indígena etc. (um procedimento que tem seus defensores e opositores). Nestes casos, as mulheres formam uma linha própria na frente dos homens cantores, e são visíveis os esforços para “jê-ificar” (ou pelo menos des-xinguanizar) sua aparência: preferem-se colares de tucum às miçangas, e esses tendem a ser, não pendurados no pescoço, mas atravessados no peito, por exemplo. Os padrões de pintura, entretanto, são em geral ainda xinguanos, pois não há – ou não havia, até o momento que estamos discutindo, justamente – alternativas.

O problema da pintura corporal surge, pois, quase que de imediato. Quem o aborda diretamente é o cacique Kuiussi:

só que não existem as pinturas das mulheres; só existe pintura das festas importantes para os homens, como *tutwakandêjê wisôkô*, *kupekandêjê wisôkô*, *tepkradjê wisôkô*... Tem uma pintura aí, aquela chamada *pyjkango*, essa que se perdeu e não dá pra descobrir. Ontem *tuwâj* Mbeni estava contando dessa pintura, igualzinho nosso falecido pai contava... Mas eles só contaram, não pintaram ninguém para a gente ver. Fazem primeiro o *si* e dentro vão fazendo a pintura, que é *kango*; foi isso que meu pai contou para mim, que eu ouvi.

(Veremos em seguida o que são o *si* e o *kango* e como, a partir desses elementos, a pintura pôde ser recriada.) Os Kisêdjê, então, falando na língua, sem que os não-índios tivessem a menor ideia do que estava sendo discutido, avaliam suas opções: “tentar fazer no papel para *descobrir* [como era a pintura]”, ou pintar diretamente sobre o corpo de uma mulher? Concordando que essa reconstrução da pintura seria mais demorada que a decisão sobre os enfeites, decidem concentrar-se por ora na confecção desses últimos (de que a produção do comercial precisava para testar na modelo), reservando-se o direito de esperar os mais velhos “*descobrirem* na cabeça”⁶ (o padrão) para pintar uma moça e então apresentar a pintura, mesmo que isso significasse manter o suspense até o próprio momento das filmagens. A empresa, a produtora e a agência publicitária são piedosamente poupadas e nada lhes é dito sobre o dilema. Se depois perguntassem, pondera Kuiussi, “a gente pode contar pra eles que essa é a única pintura das mulheres que se pode fazer pra festa” (isto é, não há o que discutir aqui).

Durante o intervalo do almoço, Kuiussi chama Mbeni (uma senhora de cerca de 95 anos, a segunda mais velha mulher Kisêdjê) à sua casa, para contar sobre a festa de Pyj e a pintura. Os enfeites são testados em uma das filhas do cacique, Ngajsôjngrãtxi, na tardinha deste mesmo primeiro dia, nos fundos da casa; no dia seguinte, também no fim da tarde, Mbeni, Kuiussi, diretores da AIK, além da família do cacique e eu mesma, reunimo-nos outra vez nos fundos da casa para executar a pintura sobre o corpo da mesma moça. Enquanto Mbeni e Kuiussi rememoravam as descrições da festa e da pintura que lhes haviam sido feitas por seus pais, a esposa do cacique, com base nessas narrativas, orientava uma de suas noras, que pintava a moça (ver Figura 3).⁷

Os eixos orientadores eram: a forma do *si*, traçado inicialmente como uma moldura a ser preenchida; a forma do preenchimento, no caso descrito como *kango*. Como explica Kuiussi, começa-se



Figura 3a. Recriando a pintura de Pyj: o *si*
(Foto da autora, Ngôjhwêê, 2006).



Figura 3b. Recriando a pintura de Pyj: preenchendo o *si* com o *kango*
(Foto da autora, Ngôjhwêê, 2006).

fazendo o *si*, fazendo igualzinho, o *kango* vai chegando na mesma ponta, encontrando sem errar [*ajmen kām kango ro tē*]. É isso que é a pintura das mulheres, das Pyj.

Quase sempre que executam um desenho, os Kisêdjê começam por essa moldura ou *si* (“osso”). Já o sentido de *kango* é um pouco elusivo. Inicialmente, foi-me explicado que *kango* referia-se a objetos listrados ou riscados, quando esses riscos eram finos e aproximados. Perguntado, diante de dois conjuntos de listras verticais e horizontais traçadas grosseiramente em um papel, um assistente de pesquisa me explica que os Kisêdjê se referem a superfícies ou objetos listrados verticalmente como objetos *sîpê* (*sîpê kryre*, quando se trata de um riscado mais fino); aqueles cobertos por listras horizontais são *kajngoro* (*kajngoro kryre*).⁸

O que é *kango*, então? Meu assistente de pesquisa me explica: “quando você está fazendo uma borduna para alguém, ele pode te pedir: faz ela *kango*. Isso quer dizer fazer riscos assim [ao longo da borduna, verticais], mas não com tinta, e sim furando [arranhando]. Se for com tinta, é *sîpê*” (ver Figura 4).

Não sei o que isso pode nos dizer sobre a pintura de Pyj – se nos autoriza a aproximá-la de arranhaduras e escarificações, por exemplo. Seja como for, a indeterminação ou ambiguidade pode ajudar a compreender o destino recente desse padrão, que ao ser transportado para o artesanato (bancos, pulseiras etc.), sofreu algumas transformações formais (como na Figura 5). Há indecisão sobre qual dessas variantes teria sido originalmente aplicada no corpo das moças, e algumas pessoas expressam um certo ceticismo sobre a *antiguidade* do padrão tal como hoje utilizado. Não obstante, a apreciação geral é de que qualquer uma dessas variantes seria uma boa candidata, e os Kisêdjê se preocupam menos em determinar qual a forma original do que em explorar as potencialidades do padrão.

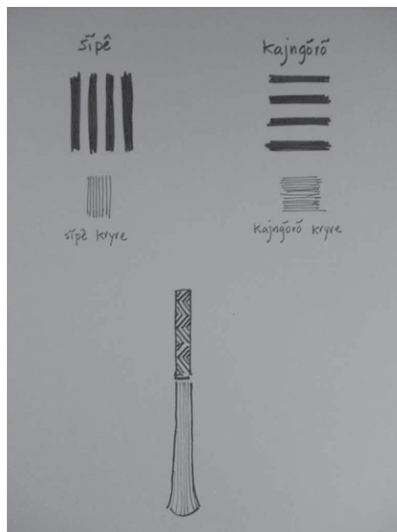


Figura 4. *Sîpê* e *kajngõrõ*

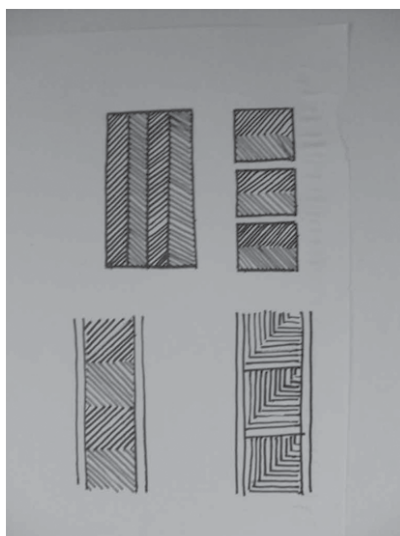


Figura 5. Transformações formais do padrão de Pyj.

Tão informados quanto possível sobre como a pintura é feita, ou foi refeita, vale agora nos interrogarmos sobre o que ela *faz*...

Da festa de Pyj à “dança da chuva”

Recolhi dois relatos sobre a pintura de Pyj; ou melhor, sobre a festa em que, tendo aplicadas esta pintura sobre o corpo, duas moças recebem os nomes de Pyj e passam a ocupar a posição ritual muito particular que o título confere.⁹ O primeiro dos relatos foi de Mbeni; ela nunca assistiu esta festa, mas guarda na memória a descrição que lhe foi feita pelo pai. O segundo devemos a Kôkôtxi, uma mulher tapayuna por volta dos 60 anos, que participou ela mesma, em um papel coadjuvante, de uma festa de Wyj (o equivalente tapayuna). Os relatos diferem sob diversos aspectos: detalhe, estilo, amplitude... Vamos nos ater aos elementos de conteúdo, buscando determinar o que há de comum e diferente nessas duas variantes da festa.

As moças Pyj/Wyj são sempre duas, escolhidas entre famílias respeitadas – segundo uma das narradoras, não se escolhe jamais moças de famílias fofoqueiras. Elas acompanharão um grupo de homens a uma expedição de caça ou pesca – um padrão que se aplica a várias outras posições rituais femininas. O relato de Mbeni centra-se em acontecimentos que antecedem esta expedição; o de Kôkôtxi, no retorno. Nos dois casos, de qualquer maneira, a instalação das Pyj/Wyj envolve a aplicação de uma pintura específica, e a imposição de um conjunto de enfeites. Essas operações são realizadas no *ngá* (casa-dos-homens), pelos homens. Uma expressão usada para designar essa instalação é equivalente a “ficar no meio deles [dos homens]” (*to ajmen nhi hôk to pa*). Para que as moças possam retornar a suas casas, cavam-se caminhos radiais entre o *ngá* e cada uma das residências, que serão cobertos com esteiras,

de modo que não pisem o chão. Outro elemento fundamental do ritual de instalação são os cantos. Transcrevo um deles (versão tapayuna), que como o canto entoado no filme tem duas partes:

Krari [Primeira parte]
inty ra kuwe ne he wõ õ
pintei meu chocalho e fomos
kuwë nhõ wěj nty
abelhinha-de-mel dos índios
nhõ wári kawē wã
diante de minha árvore
inty ra kuwe
pintei meu chocalho
inty ra kuwe ne ne wõ ne he ha
pintei meu chocalho e fomos
djyyy dja

Sindo [Segunda parte/Parte final]
inty ro atite ne he wõ
dançando com meu chocalho e fomos
kê weni re nty
abelhinha jataí
nhõ wári kawē wõ
diante de minha árvore
djyyy dja

Esse canto é entoado pelas moças que dançam diante de cada uma das casas do círculo da aldeia – como as abelhinhas mencionadas diante de suas árvores. O relato de Kôkôtxi (de onde este canto foi retirado) enfatiza a importância da “boa memória”: para pintar corretamente as

moças, para cantar corretamente os cantos, é preciso estar-se entre as “pessoas de boa memória” (*me tumbaj mbet ta – mbaj* é uma raiz que se refere ao mesmo tempo ao pensamento, ao entendimento, à escuta, à memória e à imaginação).

As moças que passam por isso alcançam uma posição especial, que afeta sua vida cotidiana. Essa transição é marcada pela imposição de um novo nome composto a partir do prefixo Pyj, pelo qual serão doravante conhecidas. Para dar exemplos, nos relatos mencionados, que se referem a instâncias históricas específicas do rito, as moças receberam os nomes de Pyj-kango-txi e Pyjkango, em um caso, e Wyj-nty-txi [*nty*, “chocalho”] e Wyj-nhitep-txi [*nhitep*, “ponta”], no outro.

A partir daí, serão ditas “esposas” do conjunto de homens que as escolheram, saíram com elas para o mato, e sobretudo deram-lhe os enfeites que as distinguem; as mães desses homens, que desempenham certas funções no ritual, passam a ser todas suas “sogras”. Os homens, por sua vez, respeitarão (evitarão o nome, entre outras regras de etiqueta) a mãe e o pai das Pyj como se fossem seus sogros. Esse é um “casamento” muito diferente, porém, e não só por ser “coletivo”; ao contrário das verdadeiras esposas, as Pyj/Wyj não trabalharão. Conta Kòkòtxi:

A menina que é Wyj não mexe com fogo, não tira tripa dos bichos, nem come tripa dos bichos, esse é o nosso costume. [...] As mulheres que se chamam Wyj-kuwèrè [Wyj verdadeiras], ficam só cuidando das mãos, penteando os cabelos, pintando com urucum, o cabelo delas fica brilhando... Só depois que casa, quando tem filho, aí que ela vai ficar feia.

Essa isenção do trabalho feminino cotidiano na roça e cozinha, e a insistência sobre a ornamentação e cuidados corporais, é reafirmada no relato de Mbeni; as duas narradoras mencionam o costume de criticar e provocar as meninas preguiçosas referindo-se a essas figuras. Nas palavras de Mbeni:

[A Pyj] não trabalha, fica lá sem trabalhar, com aquele enfeite, com colar no braço e no tornozelo e um no pescoço; quando a mãe vai pra roça, “vamos buscar mandioca”, ela vai, mas senta na madeira derrubada e fica lá, não pode carregar; as mães carregam mandioca na cabeça e ela não. Por isso quando as meninas ficam com preguiça, as mães falam: por acaso você já foi no meio do pessoal, por isso você não trabalha?

A condição de Pyj/Wyj pode ser revogada, e quando a moça envelhece e sua carreira chega ao fim, pode ocorrer de um de seus amantes decidir tomá-la como esposa. Até lá, entretanto, todo o seu esforço deve voltar-se para conservar-se bela.

De certo modo, a gravação do comercial correspondeu à instalação de Giselle Bündchen como Pyj: Pyjmbéri, Pyj-bela, é o nome pelo qual ela é hoje referida entre os Kĩsêdjê. (O nome serviu também para batizar o caminhão F4000 adquirido com o pagamento da Grendene). Impossível não notar a estreita correspondência entre essa categoria e nossas *topmodels*... Ela me foi várias vezes expressa pelos Kĩsêdjê, e embora a referência não seja destacada no material publicitário, não passou despercebida para os brancos, como na matéria publicada no portal da revista *Caras*, em que foi descrita a preparação de Giselle para as filmagens: “Para a *top* mais majestosa do planeta, elas sugeriram grafismos tradicionais, *destinados às mulheres que se destacam na comunidade por sua beleza.*”

Não obstante, trata-se de uma correspondência *a posteriori*: a escolha da pintura não foi condicionada por uma analogia expressa entre essas “funções”, mas deveu-se ao fato inelutável de que esta era a única pintura feminina tradicionalmente Kĩsêdjê que se podia recuperar. Mera coincidência, pois?

Aqui vale introduzir um paralelo, referente à música cantada pelos Kĩsêdjê no comercial. O roteiro da Conspiração é claro: era preciso

fazer uma “dança da chuva”. Os Kisêdjê escolheram para isso o seguinte canto:

Krari

uu kukryrytxi na wa mō ne pāj ne amā kê ingere roj iwi kameni ro mō ne
*nós, urubus-rei, viemos, chegamos, e ficamos dançando para lá e para cá,
para você*

kukryrytxi na wa mō ne pāj ne amā kê ingere roj iwi kameni ro mō ka amā
kini ro nhy na
*nós, urubus-rei, viemos, chegamos, e ficamos dançando para lá e para cá,
para você, sentada apreciando*

Sindo

ntonirytxi na wa mō ne pāj ne kôkô mā ká ra jatá ne
Nós, urubus, viemos, chegamos, vestimos a roupa na moça-de-festa [kôkô]
ntonirytxi na wa mō ne pāj ne kôkô mā ká ra jatá kê kāmā anhi mbari kêt
anhi jarêni ro ta na
*Nós, urubus, viemos, chegamos, e a moça-de-festa ficou se dizendo perdida
com a roupa que vestimos nela [ficou dizendo que não sabia como usar a rou-
pa, explica o tradutor]*

A escolha da música foi, segundo relatos diferentes, motivada por razões práticas: tratava-se de um canto bem conhecido, que todos os homens poderiam cantar facilmente, não muito longo... Algumas incompatibilidades foram silenciadas: o canto pertence ao repertório das “músicas de tracajá feio” (Kahrân Kasáká), tradicionalmente cantadas durante a estação seca – a “contradição” de apresentá-lo como uma “dança da chuva” foi explicada por um dos Kisêdjê com quem falei do assunto com o comentário de que era assim mesmo, cantava-se esses cantos na seca para que voltasse a chover.¹⁰ Mas esse tipo de interpretação *a*

posteriori, no sentido de justificar escolhas aparente ou inicialmente arbitrárias relativas aos elementos culturais (cantos, pinturas, desenhos, enfeites) utilizados no contexto da transação com não-índios é recorrente. Assim, um auxiliar de pesquisa, trabalhando na transcrição e tradução do canto acima, por exemplo, me observa:

Veja, o canto fala da mulher que, ao vestir a roupa do urubu, não sabia como usá-la corretamente... Igual a Giselle com nossos enfeites e pinturas...

Em 2008, dois anos depois dos eventos, em um contexto completamente diferente, um dos professores ofereceu, espontaneamente a outros interlocutores não-índios (Rafael Nonato, comunicação pessoal), o seguinte comentário sobre a escolha deste canto para o comercial:

Essa música [fala de] uma pessoa ficou doente. Depois pássaros carregaram a alma para o céu. A pessoa está doente, nem sabe da alma. Os pássaros lá dançam com a alma. A pessoa nem sabia, ficou doente. Só depois que ele, passando mal, dormiu e viu a alma lá em cima, junto com os pássaros. Acordou e contou para o pessoal: “olha, eu acho que não vou viver mais, eu vou morrer. Porque minha alma [está] lá em cima, junto com os pássaros”. Aí ele contou essa dança para o pessoal. “Olha, a minha alma dança assim junto com o pessoal. Eu vou mostrar essa dança, vocês têm de dançar”. Aí a alma dele voltou nele, e ele sobreviveu de novo. Essa pessoa quase morreu.

Por isso que a gente fez dança para a propaganda. Porque a gente falou assim: vamos fazer essa dança, porque Giselle mais para frente vai deixar a gente e a gente vai ficar triste. Porque só ela que é mais famosa, a gente vai ficar sem. Ela vai recebendo mais na propaganda dela, a gente vai ficar sem. Ela vai pagar só uma vez, a gente vai ficar sem. Vamos mostrar essa dança. É assim, a história é assim.

Creio que esses comentários representam mais que “racionalizações secundárias”, artificiais, de escolhas que, arbitrárias de um ponto de vista “cultural”, ancorariam-se antes em fatores de conveniência, segundo uma lógica meramente instrumental, comandada pela necessidade de satisfazer os parceiros brancos com o mínimo esforço e dano possíveis. Não que fatores desta ordem estivessem ausentes: o interessante, entretanto, é que os ditos “significados simbólicos” ligados aos elementos culturais transacionados condicionam a interpretação que os Kisêdjê passam a fazer da própria transação. Desta maneira, as relações específicas estabelecidas por meio dessas transações tomam forma por meio desses elementos, e os objetos transacionados assumem eles mesmos novos significados – a saber, as novas relações por meio deles estabelecidas.

Voltando assim à instalação de Giselle como Pyj, creio que, como caso da interpretação dos cantos, não se trata nessa adequação nem de coincidência, nem de mera manipulação, nem de uma intenção deliberada de “representar” uma coisa pela outra (Giselle pela categoria de Pyj ou vice-versa). O que estaria em jogo aqui é uma certa forma de criatividade, pela qual o rearranjo de certos elementos culturais no contexto de novas relações sociais vem possibilitar essas novas relações e moldá-las de uma maneira inteligível, dotada de significado, para os sujeitos. Giselle, a *topmodel*, ao ser pintada, é redefinida como uma espécie de Pyj; mas a pintura de Pyj, uma vez pintada em Giselle, é ela própria redefinida, pois significa agora também as relações dos Kisêdjê com Giselle, com a Grendene, com os brancos, pois circulará entre estes como significante de uma “identidade” Kisêdjê. Esse processo de “ressignificação” não nos é obviamente desconhecido: a diferença é que aqui ele se inscreve em um regime geral no qual essa resignificação *não constitui* uma “apropriação” no sentido proprietário do termo. Na mudança de mãos, no processo de transação, na passagem de um dono para

o outro, os objetos culturais em questão *não são mais os mesmos*, uma vez que são constituídos, inventados, nessa nova relação que foram chamados a significar... Nesse sentido, a cuidadosa escolha e o controle que os Kisêdjê procuraram manter sobre o processo de “apropriação” por parte da Grendene e dos produtores do filme de seus desenhos, enfeites, música e imagem, correspondia menos a uma intenção de “preservar a autenticidade”, a forma original, desses elementos tomados como objetos fixos, imutáveis, “tradicionais”, do que de identificar que aspectos de suas criações poderiam ser recriados de maneiras que tornassem aquela transação significativa – e os objetos gerados nela capazes de significar a mesma transação tanto para os Kisêdjê quanto para seus parceiros. Significar a mesma transação, entenda-se, *diferentemente*: os Kisêdjê não fazem a menor questão – sabem que seria impossível – que os brancos atribuam àqueles objetos os mesmos significados que eles. Uma Pyj não é uma *topmodel*. Mas se os Kisêdjê podem tratar Giselle como uma Pyj, e assim tê-la “no meio deles”, ao mesmo tempo que os brancos continuam vendo nela uma *topmodel*, então a transação terá sido bem sucedida. O importante é que os objetos permaneçam significantes para os dois lados, não que este significado seja o mesmo. Como na troca matrimonial: o que é uma esposa para mim, é uma irmã para você, e é essa diferença de perspectivas que nos conecta... (Viveiros de Castro, 2004).

O ponto do modo de criatividade que estamos aqui delineando é justamente fazer esta conexão, que não é senão uma *troca* (de perspectivas). O que nem sempre dá certo: porque essa conexão por meio da separação supõe por outro lado que o significado alterno atribuído pelo outro seja reconhecido como tal – digo, como um *outro* significado. Supor, contrariamente, que se trate do *mesmo*, é *impossibilitar a troca* (que depende, justamente, dessa diferença). Isso pode causar verdadeiros desentendimentos. Passemos a um.

O desenho roubado: contrato e troca

O modo de criatividade que estou tentando caracterizar “produz” objetos cuja forma social é muito distinta da que estamos mais habituados – a saber, a forma *mercadoria*, apreendida em termos da relação de *propriedade*. Se “propriedade” refere-se a relações entre pessoas a propósito de coisas (uma definição jurídica tradicional de importância para a antropologia), o que a distingue da forma social dos objetos que estamos a discutir – quero propor – é justamente a distinção estrita entre pessoas e coisas que ela supõe. Volto a isso no final.

Não obstante, os “objetos” em questão aqui – esses “bens culturais de natureza imaterial” como padrões gráficos e cantos – têm certamente seus donos, e os direitos desses donos podem ser violados, reconhecidos, transacionados, como os direitos de propriedade a que estamos habituados. Antes de discutir o episódio em que os Kisêdjê consideraram ter tido seus direitos desrespeitados, retornemos a alguns acidentes de percurso que podem nos ajudar a compreender a noção de “propriedade” que estaria em jogo para eles.

Cocares, cantos e miçangas: criações dos outros

Eu disse que, nas negociações com a Grendene sobre a ornamentação de Giselle, duas coisas estavam para os Kisêdjê fora de cogitação: utilizar enfeites masculinos nas mulheres e usar enfeites que não são considerados “do antigo Kisêdjê”. No decorrer do processo, ambos os limites sofreram alguma flexibilização.

Os Kisêdjê sabem que a parte da vestimenta indígena que mais impressiona os brancos é a plumária, sobretudo os cocares. Cocares e plumas, entretanto, não fazem comumente parte da indumentária femini-

na. As exceções são, para certo tipo de cocar, certas posições rituais femininas – geralmente duas em cada festa, que acompanham os homens nos cantos, e entoam elas mesmas cantos específicos – e o mito. Mas eles compreendem que, para os brancos, índio sem cocar... e por isso colocam um cocar masculino na cabeça de Ngajsôjngrãtxi, para compor a decoração de Giselle. Essa flexibilização, no entanto, tem seus próprios limites. O contrato com a Grendene previa que todo o material que utilizasse desenhos, grafismos e imagens indígenas fosse aprovado previamente pelos Kisêdjê. Cumprindo o contrato, a agência envia uma série de fotos “do clone” de Giselle alguns dias após o término da oficina, com diversas opções de ornamentação, não apenas com enfeites obtidos na aldeia, mas também com outros, conseguidos em lojas e pertencentes a outras etnias.

A obrigação de responder em dois dias torna as coisas complicadas para os Kisêdjê – a começar por razões práticas, como o tempo de deslocamento da cidade até a aldeia (necessário para que as lideranças mais velhas, e não apenas a diretoria da associação, pudesse ter acesso às fotos). Sem contar o ritmo de amadurecimento de posições que, dependendo da construção de consensos, é frequentemente violado pela lógica de um sistema de tomada decisões que se apoia contrariamente em hierarquias pré-definidas. Em todo caso, os Kisêdjê mobilizaram-se, fizeram chegar as fotos à aldeia, e me comunicaram suas impressões, encarregando-me de transmiti-las a tempo para a Grendene. As objeções levantadas pelos dirigentes da associação na ocasião foram em geral respeitadas (com uma exceção importante, como veremos). Dizia a mensagem:

Em geral, achamos as fotos bonitas e gostamos muito do resultado. Nossa única reserva refere-se à foto com o colar de miçangas vermelho/amarelo, que achamos não dever ser usado uma vez que miçangas não são um material originalmente indígena – como já tínhamos dito lá na aldeia, durante

a oficina. Sobre as miçangas pretas por baixo dos colares de tucum achamos que não tem problema, já que não vão aparecer muito e servem mais para dar volume. O cocar da mesma foto também não nos parece estar sendo usado (ou ter sido fabricado) da forma correta. Preferiríamos que os cocares fossem usados da maneira como estão colocados nas demais fotografias.

A restrição às miçangas não deixa de suscitar alguma surpresa, dada a ampla difusão de seu uso entre os povos indígenas. Sua origem estrangeira não seria razão suficiente, já que, para os Kisêdjê como para muitos outros Jê, quase tudo o que consideram sua “cultura” (artefatos, ornamentos, cantos, ritos, nomes etc.) é, justamente, de “origem estrangeira”. Os próprios padrões gráficos que serão objeto da transação aqui tematizada foram, como veremos, aprendidos de peixes e de outros povos. Por que então retirar as miçangas?

Porque elas “não são um material originalmente indígena”, ora – diz-me Winti Suyá, o então presidente da AIK, ao ditar o email de resposta à Grendene. Isso indica que estamos diante de uma questão de “indianidade”, isto é, de “identidade”. De fato, a restrição às miçangas faz eco a outras do mesmo tipo, expressas durante as gravações do comercial (como a recomendação de evitar imagens de caixas d’água, fios elétricos, travas de futebol). Mas, além disso, as miçangas foram excluídas assim como o foram, nesta e em outras etapas, elementos culturais vistos como pertencentes a outras etnias. Sua exclusão expressaria assim o que chamei acima de “fundamentalismo cultural”, em voga entre os Kisêdjê: o esforço para extirpar, *em certos contextos*, elementos “estrangeiros”, sejam eles indígenas ou não-indígenas. *Em certos contextos*: a saber, quando esses estrangeiros são eles mesmos parceiros efetivos ou potenciais da transações em jogo. A questão dos cocares, assim como da pintura, era justamente essa. A verdadeira objeção à foto da “Índia” de cocar amarelo é o caráter emblematicamente “alto-xinguano” do mes-

mo. Quem já não viu uma foto de índios do Alto-Xingu enfeitados com um exemplar? Os Kisêdjê fabricam e usam esses cocares, frequentemente – quando dançam festas xinguanas, entre si e/ou com convidados do Alto. Mas não se apresentam com eles diante dos brancos – esta é uma prerrogativa dos xinguanos, na medida em que a presença dos brancos implica, por assim dizer, a presença deles.¹¹

Isso, aliás, foi razão de um primeiro descontentamento na transação com a Grendene. Em agosto, os materiais – não mais as fotos de teste com o clone, mas as imagens de Giselle – foram enviados aos Kisêdjê para aprovação final. A autorização foi inicialmente negada pelo cacique, pois a modelo ostentava, justamente, um imponente cocar alto-xinguanos, contra a recomendação feita no email. Impossível saber se a Grendene não soube interpretar a recomendação dos índios, ou se insistiu devido ao efeito estético da peça... Os Kisêdjê acabaram deixando essa objeção de lado, considerando o argumento de que a inclusão do cocar tinha ficado à critério da agência e de que as fotos em questão só apareceram no material publicitário que acompanhava a sandália, e não no comercial de TV. Um amigo Kisêdjê me comenta: “Não deu problema porque a sandália nas cidades pequenas não era vendida na caixa com as fotos, só penduraram no supermercado, e essa foto do cocar só apareceu na revista e não na televisão. O pessoal do Alto não reparou. Senão...”.

O interessante nisso é o modo específico pelo qual a “identidade” se constrói por meio de objetos e elementos culturais que de “diacríticos” têm muito pouco – e de “arbitrários” menos ainda... Por não ser essencial, e sim contextual e relacional, sua seleção não é menos *motivada*. Um paralelo pode ser traçado com as negociações para a publicação da tradução em português do livro *Por que cantam os Kisêdjê?*, de Anthony Seeger. A segunda edição do original em inglês (2004) incluía um CD (a primeira, de 1987, uma fita-cassete). A tradução brasileira contará

com um DVD. Uma primeira versão do mesmo foi apresentada à comunidade, para que aprovassem as imagens. Participei do processo, e anotei em meu diário:

Fizemos de manhã o documento de autorização do DVD de TS. Pediram para: a) retirar a voz e imagem de N [uma mulher falecida em fevereiro de 2005]; b) suprimir o canto juruna cantado pelas mulheres Kîsêdjê. Kuiuissi me explica que é porque esse canto foi aprendido agora, é novo, é dos Juruna. Diferente dos cantos do Alto[-Xingu], como Tawarawanã e Djuntxi, e também das pinturas, que o pessoal já aprendeu faz muito tempo: “já é nosso”. Continua: “Aritana [importante chefe Yawalapiti, às vezes apresentado como ‘cacique geral’ do (Alto)-Xingu] já autorizou, disse ‘é de vocês tb’.” Isso vale, diz, para pintura corporal, mas não para os mesmos padrões gráficos *quando usados em objetos* (bancos etc.). Comenta que mesmo os brancos que vêm comprar esses objetos reconhecem os padrões como sendo do Alto. Por isso, estão usando pintura só daqui: *anhi ro kitêmtêm*, *anhi ro roptxi* (a pintura do matador), e a pintura de Pyj.

Padrões gráficos, e enfeites como os cocares, de origem alto-xinguana, aprendidos fazem mais de cem anos por meio de relações sociais densas, se ambivalentes, e que resultaram no aprendizado pelos próprios Kîsêdjê da produção desses elementos, são já “de vocês também”, como disse Aritana – *mas não em qualquer contexto, não em qualquer transação*. No artesanato para venda, assim como em imagens que serão objeto de um contrato entre os Kîsêdjê e forasteiros, a história é outra. Como atesta o relato que me fez o presidente da AIK do debate que o comercial da Grendene suscitou no Encontro de Associações Indígenas do Médio e Baixo-Xingu realizado em novembro de 2007 no Diauarum, conforme anotado em meu diário:

Winti me contou que debateram (“discutiram mesmo”) sobre “direitos de imagem”: padrões gráficos, enfeites.... Os Wauja reclamaram do uso da pintura e também de braçadeiras do Alto no anúncio da Grendene; os Kayabi reclamaram dos colares... Ficaram de discutir isso mais na próxima reunião/ foi dito que seria bom chamar antropólogo para essa conversa (que medo!). [Uma outra liderança Kîsêdjê] me conta depois que Winti lhe disse ter mencionado para o pessoal lá a possibilidade de, numa outra ocasião deste tipo, pagar os outros (como os Wauja...).

Sem dúvida, seria preciso aqui precisar a linguagem dos “direitos” envolvidos para fazer jus a essas distinções. Os objetos/padrões em jogo “são de”, “pertencem”, aos alto-xinguanos assim como aos Kîsêdjê – diferentemente dos cantos Yujdá, que os Kîsêdjê cantam “privadamente”, mas nunca publicamente. No DVD de Tony Seeger, aparecerão portanto cantando músicas xinguanas (Yamurikumã), *mas na transação com a Grendene restrições mais severas parecem se aplicar...* Se, pois, o vocabulário dos “direitos” precisa ser aperfeiçoado aqui, é porque há muitas maneiras de “possuir” um objeto, e as diferenças entre elas vão além daquela entre o direito de aliená-lo (“dispor” dele) ou não (nossas “posse” e “propriedade”). Aliená-lo para quem, para quê, por quanto tempo, em que circunstâncias etc., são *as* considerações *primordiais*, e não meramente secundárias. A forma e natureza da transação definem as relações dos sujeitos da transação com os objetos da mesma. O modelo da propriedade é obviamente muito pobre para lidar com esta lógica, e pode resultar em sérios desentendimentos.

O custo do não-pagamento

O contrato dos Kisêdjê com a Grendene representa talvez um caso-modelo de cessão contratual de “direitos culturais”. Desde o início, todas as partes insistiram sobre a necessidade de garantir à comunidade um amplo controle sobre todos os aspectos do processo e do projeto. Isso incluía não só as imagens que seriam veiculadas (quais imagens, por quanto tempo, em que mídia etc.), como a “imagem” dos Kisêdjê de maneira geral (o modo como eles seriam representados). O contrato, elaborado com a assessoria dos advogados do ISA, contemplava todos esses aspectos.¹²

Antes de abordar o episódio do “roubo” do desenhos, falemos rapidamente destes últimos. Dos produzidos na oficina, foram selecionados, pelos representantes do setor de criação da empresa, três padrões (todos pertencentes ao repertório de cinco padrões nomeados que eu havia obtido previamente)¹³:

1. *Anhi ro kitêmtêm* (“[fiz] uma espiral em mim mesmo”): elemento da pintura corporal masculina, usada exclusivamente por homens iniciados, que já passaram pela festa do *tutwa kandêjê* (“donos da arranhadeira”) e podem pois usar esse título. Pintam-se assim sempre que vão *me sáktxêrê* (literalmente, “chamar gente”), i.e., cantar sozinhos no meio da aldeia o dia inteiro, andando em círculos. Aprendido dos peixes. (Ver Figura 6)
2. *Ndo sôkô* (“pintura de rosto”): pintura facial usada pelos homens iniciados nas performances de canto individuais (*me sáktxêrê*); acompanha o padrão corporal anterior. (Ver Figura 7)
- 3/4. *Tepsôk nhô sôkô* (“pintura do botoque”): Pintura aplicada à face inferior do botoque, enfeite circular que era usado no lábio inferior perfurado, feito de uma madeira leve (*tepsôkô*) que cresce na beira do rio. Os Tapayuna aprenderam sua pintura dos peixes, por intermédio de um xamã; os Kisêdjê

aprenderam com os Tapayuna (há muito tempo, antes de sua separação). Usada apenas pelos homens iniciados. Hoje, com o botoque em desuso, é aplicada no corpo e em objetos. (Ver Figura 8).



Figura 6. O cacique Kuiussi usando os padrões *anhi ro kintêmtêmento sôkô* (Foto da autora, Ngôjhwêrê, maio de 2007).



Figura 7. O padrão facial *ndo sôkô* (desenho produzido na oficina da Grendene, Ngôjhwêrê, 2006).



Figura 8. Ropndo Suyá com o botoque decorado com *tepsôk nhõ sôkô*
(Foto da autora, Canarana, 2006).

Desses três primeiros desenhos, escolhidos pela Grendene e licenciados para utilização pela empresa nos termos do contrato, apenas o primeiro foi efetivamente usado nas sandálias; os outros foram empregados no material publicitário e complementos (caixas, rótulos etc.). Outros dois padrões diferentes foram apresentados, mas não foram selecionados pela Grendene (isto é, ficaram fora do contrato). O primeiro, *Anhi ro roptxi* (“[fiz] uma onça em [de?] mim mesmo”), prerrogativa de guerreiros – i.e., dos homens que já tenham morto um inimigo – caiu em desuso, e há certa incerteza sobre a maneira correta de executá-lo. É aplicado no peito, barriga e costas, para a corrida de toras e outras festas. Foi aprendido com os Mesândjê, um povo de cultura e língua similar com quem mantinham relações inclusive matrimoniais, de quem também adquiriram as práticas de resguardo do matador. O segundo corresponde a um padrão de trançado (termo geral, *to syry*, “trançado”).¹⁴

Além do controle sobre “imagens”, a outra questão decisiva para os Kisêdjê era o pagamento pelo uso dos padrões gráficos indígenas nas sandálias e pela utilização da imagem dos Kisêdjê no *marketing* do produto. De acordo com a proposta inicial da empresa, os índios receberiam um pouco menos de um terço e a campanha Y’ Ikatu Xingu pouco mais de dois terços do total. A contraproposta do Instituto Socioambiental (apoiada pelos Kisêdjê) foi de que o valor fosse dividido igualmente entre a campanha e os Kisêdjê. Houve também alguma discussão, dessa vez interna, sobre o valor absoluto do pagamento, percebido como insuficiente, já que, compreendia-se, seria feito uma única vez, enquanto os desenhos ficariam à disposição da empresa sabe-se lá por quanto tempo... Como, contudo, a quantia proposta permitiria à comunidade investimentos razoáveis, em uma escala para eles até então inédita, resolveram aceitar a proposta e deixar a questão do prazo de utilização dos desenhos para negociação posterior. Ver-se-á num instante que sua preocupação não era desprovida de fundamento, pois embora o prazo tenha sido contratualmente fixado, não foi rigorosamente respeitado.

Mas o montante do pagamento não era o único problema potencial. O contrato, na parte referente ao pagamento pelo uso dos grafismo e imagens, incluía a seguinte cláusula:

O valor referido na cláusula anterior será utilizado em projetos de desenvolvimento comunitário executados pela Associação Kisêdjê, não podendo ser revertido ao patrimônio individual de qualquer de seus sócios.

Esta cláusula já havia sido objeto de uma reformulação que a flexibilizava – pois a proposta inicial da empresa era vincular o pagamento ao desenvolvimento de projetos comunitários *específicos*, com garantias de sustentabilidade ambiental e coisas do tipo. Todavia, confrontada com

a contraproposta de que a mesma exigência se aplicasse a seus lucros, a empresa reconsiderou. Não obstante, tal como formulada, a cláusula mostrou-se já problemática. A dificuldade ficou clara quando, depois das filmagens, a associação indígena compreendeu que seria preciso remunerar individualmente os “atores” – os homens e mulheres que haviam participado das gravações e apareciam no filme. Isso, diante da negativa da agência publicitária em fazê-lo, com o argumento de que a decisão de participar havia sido tomada pelos próprios índios, e que sua proposta inicial previa inclusive a contratação de figurantes – que, não sendo índios, teriam é claro de ser pagos. O valor total foi dividido mais ou menos pela metade, entre a compra de uma caminhote F4000 – apelidada Giselle ou Pyjmbéri – e um fundo que foi distribuído entre os participantes segundo seu *status* etário e conjugal (rapazes e moças solteiras recebendo menos que mulheres e homens casados).

A visita da *topmodel* internacional aumentou o prestígio dos Kisêdjê na região: no dia da chegada da modelo, o prefeito do município apressou-se em se deslocar para a aldeia para “recebê-la”, procurando capitalizar as relações diplomáticas que mantém com os verdadeiros anfitriões (fotos desse evento adornam seu gabinete em Querência, e foram publicadas no jornal local). A campanha publicitária foi lançada em setembro de 2006, incluindo, além do comercial, anúncios em revistas e *outdoors*. Nos meses subsequentes, as sandálias da Grendene espalharam-se pelos mercados, incluindo os de Canarana e Querência, e estavam nos pés de índias e não-índias nas duas cidades... Os Kisêdjê ganharam suas sandálias, empregaram os recursos angariados com o contrato, e a parceria pareceu ter sido um sucesso praticamente total, até que, um ano depois, em meados de 2007, os Kisêdjê identificam, entre novas sandálias postas no mercado pela Grendene, reproduções (transformadas) de seus padrões gráficos. Acionam o ISA, e, nos primeiros dias de junho, uma reunião é marcada em Brasília com a Grendene para discu-

tir o assunto. A alegação da empresa é de que a falta de comunicação entre o setor de criação e aqueles que tinham sido responsáveis pelo acordo com os Kisêdjê resultou no que qualificaram como um erro (já que o contrato original estipulava que qualquer reaproveitamento dos grafismos requeria um novo contrato, com novos pagamentos e procedimentos de aprovação do material etc.). Argumentaram também que alguns dos padrões reclamados (como os retângulos embutidos usados para adornar a tira da sandália, correspondente ao padrão de trançado que sequer fora incluído no contrato original) eram pan-indígenas, e que quanto a isso eles nada deviam aos Kisêdjê.

A reivindicação dos Kisêdjê era que um certo montante fosse pago a título de renovação do acordo e um valor adicional na qualidade de “indenização” pela quebra de contrato, como compensação pela desagradável surpresa de encontrar seus desenhos estampados em sandálias sem que qualquer reconhecimento da autoria fosse marcada no produto ou no material de sua comercialização. A empresa, todavia, considerava que pagar uma “compensação” sinalizaria o “fracasso” da relação comercial em questão. O pagamento de uma indenização significaria, como disseram expressamente, “cortar” a relação entre as partes. Embora um acordo tenha sido estabelecido em torno do valor total, muito próximo da pretensão dos Kisêdjê, o esforço destes últimos em obter algum tipo de reconhecimento do que consideravam um dano sofrido não teve resultado: nada foi pago a título de indenização (mesmo a carta de desculpas para a comunidade, um documento que não seria publicado com o qual a empresa concordou, jamais chegou à associação). Para os Kisêdjê, como expresso nos meses subsequentes por diferentes pessoas, o acordo foi insatisfatório. Eles aquiesceram, em parte, porque a Associação precisava do dinheiro, mas também porque havia outras relações em jogo: notadamente, a participação da Grendene na Campanha Y’ Ikatu Xingu. Não consideram hoje a experiência inteiramente negativa – dizem que

seriam mais duros e mais cuidadosos ao repeti-la, e tenho dúvidas de que a repetiriam com a Grendene. Essa possibilidade continuaria aberta se a empresa tivesse materializado suas boas intenções e sentimentos, seu sincero arrependimento, no pagamento de uma compensação que para os Kisêdjê, ao contrário da leitura dos executivos, não sagraria pois a ruptura, mas pelo contrário, garantiria a continuidade de sua relação.

Do ponto de vista indígena, disposições subjetivas têm de materializar-se em correlatos objetivos e visíveis para que qualquer intenção, assim como qualquer conhecimento, possa ser demonstrada. Por isso, o *nome* do pagamento – remuneração ou compensação –, e *não tanto o valor pecuniário*, tornou-se o pomo da discórdia. Era preciso distinguir *concretamente* as diferentes disposições ativadas na e pela transação – digamos, o *passado* e o *futuro* dessa transação: um pagamento que indicava a expectativa de incrementos futuros (a renovação do contrato) não era a mesma coisa, não podia significar a mesma coisa, que uma compensação referida ao reconhecimento de que um dano fora causado e necessitava reparação. O que para a Grendene conformava uma transferência contratual de direitos sobre objetos, para os Kisêdjê era uma *troca* em que os objetos eram índices de intenções, disposições subjetivas, e do estado relacional dos sujeitos, de suas mútuas imbricações. Isso é o que precisava ser demonstrado.

Criatividade distribuída

É inegável que os temas da “proteção”, “preservação” e “resgate” culturais se tornaram recorrentes no discurso dos povos indígenas e suas organizações. Ao mesmo tempo, o repertório dos “direitos de propriedade intelectual” e a temática da proteção do “conhecimento tradicional”, sobretudo aquele “associado à biodiversidade”, têm se imposto com des-

taque nas agendas dos que, dentro ou fora do Estado, atuam junto a esses povos. Esse debate remete à questão da especificidade dos regimes indígenas de produção e circulação de conhecimento. Especificidade que é frequentemente reduzida a dois aspectos – o caráter presumidamente “coletivo” dos sujeitos (os criadores, detentores do conhecimento), e a natureza supostamente “tradicional” dos objetos (as criações, os conhecimentos mesmos) envolvidos. Entretanto, nem criadores, nem criaturas, costumam comportar-se segundo as expectativas embutidas nessas suposições.

A instabilidade dos sujeitos dos direitos que vêm sendo criados no decorrer dos contratos e tentativas de aplicação e adequação da legislação referente ao acesso ao conhecimento tradicional – a proverbial dificuldade de decidir quem, qual o grupo ou coletivo (povo, comunidade etc.) é afinal o “dono” ou detentor do conhecimento ou bem cultural em questão – corresponde evidentemente à natureza das constituições políticas ameríndias, que desconhecem, ou mais precisamente, segundo hipótese famosa, recusam, o impulso centralizador e unificador que constitui o princípio daquilo que conhecemos como Estado. Assim, quando se trata de direitos – sobre conhecimentos ou cultura, por exemplo – estes jamais emergem simplesmente como *direitos coletivos pertencentes univocamente a grupos*, mas antes como uma “vasta rede de direitos heterogêneos” (Carneiro da Cunha, 2009: 362) cujo enquadramento nas formas de representação legal exigidas pelos contratos colocam problemas formidáveis (*id.*, *ibid.*: 335-339). A forma como os Kisêdjê concebem seus “direitos” sobre variados cantos, performances e ornamentos, em relação aos “direitos” dos alto-xinguanos, Kayabi ou Yudjá, evidencia exatamente essa heterogeneidade que a transação, na forma do contrato comercial em que se envolveram, obriga a reduzir e fixar, sob formas que darão inevitavelmente motivos a contestação. Os alto-xinguanos, Kayabi e Yudjá, por exemplo, as contestaram. O debate dos

Kisêdjê com a Grendene, em relação ao motivo do trançado, é sintomático. Não incluído no contrato por ser considerado, *pelos próprios Kisêdjê*, como pan-indígena, adquire um ano depois um novo significado, à luz do uso que a empresa dele faz em combinação com os desenhos contratados reutilizados sem autorização. Ao lado dos desenhos roubados, o padrão, caracterizado agora como pan-indígena *pela empresa*, aparece aos Kisêdjê como podendo ser dito “seu”, porque foram eles que o ensinaram a ela, independente de sua origem última. Como me disse o presidente da associação (em agosto de 2007),

Antes do nosso desenho aparecer para o mundo, eles [a Grendene] ainda não tinham essa variedade de desenhos; agora, modificaram nosso desenho e têm. O desenho da tira é de todo mundo [de todos os índios], mas antes eles [a empresa] não usavam, depois dos nossos desenhos é que estão usando.

Tudo isso mostra que estamos diante de uma lógica de difícil assimilação em termos de um conceito de “direitos coletivos” de um sujeito pré-constituído sobre o objeto de sua *criação*.

Em primeiro lugar, porque, como a etnologia das últimas décadas tem demonstrado, à exaustão, e o caso dos Kisêdjê, como dito no início, exemplifica, aqui quase tudo que define a cultura humana veio de fora, foi apropriado de potências exteriores, em um movimento que é essencial ao modo de constituição e diferenciação de entidades e identidades na Amazônia. Essa prevalência do modelo da “apropriação” remete a um amplo conjunto de problemas etnográficos e, de modo geral, ao tema mítico da aquisição da própria “cultura”, isto é, do aparato e das práticas que definem a vida propriamente humana – no caso Kisêdjê, o milho que veio do rato, o fogo da onça, os nomes, metades e seus enfeites de anões canibais, o botoque dos Tapayuna, os cantos das

abelhas, urubus, ipês, tartarugas, o processamento da mandioca dos alto-xinguanos, o mesmo quanto ao Yamurikumã, o Tawarawarã, o Djuntxi, a reclusão... Se a “cultura” Kisêdjê pertence a eles, certamente não é porque sejam seus *criadores*. Ou talvez criação/criatividade devam ser entendidos diferentemente aqui.

É bem conhecido o enraizamento (e em geral creditado a Locke) de nossa noção de propriedade numa concepção de criatividade segundo a qual os objetos criados atestam a atividade do intelecto e do trabalho do sujeito humano, aparecendo pois como extensões de sua própria identidade. Essa “criatividade apropriativa” (Leach, 2004) depende da abstração de uma agência, vontade ou propósito (humanos ou, modelarmente, divinos) em relação a uma matéria que, recombinação por essa força transcendente que contém, sozinha, todo e qualquer princípio inovador, deve permanecer inerte. Realizada no objeto, a criatividade não pode habitá-lo, pois é prerrogativa do sujeito, permanecendo assim contingente em relação a um mundo já estruturado (*id.*, *ibid.*: 162). Nessa diferença entre sujeitos criadores e objetos criados se ancora a propriedade como relação entre pessoas a propósito de (mediada por) coisas.

Trata-se de uma “apropriação”, pois, “proprietária” – muito diferente da apropriação ameríndia, em que os objetos são menos registros passivos da criatividade de um sujeito que objetificações personificadas¹⁵ de suas relações, aparecendo não como simples *coisas*, mas como *pessoas*, pois é a *constituição de pessoas umas pelas outras, sua constituição relacional que é objetificada nos objetos que elas transacionam em suas interações*. São as relações que são criativas, e essa criatividade encontra-se distribuída nos e pelos objetos. Como no caso das conchas, porcos, inhames que os melanésios são famosos por trocar tão assiduamente, mas também os rituais, cultos, cantos, mitos, que guardam, trocam, roubam, licenciam entre si, com igual obstinação; e também outras pessoas, como as mulheres cedidas a um outro clã. Se as práticas melanésias são um “dom”

que os antropólogos, há algum tempo, vêm fazendo circular, na forma de conceito com tanto *rendimento*, não deixa pois de ser apropriado que eu termine com um “retorno” a um melanesista, evocando o modelo da “criatividade distribuída” que Leach contrapõe àquela “apropriativa”: uma criatividade cujas recombinações não constituem obra de um intelecto separado da matéria inerte, e a subjetividade existe distribuída nos objetos, formando uma “uma paisagem animada composta de diferentes tipos de corpo na qual mudança e efeito são eventos com significados do mesmo nível que as ações humanas” (Leach, 2004: 169) – uma paisagem intersubjetivamente constituída, onde “todos os efeitos são causados pelas ações de outros sujeitos” (*id.*, *ibid.*: 170). “Pessoas” e “coisas” sendo sempre feitas da vontade de outras pessoas, umas e outras aparecem portanto como índices de capacidades e poderes, de agências para cuja apreensão se volta a prática explícita dos sujeitos.

Essa é uma paisagem em que certamente poderiam viver os povos indígenas sul-americanos – para quem todo objeto é potencialmente um sujeito ou, como já se disse, para quem um objeto não passa de um sujeito incompletamente interpretado; para quem “conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido” (Viveiros de Castro, 2002: 358-360). Por isso, a ciência aqui é xamânica – o objetivo da interpretação xamânica sendo aceder à “agência encoberta” (Sztutman, 2005: 158), e a boa interpretação “aquela que consegue ver cada evento como sendo, em verdade, uma ação” (Viveiros de Castro, 2002: 359). E o que essa interpretação possibilita é uma mediação – uma nova relação (com o sujeito daquela ação). Assim como toda criação: o que os Kisêdjê “descobriram na cabeça” ao recriar a pintura de Pyj, o conhecimento que atualizaram, não foi um padrão gráfico pré-existente; foi a criatividade necessária para transformar um repertório de formas e significados de maneira a fazer emergir um objeto ou obje-

tificação capaz de dar a conhecer, a eles mesmos bem como a todos aqueles parceiros implicados na sua transação, as intenções, as disposições subjetivas, capazes de sustentar suas novas relações. Conosco, por exemplo. Uma operação que os executivos da Grendene não souberam, previsivelmente, imitar...

Troca vs. contrato: a dádiva pôde parecer a Mauss como a chave para uma teoria das origens do contrato, mas mobilizo o conceito aqui na forma do contraste forçado por Strathern entre duas “economias”, a do dom e a da mercadoria – uma em que “pessoas e coisas assumem a forma social de coisas” e outra em que “elas assumem a forma social de pessoas” (Strathern, 1988: 134) – de modo a medir a impropriedade de certos conceitos (nosso conceito de propriedade, por exemplo) para determinar, ativar, e inventar, apropriadamente, certas relações.

Notas

- ¹ A pesquisa junto aos Kisêdjê foi desenvolvida com o apoio, em 2004-2005, do Programa Pronex (CNPq/Fapesp), no âmbito do projeto coletivo *Transformações Indígenas: os regimes de subjetivação ameríndia a prova da história* e do Núcleo Transformações Indígenas (MN/UFRJ e UFSC); em 2006, da Wenner-Gren Foundation, por meio de uma Post-Doctoral Research Grant (Gr. 7355); e em 2007, da Finatec/UnB. Desde 2008, integra o projeto *Effects of Intellectual and Cultural Rights Protection on Traditional People and Traditional Knowledge. Case Studies in Brazil* (sediado no Cebrap e financiado pela Ford Foundation), e a partir de 2010 vem sendo apoiada também pelo CNPq (por meio do Edital de Ciências Humanas). Versões anteriores deste trabalho foram apresentadas em um curso no Museu do Índio em 2009, em seminários na UnB, na UFPR, no Cebrap e no Museu Nacional em 2010, e na 27ª RBA no mesmo ano. Agradeço a todas as agências e pessoas que me proporcionaram estas oportunidades, assim como ao Instituto Socioambiental por aquelas derivadas de nossa contínua colaboração (e espe-

- cialmente a André Villas Boas, que gentilmente leu este trabalho). Dentre os colegas cujos comentários ajudaram a melhorar o texto, todos inocentes de seus erros e defeitos, -não posso deixar de nomear Anthony Seeger, não só pela leitura cuidadosa, mas pela generosidade com que me apresentou, de várias maneiras, aos Kîsêdjê.
- ² O comercial “A dança da chuva”, é uma produção da Conspiração Filmes, com direção de Andrucha Waddington. Pode ser assistido no YouTube, no endereço <<http://www.youtube.com/watch?v=Jx9qVK0xLpA>>.
 - ³ Os Tapayuna residentes entre os Metyktxire construíram em 2009 uma aldeia separada, Kawêtxikô, situada na margem esquerda do rio Xingu, dentro da Terra Indígena Capoto-Jarina (*Povos Indígenas no Brasil*, Verbete Tapayuna, “Relações com outros povos”, Instituto Socioambiental <<http://piib.socioambiental.org/pt/povo/tapayuna/2259>>).
 - ⁴ Com a reestruturação da Funai em 2010, os postos indígenas foram convertidos em Coordenações Técnicas Locais, subordinadas a uma Coordenação Regional que, no Xingu, corresponde à antiga Administração Regional responsável pelo Parque. Os Kîsêdjê dispõem agora de uma coordenação local própria, correspondendo ao anterior Posto Indígena Wawi, que fora criado em 2007.
 - ⁵ Kuiussi Suyá é um homem de cerca de 65 anos que, mal saído da adolescência, se tornou “cacique” dos Kîsêdjê após o falecimento, nos primeiros anos do contato, de seu pai (considerado um chefe importante) e outras lideranças. Se no Xingu a posição de “cacique” (antes dizia-se também “capitão”) define-se em parte pela função de mediação com o mundo dos brancos, numa relação complexa de complementaridade e tensão com as formas “tradicionais” ou “internas” de chefia, o caso dos Kîsêdjê e de Kuiussi é um caso particular em que, ao longo desses quase cinquenta anos, as facetas “internas” e “externas” da liderança combinaram-se e misturaram-se, inextrincáveis, em uma única figura.
 - ⁶ Tradução do assistente de pesquisa para a expressão *ataj karai kwā atumbaj kôt*, que literalmente se refere a descobrir “com o pensamento”.
 - ⁷ Ngajsôjgrãtxi saíra da reclusão – uma prática iniciatória a que se submetem moças adolescentes, aprendida com os povos do Alto, dedicada sobretudo a fabricação de um corpo belo e capaz, isto é, dotado dos conhecimentos e disposições morais definidores de uma “boa moça” – menos de um ano antes. Representava um ideal

de beleza e comportamento exemplar e encontrava-se na mesma categoria que as moças tradicionalmente selecionadas para receber a pintura de Pyj, como veremos.

⁸ Seeger (comunicação pessoal) confirma ter encontrado *kajngoro* como um termo usado para descrever objetos listrados, caso por exemplo uma espécie de peixe portador de listras, no entanto, *verticais* (*tep kajngoro*). Um dos cães do cacique chama-se Kajngoro – suas listras são verticais – aos meus olhos pelo menos...

⁹ O termo é sem dúvida cognato do *wyty* [*wĩtĩ, vu'tẽ*] timbira, também indicador de uma posição cerimonial feminina (secundariamente também masculina) importante, associada às metades de idade (ver, por exemplo, Melatti, 1978: 302 ss; Crocker, 1990: 278 ss; Nimuendajú, 1946: 92).

¹⁰ Seeger precisa (comunicação pessoal) que estes cantos eram executados no fim da estação seca, a partir de setembro e sobretudo em outubro, antes das chuvas mais pesadas – corroborando o comentário indígena. Mas estávamos em maio.

¹¹ No sentido de que é impossível para os Kisêdjê relacionarem-se com os brancos, ou vice-versa, sem levar em consideração (a existência d)os alto-xinguanos.

¹² Após as gravações, foi inserida uma cláusula suplementar, referente aos direitos – e pagamento específico – sobre a música cantada no comercial.

¹³ Na ocasião, foram também explicados seus nomes e narradas suas histórias, por velhos especialmente chamados para isso, um material que, retrabalhado por professores indígenas, assessores do ISA e eu mesma, serviu depois para confecção do material publicitário.

¹⁴ Que foi descartado pelos próprios Kisêdjê, já na oficina, por ser considerado “pan-indígena”, e assim pouco adequado para constar em uma transação de licenciamento de uso exclusiva entre eles e uma empresa.

¹⁵ “By objectification, I understand the manner in which persons and things are construed as having value, that is, are objects of people’s subjective regard or of their creation. Reification and personification are the symbolic mechanisms or techniques by which this is done.” (Strathern, 1988: 176).

Referências bibliográficas

- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela
2009 “ ‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 311-373.
- CROCKER, William H.
1990 *The Canela (Eastern Timbira), I: An Ethnographic Introduction*. Washington, Smithsonian Institution.
- LEACH, James
2004 “Modes of creativity”. In HIRSCH, E.; STRATHERN, M. (eds.), *Transactions and creations: property debates and the stimulus of Melanesia*. New York, Berghahn Books, pp. 151-176.
- MELATTI, Júlio C.
1978 *Ritos de uma Tribo Timbira*. São Paulo, Ática.
- NIMUENDAJÚ, C.
1946 *The Eastern Timbira*. Trad. R. Lowie, Berkeley, University of California Press.
- SEEGER, Anthony
1980 “A identidade étnica como processo: os índios suyá e as sociedades do Alto Xingu”. *Anuário Antropológico*, vol. 78: 156-175.
1981 *Nature and society in Central Brazil: the Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge/MS, Harvard University Press.
2004 [1987] *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press.
- STRATHERN, Marilyn
1988 *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley, University of California Press.
- SZTUTMAN, Renato
2005 “Sobre a ação xamânica”. In GALLOIS, D. (ed.), *Redes de relações nas Guianas*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas/NHII.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B.

- 2002 “Multinaturalismo e perspectivismo na América indígena”. In *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 345-399.
- 2004 “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2(1): 3-22.

ABSTRACT: This article focuses on the experience of the Kisêdjê (Suyá) people with a contract that gave the rights over certain graphic patterns to a sandals fabricant, including the utilization of a pattern of feminine body painting for publicity purpose. Two aspects of that experience will be greatly explored: first, the difficulties posed by the fact that the patterns of feminine body painting used by the Kisêdjê at the time were part of the graphic repertoire of the Alto-Xingu. Therefore, they did not belong to the Kisêdjê people, but to their neighbors. Secondly, the negotiations that followed what the Kisêdjê saw as a breach of contract: one year later, the same producer used drawings that the Amerindians understood as theirs in a different model of sandals. The first moment will be used as a starting point to outline some aspects of Kisêdjê's own modes of creativity. With the second event, the different conceptions of the nature of the products of that creativity (and the transactions they were brought into) will be discussed, confronting what I name as the contract model and the exchange model. To conclude, I approximate these two models two different modes of creativity, corresponding to different conceptions of “property”.

KEY-WORDS: Jê Indians, creativity, intellectual property, graphic patterns.

Recebido em maio de 2011. Aceito em março de 2012.

