

# **Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar**

Lucia Hussak van Velthem<sup>1</sup>

Resumo – O artigo visa a enfatizar aspectos relevantes relacionados com o fazer, adornar e usar cestos e outros trançados. Como se fossem fios condutores, esses aspectos permitem tratar de coisas e de idéias e assim infiltrar-se em uma dimensão que contempla antes o “objeto concreto” (Menezes, 1994) idêntico a si próprio no contexto social de produção, do que o objeto retórico, confinado no universo museal. Assim articula-se a contextualização dos trançados indígenas, ao considerar, além daqueles elementos, os componentes cosmológicos e simbólicos.

Palavras-chave: Amazônia. Cultura material. Cestaria.

## **Trançados indígenas: uma introdução**

A atividade humana deixa traços materiais, de diferentes sortes. Alguns são involuntários, outros intencionais e, portanto, artefatuais, possuindo a forma de objetos, os quais informam sobre as necessidades de expressão e de perpetuação de determinada sociedade. Um objeto sintetiza propriedades que derivam de aspectos espaciais, temporais e sociais, cujo significado se completa através da integração de seus componentes – estruturais, conceituais e relacionais (Velthem, 2003).

A flexibilidade, funcionalidade e também a facilidade de renovação sempre distinguiram os objetos tecidos com matérias vegetais como uma das mais antigas tecnologias da

humanidade, antecedendo-se à cerâmica e fazendo-se presente da antiguidade ao mundo contemporâneo (Vidal, 1998). A arte de trançar fibras vegetais representa a mais diversificada das categorias artesanais indígenas pois revela adaptações ecológicas e expressões culturais distintas (Ribeiro, 1980, 1985, 1986, 1988; Velthem, 1980; Ricardo, 2000). Os objetos trançados produzidos possuem ampla distribuição geográfica e se apresentam segundo uma apreciável variedade de técnicas de confecção, de elementos decorativos, de formas, que conectam cada objeto a uma função específica ou a vários usos.

Na vida da aldeia, os trançados tanto desempenham corriqueiras funções, armazenando as miudezas de um indivíduo, como permitem que uma família possa transportar e processar os alimentos necessários à vida cotidiana. Ademais, muitos objetos trançados – como cintos, tipóias ou suportes para ornatos plumários –, contribuem para uma estética corporal que é determinante na individualização sexual ou etária, estabelecendo por este meio uma conexão que se prolonga nos rituais funerários ou de iniciação e intermediando a ação da sociedade sobre os corpos de seus membros.

A inserção museal dos trançados e demais artefatos indígenas sul-americanos remonta ao século XIX, quando se disseminaram os museus de História Natural na Europa e na América. As raízes desta inserção estão, entretanto, fincadas na história do contato entre brancos e índios desde o século XVI e, de certa forma, reproduzem a sua dinâmica. Desta forma, as coleções encontradas nos museus consistem, muitas vezes, em recolhimentos ditados pela inclinação e interesses individuais e pelas dificuldades logísticas, e assim não representam

usualmente a totalidade da produção cesteira de determinada sociedade indígena, prevalecendo a inclusão de determinados tipos de cestos nos museus, em grandes quantidades em detrimento dos demais. Um aspecto condicionante dessa coleta é representado pela possibilidade de substituição de um trançado por um outro elemento de função idêntica, como ocorreu com os cestos recipientes dos Karajá, habitantes do estado do Tocantins, que foram facilmente vendidos ou trocados e assim integram várias coleções de museus nacionais e estrangeiros, o que não se repetiu com o cesto cargueiro *ueriri*, necessário ao trabalho doméstico e, assim, dificilmente disponibilizado e, portanto, raramente coletado (Taveira, 1982).

Armazenados em museus, na vizinhança de elementos naturais, os produtos culturais indígenas são geralmente seriados e museografados em um universo que considera notadamente a técnica produtiva dos artefatos. A abordagem museológica de um objeto indígena é uma das possibilidades de estudo mas, evidentemente, não é a única e, certamente, não estabelece o mais correto foco, pois não ressalta a riqueza e a densidade destes objetos. Nesse contexto, é preciso ponderar que o termo “cestaria”, amplamente empregado no contexto museal para designar uma categoria artesanal de objetos trançados com fibras vegetais, não corresponde necessariamente a uma categorização indígena (Taveira, 1982; Reichel-Dolmatoff, 1985; Velthem, 1998), o que pode ser estendido às demais produções materiais. Ilustrativo desse descompasso é a classificação dos Wayana, que vivem no norte do estado do Pará, para as suas diferentes produções materiais. O que rotulamos como cestaria constitui, para este povo, um conjunto de objetos avaliados a partir de múltiplas referências que estão interligadas e assim se inserem

em uma identificação que considera a matéria-prima empregada, a forma de confecção, a “decoreção” e a função de cada artefato (Velthem, 1998).

Conseqüentemente, os artefatos indígenas, ao compartilharem um mesmo modelo de experiência coletiva, devem ter uma apreciação que não se restrinja às formas concretas e aos aspectos técnicos, mas que se articule com os demais âmbitos culturais. Com esse enfoque, podem revelar as dimensões míticas e metafísica do universo indígena, assim como transmitir preocupações comunitárias e identitárias da sociedade produtora, pois os objetos, enquanto suporte de informação, proporcionam conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos (Ribeiro, 1989; Vidal, 1992; Velthem, 1995, 2000).

Os mais antigos estudos dos trançados indígenas da região do norte amazônico remontam a Roth, (1916-17), mas, anteriormente, viajantes e cientistas que a percorreram, entre os quais Schomburk (1847), Crevaux, (1883), Koch-Grunberg (1903-1905), De Goeje (1910) coletaram objetos trançados entre os povos visitados e os mencionaram em seus escritos. Nos estudos antropológicos recentes sobre a cestaria indígena das terras baixas sul-americanas, é saliente uma preocupação com os aspectos técnicos. A complexidade tecnológica da cestaria atraiu diferentes pesquisadores para o terreno dos estudos taxonômicos e dos aspectos relacionados com a produção e uso forma e função (O’Neale, 1949; Yde, 1965; Friel, 1973; Wilbert, 1975; Taveira, 1982; Ribeiro, 1980, 1985, 1986). Paralelamente, é recorrente a ênfase atribuída aos grafismos que esta técnica logra tão esplendidamente

apresentar. Determinados autores (Roth, 1916; Frikel, 1973) salientam inclusive que é no seio destes padrões que se aloja o simbolismo agregado aos trançados. Entretanto as técnicas de confecção e a grande variedade na estrutura formal possuem igual importância, visto que alguns estudos (Reichel-Dolmatoff, 1985; Ribeiro, 1980, 1985, 1986; Guss, 1989; Vidal, 1995; Velthem, 1998, 2000) permitiram aferir que estes aspectos não são meramente técnicos, mas integram o mesmo arcabouço simbólico dos padrões. A estes somam-se questões relativas ao uso dos objetos de cestaria, sua função na vida diária, nos rituais em que atua, as proibições que inibem sua confecção ou uso e ainda aspectos que estão conectados com a comercialização destes objetos (Henley e Muller, 1978; Ribeiro, 1977, 1981, 1982).

O presente artigo evidentemente não esgota o tema, mas visa a enfocar aspectos relevantes relacionados com o fazer, adornar e usar cestos e outros trançados. Como se fossem fios condutores, esses aspectos permitem tratar de coisas e de idéias e assim infiltrar-se em uma dimensão que contempla antes o “objeto concreto” (Menezes, 1999) idêntico a si próprio no contexto social de produção, do que o objeto retórico, confinado no universo museal. O texto extrapola assim esse restritivo enquadramento, para se articular a um estudo contextualizado dos trançados indígenas que considera, além dos elementos – gráficos, tecnológicos, formais, funcionais –, os componentes cosmológicos e simbólicos desta categoria artesanal<sup>2</sup>.

## **Fazer: os materiais e as técnicas**

No Brasil, os povos indígenas fazem uso de materiais de origem vegetal – madeiras, cipós, enviras, palhas, fibras, resinas, óleos, sementes, caniços – para edificarem suas moradias e na produção de artefatos de uso cotidiano e ritual (Ribeiro, 1983). Os que habitam a região norte-amazônica empregam diferentes matérias-primas na confecção de trançados: folhas abertas, folíolos e pecíolos das folhas novas de diferentes espécies de palmeira como açai, bacaba, miriti, inajá<sup>3</sup>, as tiras de diversos tipos de cipós, como o cipó titica, e os talos de arumã, uma planta silvestre encontrada em terrenos úmidos da terra firme e que, ao ser colhida, volta a brotar, exaurindo-se dificilmente. Berta Ribeiro (1985, 1992) inferiu que as matérias-primas empregadas na cestaria indígena permitem adequar essa categoria artesanal em dois macros-estilos: um é mais maleável por empregar palhas de palmeiras, e o outro é rígido, por utilizar fasquias de cipós e de arumã. A produção cesteira norte-amazônica insere-se preferencialmente nesta segunda modalidade.

Os Wayana conhecem e utilizam três espécies de arumã e os Baniwa, localizados no estado do Amazonas, identificam cinco espécies (Ricardo, 2000). Tanto os Wayana quanto os Baniwa destinam o arumã verdadeiro, *wama* e *poápoa kántsá*, respectivamente, para a produção de artefatos duráveis de uso cotidiano, pois devem resistir a atividades intensas e diárias, como é o caso do tipiti, que serve para espremer a massa de mandioca brava. A durabilidade do arumã é igualmente fundamental para os Arapasso, que vivem também no Amazonas. A hierarquia que estabelecem entre as diferentes espécies empregadas se baseia neste aspecto: as mais duráveis

são os “irmãos” mais velhos, e as demais são os “irmãos” menores, uma categorização que é repassada aos objetos trançados. Assim sendo, a peneira *siowa*, confeccionada com arumã verdadeiro, integra o grupo dos artefatos considerados “primogênitos” em relação aos demais, feitos com as outras espécies de arumã.

A coleta do arumã, entre os Wayana, é exclusivamente masculina e, desta forma, os homens de uma aldeia empreendem incursões, de modo individual ou em pequenos grupos de parentes próximos. O arumã é cortado, as folhas são retiradas, e os talos reunidos em feixe e amarrados. São transportados desta forma ou em um cesto descartável de folhas de palmeira. Quando as hastes são processadas posteriormente, o cesto que os contém é armazenado em lugares úmidos, na orla da aldeia, no máximo por quatro dias, pois apodrecem rapidamente.

As diferentes matérias-primas empregadas na cestaria indígena necessitam de preparação inicial para que as fibras possam ser trabalhadas. Em uma das modalidades técnicas, os talos de arumã não são raspados, mantendo, portanto, a casca, sendo em seguida fendidos com faca ou a unha do indicador em oito ou dezesseis fasquias. O arumã com casca é empregado na confecção dos trançados que devem ser resistentes, como os cestos cargueiros e os utilizados no processamento de alimentos. Em outro procedimento, os talos são decorticados, fendidos em fasquias e pintados. O arumã pintado é menos resistente, mas mais maleável, produzindo trançados com padrões em claro-escuro.

Uma das principais tinturas, compartilhada pelos Wayana, Arapasso e Piriyo, é obtida da mistura de um mordente vegetal

com a fuligem recolhida em uma panela de argila (Frikel, 1973; van Velthem, 1998). Esta tintura, de cor negra, é espalhada na haste decorticada com os dedos, e torna-se indelével depois de seca, quando então as fasquias são retiradas e tecidas. Os Kaiabi, estabelecidos no Parque do Xingu, empregam uma outra técnica, tecendo previamente os cestos e só então recobrimo a superfície trançada com tintura feita com outro tipo de mordente, misturado ao carvão triturado. Esse revestimento é posteriormente raspado com faca, revelando então os padrões (Athayde, 2001), pois a tintura adere às fasquias raspadas. Entre os Karajá são utilizados a embira preta ou feixes de malhas tingidos para a concretização de padrões contrastados em claro-escuro (Taveira, 1982).

O arumã representa a matéria-prima que concentra a maior carga simbólica, dentre todas as que são empregadas pelos Wayana e também por outros povos, como os Tiriyo e Aparai, do norte do estado do Pará, e os Yekuana da fronteira Brasil-Venezuela (Frikel, 1973; Guss, 1989; Velthem, 1998). Entre os primeiros, o simbolismo atribuído a esse vegetal deriva de sua capacidade de produzir trançados tanto monocromáticos como contrastados em claro-escuro. Essa dupla possibilidade origina-se do fato de que as diferentes espécies de arumã são compreendidas como sendo dotadas de um revestimento em tudo similar ao humano. O arumã possui assim uma “epiderme”, que é a película superficial, e uma “derma”, a casca secundária. Para a confecção de trançados, a primeira casca pode ser mantida, resultando em artefatos de cor unida, ou então pode ser literalmente “esfolada” para receber tintura vegetal de cor negra ou vermelha e, assim, produzir artefatos com padrões em cores contrastadas.



A similitude de revestimentos entre humanos e arumã permite que essa matéria-prima, ao ser trançada, reproduza “peles” tanto a da mulher primordial<sup>4</sup>, de cor unida e avermelhada, quanto a dos sobrenaturais fundamentais, estas com padrões gráficos em claro e escuro. O sentido perceptivo que é destacado é que as técnicas de entrançamento, ao permitirem a confecção de peles primevas, revela tanto a coloração das mesmas quanto os padrões que as compõem e, ainda, o seu fundamental caráter, que é o de ser uma decoração permanente. Consequentemente, na cestaria Wayana, o tecido e o motivo decorativo são uma e a mesma coisa, ao contrário da cerâmica em que a decoração é aplicada. É este sentido de perenidade que aproxima os trançados dos seres primordiais e dos sobrenaturais, uma vez que ambos são dotados de um mesmo atributo decorativo.

O entrançamento das fibras vegetais é uma tarefa masculina para a maioria dos povos indígenas norte amazônicos. Entretanto, para os Yanomami de Roraima e do Amazonas, assim como para os povos Maku deste mesmo estado, o entretecimento e a decoração de diferentes tipos de cestos caracterizam o mundo feminino. Essa diferenciação informa acerca do estabelecimento de uma rígida divisão sexual dos papéis e das atividades de subsistência que se exprime também nas técnicas de manufatura dos povos indígenas. Entretanto, é preciso considerar que na confecção de muitos dos artefatos é necessária a cooperação mútua entre homens e mulheres, a partir do fornecimento de matérias-primas processadas e de implementos para a excelência do resultado final.

A confecção de trançados representa uma atividade contínua no calendário indígena, inclusive porque constitui importante fonte de renda para muitos povos indígenas, entre os quais os Baniwa, Kaiabi, Wayana, Aparai, e os Waiãpi que habitam o estado do Amapá, os quais executam e transacionam cestos no comércio regional e através das associações indígenas<sup>5</sup>. Para os Wayana, o período mais propício para este trabalho situa-se entre a derrubada e a queima dos roçados, ou ainda em seu esfriamento, após a queima. Nos momentos de transição, quando do nascimento do primeiro filho, são suspensos os trabalhos de cestaria, sobretudo os que empregam as talas de arumã, uma vez que o poder que emana do entrançamento de fibras afeta o recém-nascido, acarretando-lhe moléstias que podem conduzir à morte.

Os trançados indígenas são concretizados a partir de técnicas que empregam, evidentemente, as mãos e os dedos. Para os Wayana, a gestualidade da confecção dos trançados e de seus arremates fornece a nomenclatura para as diferentes técnicas de manufatura. A cestaria, a cerâmica e a tecelagem compacta são modalidades artesanais designadas pelo mesmo termo *tikaphé*, “provido do fazer”, porque todas essas técnicas empregam as duas mãos em movimentos similares e não porque consideram que fazer cestos seja igual a fazer potes ou tangas. A necessidade da dupla gestualidade indica que se trata de uma técnica na qual se trabalha intensamente, ao contrário das que empregam apenas as pontas dos dedos, como a colagem de penas a um suporte.

Para os Wayana, a dificuldade para a confecção de um trançado é medida tanto pelos preparativos necessários para

que a matéria-prima possa ser trabalhada como pelas etapas requeridas para a conclusão de um cesto. Assim, quanto mais há por fazer, o que inclui também as amarrações, a colocação de varetas de sustentação e das alças e acabamentos, mais árdua é considerada a feitura de determinado objeto. Os paneiros de trama aberta, as esteiras e os abanos são mais fáceis de serem executados e assim até meninos dominam esta técnica. Entrementes, o artefato mais difícil de ser concluído é o cesto cargueiro pintado, referido como *katali timilihe* e, por esse motivo, esse trançado atesta a maestria artesanal de um homem Wayana, quando é portado por sua esposa nas visitas a outras aldeias (Velthem, 2000b).

O espaço de produção de trançados não é indistinto entre os Wayana, pois se observa que os jovens solteiros se instalam preferencialmente dentro ou nos arredores da casa cerimonial. Os homens casados trabalham próximo às casas de moradia, sentados em bancos, no terreiro que as circunda ou junto a uma das entradas. Solteiros e casados, contudo, preferem tecer sentados em torno do fogo de aquecimento, aceso no centro do terreiro, um espaço eminentemente masculino. Instalam-se ao seu redor no alvorecer e entardecer do dia, horas consideradas especialmente apropriadas para a confecção de trançados, uma vez que as matérias-primas, após receberem o sereno da noite, tornam-se flexíveis. A fabricação de trançados não é um ato espontâneo, pois é necessário que regras sejam obedecidas e que técnicas sejam dominadas. Para os Wayana, o “saber fazer” advém de um aprendizado evolutivo e representa o resultado de uma transmissão social, sexualmente diferenciada, em que os pais e tios iniciam os jovens, o que caracteriza uma fabricação humana.

Os produtores de trançados estão sujeitos a prescrições que objetivam o afastamento de ataques deletérios motivados por desordens sociais que derivam de uma obsessão individual na execução de uma atividade artesanal. Um homem Wayana que está continuamente tecendo cestos, sem alternância com as tarefas ligadas à subsistência ou a produção de outros artefatos, é considerado como sendo “obcecado pelo arumã”, um procedimento que provoca um desregulamento que acarreta acessos de febre que podem afetá-lo e a seus parentes próximos. A obsessão não constitui uma forma de agir humana, mas representa a própria tecnologia dos seres primordiais, desejável apenas nos tempos rituais. Nestes momentos, os jovens iniciados devem dedicar-se, durante determinado período, à execução contínua de cestos cargueiros visando a acarretar processos de metamorfose em si mesmos e ao seu redor, os quais constituem o objetivo primeiro do ritual.

### **Adornar: conhecimentos e apreciações formais e estéticas**

Entre os povos indígenas, a produção de trançados congrega um conjunto de conhecimentos e saberes. Para os Wayana, a sede do conhecimento são os olhos, pois a figura invertida, que se apresenta nas pupilas, é considerada a verdadeira detentora dos conhecimentos artesanais. Em outros termos, possuir conhecimentos sobre a confecção de cestos significa que a figura que vive nos olhos do artesão intermedia um processo – visual/gestual – que resulta na concretização dos trançados. O saber artesanal é resguardado a partir da proteção dessa figura. Assim, o artesão deve trabalhar de dia, com luz clara, para que não sofra o efeito de forças predatórias

e a vista decline e também para que os demais moradores da aldeia percebam que está tecendo um cesto e não preparando um sortilégio, pois ambos utilizam-se de materiais similares, o arumã.

Uma das mais marcantes características dos trançados indígenas é a sua grande variedade formal que revela um elenco igualmente vasto de usos e funções<sup>6</sup> que são exercidas na esfera privada e pública, cotidiana ou ritual. O aspecto formal de um trançado evidencia-se quando este está completo, pronto. Um cesto, ao ser concluído, passa a ser referido pelos Wayana como “pendurado na viga central”, uma metáfora que indica que os objetos não ficam soltos no espaço, mas são sempre armazenados. O ato de pendurar constitui-se no paradigma da ordenação dos trançados e dos demais artefatos e tudo o que está depositado em lugares não adequados é considerado como algo que está apodrecendo. Paralelamente, deve ser ressaltado que, entre os povos indígenas, os registros de visibilidade do universo material são muito diversificados. Assim, muitas vezes é fundamental que o local de armazenamento de um trançado ou outro objeto qualquer seja conhecido. Esse conhecimento confere atributos de visibilidade aos trançados que ultrapassam o ato concreto de “ver”. Artefatos que estão deslocados de seu lugar original tornam-se simplesmente “invisíveis”.

Concluído, um trançado é antes de tudo um objeto funcional, qualidade esta que constitui o coroamento de uma criação bem sucedida para os Wayana. A funcionalidade se valoriza, entretanto, quando é dotada de especificidade e propriedade. Estes requisitos se alojam em categorias adjetivas que ampliam o potencial estético de determinado objeto e,

embora aparentem sinonímia, existem elementos que permitem diferenciá-los. Na especificidade funcional, isto significa que, quanto mais limitada é a função do trançado, mais valorizado ele se torna, não importando o contexto de uso, cotidiano ou ritual. Trançados que possuem uma única função, como a peneira para massa de mandioca, são mais apreciados do que os cestos de trama aberta que servem para carregar diferentes tipos de frutas. Na propriedade funcional, a valorização decorre de o fato do trançado estar sendo usado na função que lhe foi predestinada, a qual muitas vezes está descrita em sua designação, ocasionalmente atestada por um sufixo que significa “continente”, o que pode remeter a produtos os mais diversos, como batata-doce, miçangas ou penas caudais de arara.

Outras apreciações estéticas dos Wayana conectam-se à coloração dos trançados recém-concluídos que ressaltam, de modo marcante, a sua “cor original”, aquela que lhe dá especificidade e identidade. Essa cor é propiciada pela matéria-prima de confecção, como o branco da palha de cunanã ou o vermelho do arumã com casca. Um trançado deteriorado é, entretanto, depreciado, pois perdeu irremediavelmente esses valorizados atributos cromáticos. Ao apresentarem sinais visíveis de deteriorização, os trançados são considerados “verdadeiramente imprestáveis” ou “podres”, categorias antitéticas a *ipok*, “bom”, adjetivo que raramente é atribuído aos objetos, pois trata-se de algo evidente, intrínseco aos mesmos, uma vez que é inconcebível a fabricação de artefatos inúteis ou imprestáveis.

Os objetos trançados que são produzidos pelos Wayana, tanto os de uso cotidiano como os empregados nas cerimônias

e rituais, apresentam características formais que identificam seus modelos, os arquétipos dos tempos primevos. Este sentido possibilita relacionar os trançados atuais aos elementos primordiais e assim constitui-se numa particularidade que enfatiza que o aspecto dos objetos é baseado em um modelo, preferencialmente corporificado, mas que também pode ser constituído por outro elemento de identificação dos arquétipos, como os seus pertences ou o seu local de moradia. Assim sendo, e como exemplos, uma determinada peneira circular tem exatamente o mesmo aspecto das volutas de uma serpente enrodilhada e uma peneira representa um ninho de vespas. Essa consideração representa o motivo pelo qual os trançados são compreendidos como corporificados e denominados no todo e nas partes constitutivas segundo essa concepção, um sentido igualmente encontrado entre os Yekuana (Wilbert, 1975; Guss, 1989).

A estrutura formal dos trançados informa não apenas sobre a sua funcionalidade como também destaca outros aspectos representativos, os quais transmitem transcendentais valores culturais que irão se expressar de modo mais acurado nos motivos decorativos<sup>7</sup>. Entre muitos povos indígenas, a cestaria representa, conseqüentemente, um importante e significativo veículo de expressão estética, alojado tanto na habilidade de execução quanto na forma e nos padrões decorativos.

A ornamentação dos artefatos indígenas possui variações formais porque é materializada através de diferentes técnicas, entretanto, em seu conjunto, revela o estilo de cada sociedade. A decoração possui um importante papel na socialização das pessoas e das coisas por elas fabricadas. Os propósitos

específicos da decoração estão direcionados sobretudo para a afirmação étnica e a definição do sentido de humanidade, para a apropriação de qualidades desejáveis, a comunicação espiritual, a categorização social e o desenvolvimento da expressão criativa. Os padrões permitem ao indivíduo perceber aspectos ocultos da visão ordinária e representam possibilidades de concretização do aspecto formal dos seres de outras esferas cosmológicas que não podem ser veiculados tão precisamente por outros meios (Van Velthem, 2000, 2003).

Para os povos de língua Carib, como os Yekuana, os Tiriyó, os Waiwai, os Kachuyana, os Wayana e Aparai, uma serpente sobrenatural constitui a figura central do mito de obtenção da cestaria e dos motivos decorativos. Entre os Waiwai, trata-se de *Uruperi* ou *Urufiri* (Fock, 1963; Guss, 1989; Roe, 1995), entre os Kaxuyana, *Marmaruimó*, a qual, segundo um relato mítico, foi morta por dois demiurgos que, ao retirarem seu couro, verificaram que o mesmo estava todo pintado, aprendendo dali todos os desenhos e enfeitando as peneiras, os balaios, as cestas e os demais artefatos dos Kaxuyana (Frikel, 1973). O principal repertório decorativo wayana é compreendido como sendo as pinturas corporais de *Tuluperê*<sup>8</sup> e conecta-se a uma noção de conjunto e enquanto criações inerentes e permanentes deste ser sobrenatural, a sua “pintura corporal” e indica também a posse não-Wayana da decoração.

Os elementos do repertório decorativo wayana são denominados *milikut* e inserem-se na definição de desenho, englobando igualmente as noções de grafismo, padrão, motivo, modelo, considerados na sua essência representativa, tendo sido estendida à escrita depois do contato com a sociedade nacional.



Os termos *kusiwa* para os Wayãpi, *kwasiat* para os Asurini, *menurú* para os Aparai, *menudu* para os Yekuana, *holi* para os Tukano e *goholi* para os Desâna possuem o mesmo sentido da expressão Wayana, revelando a importância dos padrões gráficos enquanto portadores de significados e princípios fundamentais do pensamento indígena (Ribeiro, 1989; Guss, 1989; Gallois, 1992; Muller, 1990). O sentido múltiplo de um grafismo não se esgota jamais em si mesmo, mas revela diferentes concepções, as quais pressupõem diversos níveis de interpretação.

Os padrões Wayana destinam-se ao corpo humano e aos objetos de todas as categorias artesanais, mas são os trançados de arumã que exibem o mais variado elenco de padrões, uma vez que permitem evidenciar um aspecto importante, relativo à estruturação e distribuição da “pintura” do sobrenatural em seu próprio corpo: no rosto e tronco estão distribuídos os padrões contrastados em claro-escuro, sua cauda apresenta os motivos monocromáticos. Alguns padrões especiais, que podem ser vistos dos dois lados de um trançado, concentram-se no ventre do sobrenatural e indicam, por sua localização, que este ser tem as entranhas igualmente decoradas. Dispostos exclusivamente nos cestos cargueiros decorados, são apontados como os mais belos e intrincados padrões do elenco Wayana. Sua reprodução é conseguida pelos mais habilidosos artistas, que são também os que, através deste exercício, mais profundamente exercem o poder de visualizar o mundo sobrenatural (Velthem, 2000b).

Os motivos decorativos, reproduzidos nos trançados, devido à própria natureza dessa técnica, sem linhas curvas, apresentam-se como se fossem geométricos, estilizados. São encontrados padrões monocromáticos que se sobressaem pelo

relevo das malhas trabalhadas e os elaborados meandros negros que se destacam sobre um fundo claro, resultante da técnica de “cruzado diagonal ou sarjado que, com suas variantes, proporciona uma multiplicidade de desenhos geométricos” (Ribeiro, 1985, p. 46). Entretanto, no aprofundamento da apreciação dos padrões de diferentes povos indígenas, destaca-se um outro aspecto, a saber, a existência de elementos figurativos ou icônicos<sup>9</sup>. O sentido icônico se caracteriza pelo fato de algum aspecto de semelhança evidenciar a relação entre a forma visual e seus significados, quase sempre os traços definidores do que é representado: objeto, vegetal, animal e, sobretudo, seres sobrenaturais.

A exegese de cada padrão Wayana repousa na assertiva de que sua característica icônica nem sempre é unívoca, ou seja, não faz alusão a um único modelo, mas revela múltiplas imagens, um mesmo grafismo detendo vários significados. A exegese, entretanto, vai além e evidencia a predação animal e sobrenatural e os sentidos da metamorfose, temas capitais do sistema cognitivo Wayana que influenciam diretamente a sua arte e estética, temática que é compartilhada com diferentes povos de fala Carib e em especial com os Yekuana e Aparai (Velthem, 1998, 2000). Em outros termos, um padrão Wayana expressa uma e múltiplas realidades e, por exemplo, o motivo decorativo *kaikui* “onça pintada” representa este animal e ainda um felino de proporções gigantescas, assim como um outro sobrenatural identificado com o cão doméstico. Enfim, todas essas representações se unem para expressar um elemento do repertório das pinturas corporais da serpente sobrenatural e, por seu intermédio, ela mesma. A compreensão de cada padrão se

efetiva, por conseguinte, através de um sentido figurativo mais complexo, uma vez que são reproduzidos seres assemelhados fisicamente mas que evoluem em múltiplas esferas espaço-temporais: a dos primórdios e as atuais, a da natureza e a da sobrenatureza.

A análise formal dos padrões permite destacar que as representações podem ser integrais ou parciais, permitindo reconhecer o ser representado em sua totalidade ou apenas uma parcela de seu corpo, como ocorre entre os Wayana e os Karajá. Em alguns motivos, a própria definição de ícone deve ser expandida, porque existem padrões cuja relação de semelhança com o modelo não se evidencia nominalmente. Temos assim que o nome do grafismo não corresponde ao que se procura efetivamente representar e, portanto, podem ser classificados enquanto “metáforas visuais” para outra representação. Esse aspecto ocorre com o padrão “rabo (enrolado) do macaco prego”, em forma de grega, que, além de representar esse símio, descreve os cabelos espirados de um determinado sobrenatural.

Muitos dos grafismos de cestaria logram influenciar aqueles que visualizam ou manipulam os artefatos que os ostentam. Assim, segundo o pensamento dos Arapasso, determinados padrões são dotados de uma certa “toxidade” que é repassada aos artefatos, os quais passam a ter uma atuação deletéria, que atinge especialmente as mulheres que os utilizam. Isso ocorre com o motivo “dente de piranha”, e seus poderes deletérios derivariam do fato desses peixes serem reconhecidos canibais. A sua representação minaria as forças das usuárias dos cestos em que foram tecidos, pois, de certa forma, as

“devorariam”. Um outro tipo de padrão arapasso, referido como “folha de açai” pode ser tecido em uma peneira de duas formas: concêntrica e excêntrica. Cada uma dessas modalidades atua de modo antagônico, diminuindo ou aumentando a capacidade respiratória da mulher que utiliza esse artefato e, paralelamente, revelando os cuidados de seu marido ou então a sua carência (Velthem, 1999).

### **Usar: funcionalidade e posse**

No contexto social, os trançados expressam a especialização artesanal, assim como a divisão sexual do trabalho, o que é próprio das sociedades indígenas amazônicas. Evocando uma das metáforas da vida conjugal, essa “tecnologia de gênero” (Roe, 1995) revela que os artefatos confeccionados com materiais naturais, como os trançados, tendem a ser especializados no complementar trabalho de homens e mulheres. Essa tecnologia não é somente baseada nas diferentes habilidades e conhecimentos de cada sexo, mas é igualmente representada por artefatos que lhes são emblemáticos. Consequentemente impregnam-se dos atributos próprios aos homens e mulheres e assim não devem ser tocados ou utilizados pelo cônjuge, quando em confecção ou em determinados períodos, em que agem forças poluidoras, relacionadas com a menstruação.

Entre os Wayana, a cestaria ressalta a complementaridade existente entre “fazer” e “usar” que é decorrente da vida matrimonial e familiar. Neste sentido, e em princípio, os homens são por excelência os produtores de trançados e as mulheres as usuárias. Esta regra não é rígida, pois alguns trançados são utilizados pelos homens em determinados contextos e

algumas mulheres conhecem e executam artefatos trançados. A complementaridade aludida não se restringe à confecção e ao uso dos trançados, mas atinge o referencial masculino e feminino que é aplicado aos objetos. Assim sendo, os homens Wayana denominam um trançado de acordo com a matéria-prima constituinte ou padrões decorativos que possui, mas as mulheres consideram antes a sua utilização, seja enquanto recipiente ou como um meio de transportar coisas.

As diversas designações que são atribuídas a um mesmo trançado revelam as facetas que são percebidas nos objetos, a saber: confecção, decoração, utilização. Ao homem cabe as duas primeiras, e assim cada trançado indica o domínio técnico e artístico do indivíduo. A mulher conecta-se à outra, pois a manipulação dos trançados evidencia a necessidade de processamento de alimentos e outras matérias para a subsistência e conforto familiar. Esse aspecto não é exclusivo dos Wayana, pois entre os Kaxinawá do estado do Acre ele determina que as mulheres sejam responsáveis pela confecção dos cestos-recipientes que empregam exclusivamente, uma vez que estão destinados a servir alimentos ou processar algodão. Os homens, entretanto, tecem os cestos de tampa encaixante para armazenar materiais diversificados e os artefatos plumários de seu uso exclusivo. O casal se une na produção do elaborado cesto *kuki*, de armação rígida e trançado com motivos marchetados (Kensinger et alii, 1975).

Na vida social da aldeia, onde os trançados adquirem funcionalidade e intermediam múltiplas relações na vida doméstica, inclusive de compartilhamento de marido e mulher em seu uso, como ocorre com a maioria dos cestos Asurini,

observa-se que geralmente as mulheres ocupam uma posição de destaque como as principais usuárias dos artefatos de cestaria, como ocorre entre os povos indígenas norte-amazônicos. Para os Baré do noroeste do Estado do Amazonas<sup>10</sup>, uma jovem recém-casada, ao processar mandioca amarga, utiliza a casa de farinha do núcleo familiar de seu esposo, mas os implementos trançados empregados devem pertencer a seus familiares, até que possa obter aqueles que serão de sua propriedade. No uso desses implementos é comum a jovem trabalhar associada à mãe ou a uma irmã e assim poderem “trabalhar rápido”. A associação de trabalho dos humanos é referida entre os Baré como *sumuara*, “companheiro”, associação esta que pode ser estabelecida entre os artefatos, pois dois tipitis que são espremidos em conjunto ou dois abanos que se unem para virar um grande beiju no torrador tornam-se igualmente “companheiros” recíprocos (Velthem, 1998).

O cesto cargueiro dos Mundurucu que vivem no estado do Pará transmite informações que permitem identificar, simultaneamente, a metade clânica do homem que o confeccionou e a da mulher que o utiliza no transporte de lenha e dos produtos agrícolas (Velthem, 1992). A forma dos cestos não muda, a diferença entre eles se apoia no padrão “decorativo” aplicado e na cor da alça de sustentação. O grafismo é aplicado na parede externa do cesto com uma tintura à base de urucu por aquele que o confeccionou e permite identificar o clã ao qual ele pertence e que transmite a seus descendentes. A confecção da alça de sustentação é um trabalho feminino e utiliza uma entrecasca que pode apresentar cor esbranquiçada ou avermelhada. A escolha da artesã se dirige para a espécie que

apresenta a cor – vermelha ou branca – que identifica a metade exogâmica à qual ela pertence, um aspecto que determinou o seu casamento com o cesteiro que produziu e decorou seu cesto cargueiro e que, evidentemente, pertence à outra metade.

Ao receber um trançado, a mulher Wayana passa a ser a sua possuidora e o utiliza de acordo com as exigências da vida doméstica ou, segundo outras necessidades imperativas, pode vendê-lo, reciclá-lo e finalmente descartá-lo quando o considera velho e sem serventia. À medida que uma menina cresce, recebe uns poucos trançados do pai ou irmão mais velho, mas a posse e a utilização de objetos trançados segue um crescendo em termos de variedade e tamanho. Na idade adulta manipula praticamente todo o repertório existente, recebendo artefatos do marido e filhos adolescentes. Entretanto, com o passar do tempo, seu acervo diminui, reduzindo-se a poucos exemplares na velhice.

Alguns trançados marcam especialmente a vida da mulher Wayana. O primeiro é um diminuto cesto cargueiro ofertado pelo pai por volta dos cinco anos. Este cesto se torna ao mesmo tempo brinquedo e forma de aprendizado das tarefas femininas e constitui sua propriedade individual, dispondo do mesmo de acordo com sua vontade. O casamento propicia-lhe o recebimento dos artefatos necessários ao processamento da mandioca brava, tais como cesto cargueiro, peneiras, abanos, esteiras, confeccionados pelo marido, assim como objetos entrançados com finas talas de arumã e desenhos marchetados que se destinam ao acondicionamento do algodão e do instrumental empregado em sua fiação (Velthem, 1998)<sup>11</sup>.

O artefato, resultado de uma criação, está intimamente ligado a seu produtor ou possuidor e assim estes sofrem imposições de confecção e uso que não podem ser infringidas. Uma das restrições Wayana impede que as práticas executadas com trançados de pessoas mortas, como a queima, a destruição e o enterramento, sejam aplicadas aos pertences dos vivos, pois lhes acarretaria envelhecimento precoce. Os objetos gastos pelo uso devem desaparecer pela ação do tempo e, assim, são jogados na periferia da aldeia. Entretanto, quando ocorre a morte de um cesteiro, todos os trançados que confeccionou devem ser destruídos. Como seus fabricantes, os trançados “morreram” e nada deve permanecer como lembrança, exceto a cesta de tampa encaixante que abriga a plumária e que é destinada ao filho mais velho. Entre os Arapasso, os familiares do morto reúnem no terreiro todos os trançados que executou e usou, assim como outros objetos pessoais. O *kumú*, “xamã”, os deposita espiritualmente em uma canoa e os envia através das práticas xamânicas para a “casa do retorno da vida”, permitindo que os objetos se tornem aptos a serem utilizados pelos parentes vivos após essa cerimônia<sup>12</sup>.

Na atualidade, entre os povos indígenas, os indivíduos produtores de cestos e de outros artefatos de cultura material tiveram de encontrar respostas ao longo do tempo para um seletivo número de pressões que alteraram radicalmente tanto o que produzem como a forma em que os mesmos são avaliados e transacionados. Essas pressões envolvem a introdução de novas técnicas, materiais, formas e usos e o deslocamento dos cestos para fora do contexto da aldeia. Elas também se originam da ampliação do mercado externo mercantilista de



que os objetos indígenas são alvo e que envolve, em alguns casos, demandas por “objetos autênticos” as quais em seu conjunto acarretam transformações radicais nesse processo (Ribeiro, 1978; Hugh-Jones, 1995). Esses aspectos refletem o fato de que, freqüentemente, os artefatos indígenas são apreciados com um certo saudosismo e como sucedâneos empobrecidos de uma arte outrora pujante e como obras de pessoas incapazes de operarem mudanças. Enquanto produtos humanos, os objetos indígenas refletem não apenas as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, mas constituem, eles mesmos, em um arcabouço transformativo que faculta o surgimento e a incorporação de concepções e de percepções que proporcionam a essas sociedades os meios de adaptação a novas realidades e a novos horizontes criativos (Geertz, 1986, p. 125).

Nas aldeias, a “cultura material” dos povos indígenas participa decisivamente da produção e reprodução social, definindo relações individuais e coletivas, confirmando papéis sociais e reforçando valores fundamentais. Sua apreensão, portanto, não pode sofrer um estreitamento que vá contemplar apenas alguns dos aspectos de uma complexa rede de referentes. A compreensão da importância de um objeto trançado, como esse artigo tentou demonstrar, exige que se considere outros sistemas expressivos cuja conexão revela um mesmo modelo de experiência coletiva, culturalmente determinado, próprio a cada sociedade indígena.

## Notas

<sup>1</sup> Pesquisadora SCUP-MCT

<sup>2</sup>Esse exercício baseia-se principalmente em trabalhos de minha autoria, datados de 1986, 1992, 1995, 1998, 2000 a e 2000 b.

<sup>3</sup>Os Wayana empregam sete espécies diferentes de folhas fechadas e abertas de palmeira (Velthem, 1998)

<sup>4</sup>Trata-se de *Arumana*, que deu origem aos Wayana.

<sup>5</sup>Ver a esse respeito alguns catálogos de divulgação CTI/APINA, 1999; ISA/ATIX 2001; ISA/FOIRN, 2001.

<sup>6</sup>Foram repertoriados, entre os Karajá, onze trançados (Taveira, 1982), entre os Asurini, quatorze (Muller, 1990) e, entre os Wayana, trinta e seis (Velthem, 1998).

<sup>7</sup>Ver Guss (1989) – para detalhes desses aspectos entre os Yekuana.

<sup>8</sup>Cujo correspondente zoológico é a sucuri (*Eunectes murinus*), também conhecida como sucurijú, boiuçú, boiúna, anaconda, viborão, sendo a maior serpente constritora das Américas.

<sup>9</sup>Trata-se do sentido amplamente discutido por Munn (1973) e retomados por Pierce (1977).

<sup>10</sup>Os Baré não falam mais a sua língua original, pertencente à família lingüística Aruak, mas se expressam em *nheengatu*, que também pode ser denominada de “língua geral”

<sup>11</sup>Atualmente esse quadro alterou-se substancialmente, com o advento de uma grande quantidade bens industriais que substituem alguns trançados.

<sup>12</sup>Notas de campo, Yawareté, rio Uaupés, 1999

## Referências:

ATHAYDE, Simone Ferreira. (Org.). **Arte indígena Parque do Xingu**: catálogo de divulgação cultural e comercial. São Paulo: ISA-PPIX/ATIX, 2001. 35p.

BARBOSA, Wallace de Deus. La artesanía indígena y el tráfico simbólico. **Revista del CIDAP – Artesanías de América (Artesanias del Brasil)**, Cuenca, p.131-152, ago., 1995.

FRIKEL, Protásio. **Os Tiriyo**: seu sistema adaptativo. Hannover: Kommissionsverlag Munstermann Druck. 1973. 323p.

FOCK, Niels. **Waiwai**: religion and society of na Amazonian tribe. Copenhagen: The National Museum, 1963.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte iconográfica Waiãpi. In: Vidal, Lux. **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel, Edusp, FAPESP, 1992. p. 209-230.

GEERTZ, Clifford. L' art en tant que système culturel. In: Geertz, Clifford. **Savoir local, savoir global**: es lieux du savoir. Paris: PUF, 1986. p.119-151.

GUSS, David M. **To weave and sing**: art, symbol, and narrative in the south american rain forest. Berkeley: Universitu California Press, 1989. 274 p.

HENLEY, Paul; Mattéi-Muller, Marie-Claude. Panare basketry: means of commercial exchange and artistic expression. **Antropológica**, Caracas, v. 49, p. 29-130, 1978.

HUGH-JONES, S. Useful arts: artful utensils. **Journal of the Anthropological Society of Oxford**, v.24, n.1, p.71-74, 1993.

KENSINGER, Keneth M. et al. **The Cashinahua of eastern Peru**. [s.l.]: Haffenherffer Museum of Anthropology, 1975. 237 p.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, Nova Série, São Paulo, v.2, p. 9-42, 1994.

MUNN, Nancy. **Walbiri iconography: graphic representation and cultural symbolism in central australian society**. London: Oxford Univ. Press, 1973.

MULLER, Regina Aparecida Polo. **Os Asuriní do Xingu**: história e arte. Campinas: UNICAMP, 1990. 349 p.

O'NEALE, Lila M. Cestaria. In: **Suma etnológica brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 323-350.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

REICHEL – DOLMATOFF, Gerardo. **Basketry as metaphor**: arts and crafts of the Desana indians of the Northwest Amazon. Los Angeles: University of California, 1985. 100 p. (Occasional Papers of the Museum of Cultural History, 5).

RIBEIRO, Berta G. O artesanato cesteiro como objeto de comércio entre os índios do alto rio Negro, Amazonas. **América Indígena**, v.61, n.2, p. 289-310, 1981.

\_\_\_\_\_. A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida. In: **Suma Etnológica Brasileira** - tecnologia indígena. Petrópolis: Vozes, 1986. v.2. p.283-322.

\_\_\_\_\_. **A arte do trançado dos índios do Brasil: um estudo taxonômico**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1985. 185 p.

\_\_\_\_\_. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 186p.

\_\_\_\_\_. O artesanato indígena como bem comerciável. **Ensaio de Opinião**, Rio de Janeiro, v.5, p. 68-77, 1978.

\_\_\_\_\_. Artesanato indígena, para que, para quem? In: **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983. p. 11-48.

\_\_\_\_\_. **A civilização da palha**: arte do trançado dos índios do Brasil. São Paulo: USP, 1980. 452 p. (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

\_\_\_\_\_. O índio brasileiro: homo faber, homo ludens. In: **A Itália e o Brasil indígena**. Rio de Janeiro: Index Editora, 1983. p. 13-23.

\_\_\_\_\_. **Os índios das águas pretas**: modo de produção e equipamento produtivo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 270 p.

RIBEIRO, Berta G.; Velthem, Lúcia Hussak van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: Cunha, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.103-111.

RICARDO, Beto. **Arte Baniwa**: cestaria de arumã. São Paulo: ISA/FOIRN, 2000, 64 p. Roe, Peter. 1995. Basketry: inspired by the Dragon. In: **Arts of the Amazon**. London: Thames and Hudson, 1995. p.30-35.

ROTH, Walter E. An introductory study of the arts, crafts and customs of the Guiana Indians. **Annual Report of the Bureau of American Ethology 1916-1917**, p. 25-145, 1924.

TAVEIRA, Edna Luisa de Melo. **Etnografia da cesta Karajá**. Goiânia: UFG, 1982. 211 p.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: Grupioni, Luis Donisete Benzi (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília, Ministério da Educação e do Desporto, 1992. p.83-92

\_\_\_\_\_. **O belo é a fera**: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. 446 p.

\_\_\_\_\_. Equipamento doméstico e de trabalho. In: **Suma**

**Etnológica Brasileira** - tecnologia indígena. Petrópolis: Vozes, 1986. v.2. p.95-108

\_\_\_\_\_. Fazer, fazeres e o mais belo feito. In: Brito, Joaquim Pais de. **Os índios, nós**: catálogo. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2000. p 174-179.

\_\_\_\_\_. **A mandioca, arte e tecnologia – Alto Rio Negro**. [s.l.]: [s.n.], 1999. 12 p. (texto datilografado).

\_\_\_\_\_. **A pele de Tuluperê**: uma etnografia dos trançados Wayana. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998. 251 p.

\_\_\_\_\_. Os primeiros tempos e os tempos atuais: artes e estéticas indígenas. In: **Mostra do redescobrimento**: artes indígenas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo - Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.58-91.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_. Ornamentação corporal entre grupos indígenas. In: **Arte e corpo**: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p.15-19.

VIDAL, Lux; Silva, Aracy Lopes da. O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. In: **A temática indígena na escola**. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995. p. 369-402.

YDE, Jens. **Material culture of the Waiwai**. Copenhagen: National Museum of Denmark, 1965. (Ethnographic series, 10).

WILBERT, Johannes. **Warao basketry**: form and function. Los Angeles: University of California, 1975. 86 p.(Occasional Papers of the Museum of Cultural History)