

*“Pensar pode ser mais interessante  
que conhecer, mas não é tão  
interessante quanto olhar”.*  
(Goethe)

## 4. O grafismo das cestarias dos Guarani *M'byá*

Este capítulo trata do entendimento dos significados dos desenhos das cestarias dos índios *M'byá* Guarani, da aldeia de Paraty-Mirim. Para tanto o seguinte percurso foi trilhado para um melhor entendimento deste trabalho: em primeiro lugar tem-se um histórico do trabalho da antropologia simbólica ou estética no Brasil. Algumas conceituações sobre arte indígena. Uma discussão sobre a melhor maneira de se fazer este estudo e a opção adotada por esta pesquisa. Depois algumas considerações e conceituações sobre objeto e artesanato e por fim, um estudo dos desenhos das cestarias.

### 4.1. Antropologia estética e simbólica: uma abordagem

A arte indígena tem sido estudada sistematicamente, principalmente no que tange às questões das representações gráficas (grafismos) como uma linguagem visual. Ou seja, como um veículo portador de mensagens inteligíveis para seus usuários. O que para um observador estranho de uma determinada cultura pode parecer um padrão meramente decorativo em um determinado artefato, para a comunidade desta mesma cultura é um motivo que informa sobre a cosmovisão de seu povo. Um relato sobre a evolução no processo de identificação do grafismo indígena e as investigações, observações e as últimas reflexões nesta área nos últimos anos é o que se pretende a seguir.

O entendimento da linguagem visual tem sido foco de estudos de alguns antropólogos nos últimos 40 anos. O estudo sobre estética e os aspectos simbólicos do grafismo indígena contido nos artefatos e na pintura corporal, para melhor dizer, o foco do significado simbólico contido na estrutura e na decoração do objeto (arte primitiva) dão margem às investigações sobre a vinculação desses artefatos com o ritual e as explanações mitológicas.

Essa parece ser a nova tendência dos estudos da cultura material, principalmente dos artefatos utilizados nos ritos, tais como adornos plumários, os

objetos rituais, outras insígnias, os ornamentos pessoais e a pintura corporal em que o próprio corpo representa o objeto a ser personalizado, todos os quais qualificam simbolicamente o indivíduo. Antes a antropologia tinha a pretensão de observar, registrar e entender a arte como expressão de uma cultura, ultimamente ela pretende decodificar a linguagem impregnada no objeto de estudo.

Segundo Berta Ribeiro “os elementos proporcionam informações de caráter sociológico e mágico religiosos sobre a condição étnica, clássica, etária, sexual e social de cada membro da comunidade” (1986, p.11). O grafismo citado acima por Berta Ribeiro se posiciona nos desenhos corporais que conferem ao indivíduo uma segunda pele, a “pele social”. As pesquisas feitas nos últimos trinta, quarenta anos, em grande parte baseiam-se em um esquema teórico e metodológico desenvolvido pelo que vem sendo chamado de “antropologia simbólica” que estuda os fatos da cultura, como fatos de comunicação.

Uma nova abordagem das pesquisas sobre arte indígena está lançada, principalmente nas investigações feitas ao artesanato, em que se procura pesquisar seu conteúdo simbólico, paralelo ao estético. Essa combinação entre “expressão” e “conteúdo”, ou forma e significado, entre “textos visuais” e “textos verbais”, poderá nos levar a uma melhor compreensão da etnoestética.

Como assinala Berta Ribeiro “a linguagem do conjunto artefactual de um grupo indígena é um meio de comunicação visual. O estudo dessa iconografia lançará luz sobre o modo como os grupos tribais expressam seus códigos naturais” (1986, p.12). Claro que, não se deve abandonar os estudos dos aspectos propriamente estéticos. O que antropólogos como Darcy Ribeiro chamavam de “vontade de beleza”.(RIBEIRO, Berta, 1986, p.29).

É interessante ressaltar que estamos envolvidos em um processo de criação que nós denominamos de arte. E é legítimo denominar arte aquilo que faz parte do processo de uma outra cultura e atribuir a esse processo o termo utilizado pela civilização ocidental?

Alguns historiadores da arte afirmam que o conceito não deve ser adjetivado. No entanto é difícil deixar de imaginar a arte popular negra, indígena ou oriental como artes específicas. Junta-se a esse argumento o fato de não existir uma palavra para artes nas tribos indígenas, com o significado que lhe é atribuído entre nós.

Como aponta Lux Vidal, “Na língua tupi a palavra *khatsiat* (em *kayabi*), *kwatsiarabat* (em asurini), *khanchiassa* (em tapirapé), significa desenho, pintura. *Kwatsiarapara* é uma entidade mítica que deu o desenho à humanidade, na concepção dos assurinis e é também o nome de um motivo que comparece na pintura corporal e na ornamentação de inúmeros artefatos dessa tribo” (1986, p.41).

A ornamentação no pensamento indígena é em essência parte integrante do objeto a que se aplica, seja ele o corpo humano ou um artesanato. Do contrário um e outro estarão incompletos e despersonalizados culturalmente.

Arte primitiva ou arte étnica? Como distingüir? Berta Ribeiro em sua obra *Arte Indígena - linguagem visual* define:

“A arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro. A casa, a disposição espacial, os meios de transporte, os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica. Estas características transparecem quando se observa que o índio emprega mais esforço e mais tempo na produção de seus artefatos que o necessário aos fins utilitários a que se destinam; e quando passa horas a fio ocupado na ornamentação e simbolização do próprio corpo. Neste sentido, a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual”.(RIBEIRO, 1989, p. 13).

Em um depoimento sobre etnologia e estética, Lévi-Strauss afirma não crer que, no âmbito tribal a arte seja um elemento isolado:

“Não creio que a arte ocorra como um fenômeno completamente separado como ele costuma ser em nossa sociedade. Nessa sociedade tudo tende a se separar: a ciência se desliga da religião, a religião se desliga da história, e a arte se desliga de todo o resto. Nas sociedades estudadas pelos etnólogos, evidentemente, tudo isso se encontra unificado”.(STRAUSS, 1982, p.24).

Inexistindo, embora, um conceito para arte em muitas culturas, todas as culturas produzem objetos de arte, nos quais resultam, no modo de ver de Merriam, de quatro etapas (1971, p.98):

- a sua concepção na mente do indivíduo;
- o comportamento tendente à sua realização;
- o produto resultante, que, por sua vez, invoca a concepção original.

Dessas quatro etapas, diz o citado autor, apenas o produto final tem sido objeto de estudo, de que resultam trabalhos meramente descritivos desprovidos, em regra geral, de uma terminologia adequada à descrição. Nestas circunstâncias,

cabe estudar a arte tribal ou étnica, como elemento de cultura, cujos procedimentos e iconicidades identificam dita cultura não apenas por sua concepção formal, mas também pelo código de seus significados simbólicos.

Na verdade, a arte e a vida, a nível tribal, se confundem. Qualquer objeto, por mais trivial que seja, como um ralador de mandioca, apresentará no seu design e confecção a associação de um conteúdo utilitário a uma mensagem artística. Os exemplos são inúmeros. Como Berta Ribeiro cita:

“...os cestos de carregar mandioca ou outros produtos na roça que, tanto no referente à forma quanto à ornamentação, alcançam, freqüentemente, a dimensão de objetos de arte. Um abanador de fogo pode ser trançado com perícia e esmerado acabamento, tornando-se igualmente uma forma de expressão artística” (RIBEIRO, 1989, p.31).

Não se pretende neste trabalho enveredar nos conceitos dignificados por historiadores da arte, antropólogos e estudiosos do assunto que cerca as definições de arte. O objetivo aqui é investigar o processo que pontuam o interesse pelo estudo do grafismo indígena como linguagem. É óbvio que alguns conceitos e propostas feitas anteriormente nos facilita no entendimento do que se pretende a seguir nesse estudo.

#### **4.2. Arte/comunicação, como decifrá-la?**

A partir do surgimento da etnoarqueologia ou da “*living archeology*” é que os estudiosos desse campo passaram a se preocupar com os conteúdos simbólicos presentes, sobretudo nos artefatos que tinham algum vínculo com o sagrado, soma-se a isso os interesses da antropologia simbólica. A maior dificuldade, no entanto, é a escolha dos métodos e idéias de outras disciplinas como a lingüística estrutural e a semiologia, ou um trabalho etnográfico, apoiado em pesquisa bibliográfica, observações e depoimentos para interpretar os códigos visuais impregnados nos objetos.

A antropologia tem tido uma tendência como assinala Nancy Nunn:

“a ver a arte primitiva como uma área especial de estudos essencialmente trivial em relação a fortes problemas com o parentesco e estrutura social. Somente agora começa a ficar claro que o quadro da teoria simbólica pode integrar o estudo do sistema social, religiosos, cosmológico e estético”. (1973, p.2).

Na medida em que tanto a antropologia cultural como a etnoarqueologia passem a objetivar também essa temática, teremos então uma visão mais completa e abrangente de todas as manifestações do espírito humano.

Estruturas e comunicação sintetizam as tendências mais comuns que permeiam os estudos antropológicos. O objetivo do estudo dessa nova vertente da antropologia não é o de somente valorizar a estética das obras ou simplesmente sua descrição formal e sim suas relações entre expressões (forma), conteúdo (significado). Ou seja, formas que remetem a referentes que lhe são exteriores: sistema de organização social, mitos e papéis rituais. Trata-se segundo Berta Ribeiro:

“Da exteriorização material de idéias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o contexto cultural em que se inserem. Em outras palavras, trata-se de estudar o conjunto da parafernália que identifica o indivíduo e o grupo como uma linguagem visual, um código, uma iconografia” (1986, p.13).

A decodificação dos códigos inseridos nos artefatos ou mesmo nas pinturas corporais (tomando-se aqui o corpo no sentido de “objeto” ou “suporte”) tem sido motivo de estudos baseados em teorias lingüísticas. É importante elucidar os conceitos utilizados nos estudos recentes de “arte primitiva”. Eles são encontrados geralmente nos dicionários de lingüística e mais freqüentemente nas obras especializadas de lingüística e semiologia. Estes são entre outros: fonema, morfema, significante, significado, ícone, índice, símbolo, sinal, metáfora, metonímia, gramática, semântica, comunicação social.

A melhor maneira de fazê-lo é verificar como são equacionados na prática. James Deetz (1967), fez uma tentativa de aplicar os conceitos de fonema e morfema a artefatos arqueológicos. Parte do pressuposto de que, assim como “os lingüistas escrevem as estruturas de diversas línguas e definem as regras para combinar essas unidades em construções maiores, tais como palavras e sentenças” (op.cit.acima, p.85), da mesma forma os arqueólogos podem encontrar regras estruturais nos encontros de seus materiais e “assim como os fonemas são relevantes apenas para a língua em relação à qual foram definidas” (op.cit.,p.90), da mesma forma certos factemas caracterizam objetos por determinado sistema cultural.

Factema é definido como unidade de formas porque reúnem “uma classe mínima de atributos que afetam o significado funcional do artefato” (ibidem). Deetz exemplifica um factema pelos atributos gerais de forma de uma ponta de flecha de pedra e um alofacto pelas variações no entalhe presente nessa mesma ponta. Os alofactos, tal como os alofones (variantes de pronúncia do fonema), não afetam o significado funcional do artefato.

Na mesma linha de raciocínio, Deetz encontra uma “unidade estrutural comparável a um morfema num material artefactual (1967, p.90). Denomina essa unidade formema, definindo-a como “a classe mínima de objetos que possuem uma significação funcional” (ibidem). Uma flecha compreenderia a combinação de cinco formemas: ponta de pedra, haste, penas, adesivo usado para fixação das partes e o desenho da arte. O autor admite que deve haver uma contraparte lingüística em todas as culturas para unidades tais como o factema e o formema, muito embora os membros dessas sociedades não se dêem conta disso, como os falantes de uma língua não saberiam distinguir as unidades fonêmicas e morfêmicas das sentenças que pronunciam (RIBEIRO, 1987, p.23).

A análise dos significados do grafismo indígena como linguagem, está ainda em seu processo de descobertas. A utilização da lingüística e da semiótica têm se mostrados parceiros importantes em muito nesses estudos, a leitura de teóricos como Pierce tem clareado o entendimento, sobre signos, significados e significantes e, por conseguinte no entendimento dessas formas no processo cosmológico de uma determinada cultura.

Mas esse tipo de abordagem, baseado na lingüística, encontra algumas críticas, como feita por Dell Hymes (1970), com referência às propostas de James Deetz, citadas anteriormente. Além das críticas feitas a Deetz, Hymes, comenta o trabalho de Müller (1968) que trata de análises estruturais dos estilos de arte sob uma perspectiva da gramática transformacional generativa, desenvolvida por Chomsky. Embora contundente em sua crítica, ele não chega a invalidar esses esforços, mas pergunta se os resultados compensam o emprego de tais formalismos. E pergunta: “por que não se apoiar-se na documentação visual, na prosa e nas estatísticas?” (1970, p.113). Até porque, alguns desses modelos vêm sendo questionado pelos próprios lingüistas (p.114). Mas admite, contudo, que “a teoria da cultura deve lidar com a natureza da estrutura em outros aspectos da

cultura(...) quando esta é concebida em termos de códigos comunicativos”(ibidem) in (RIBEIRO,1987,p.26).

Não se pode abandonar todas as pesquisas feitas até agora na tentativa de interpretar os códigos inseridos na arte índia através da lingüística, mas um bom trabalho etnográfico, onde através de obsevações, anotações, e impressões colhidas a partir do depoimento dos atores de uma sociedade, como sugere Dell Hymes acima, poderá ser ainda a melhor maneira de entender os códigos inseridos nos suportes desta arte, quando se diz entender, ser quer aqui, sugerir um entendimento do que aquelas manifestações visuais significam para a cultura que está sendo estudada.

Em outras palavras, as manifestações estéticas indígenas são estudadas como sistemas de representação, que procuram explicar como a sociedade pensa a si própria e o mundo que a rodeia, traduzindo essas noções ao nosso próprio sistema cognitivo. Berta Ribeiro acrescenta que “...não há contradição, mas íntima correlação, entre o cuidado do detalhe, próprio à descrição etnográfica, e a validade e a generalidade que reivindicamos para o modelo construído a partir dela” (RIBEIRO,1987, p.23).

Este trabalho adotou o modelo etnográfico, pois entende que a pesquisa de campo, ouvindo os atores envolvidos no processo, seria mais contundente com a gênese desta pesquisa. Indo de encontro com a proposta deste trabalho, pois não se pretende aqui, construir uma interpretação dos símbolos e signos, não se pretende neste trabalho a decodificação dos desenhos através de sistemas interpretativos de nossa cultura. O que se pretende então é o “entendimento”, o significado dos desenhos das cestarias para as pessoas que fazem parte desta cultura, ou seja os *M’byá*. O significado simbólico desses desenhos é o que interessa neste trabalho.

### **4.3. Cultura material no mundo *M’byá***

Os Guarani *M’byá*, assim como outras etnias valorizam e dão uma grande importância às relações simbólicas de seus objetos. Até mais do que em nossa cultura, pesa-se a este argumento o fato dessas culturas serem ágrafas e utilizam sua cultura material como suporte<sup>9</sup> de informações culturais diversas, na maioria

<sup>10</sup> Para informações a respeito de sua cosmologia.

das vezes só interpretado pelos atores que pertencem a esta cultura. Essas informações podem estar tanto em objetos ritualísticos ou de uso doméstico.

Em seu artigo “Design: Arte e tecnologia”, Marinês Ribeiro dos Santos concorda ao citar Daciano Costa (1993, p. 79, grifos do autor):

“todos os produtos, todos os vestígios da atividade técnica humana têm de ser compreendidos como fatos culturais, como produtos da cultura material. É assim que qualquer objeto, material, comum e anônimo, estabelece dialeticamente nexos com a civilização, a qual por sua vez, se torna inteligível por seu intermédio.”

Os objetos traduzem comportamentos, visões de mundo, valores estéticos e estágios tecnológicos que nos possibilitam uma leitura da cultura em que os mesmos estão inseridos. (SANTOS, 2004).

Projetar produtos é uma atividade que compreende o planejamento e a concepção de artefatos. Sobre esta definição, Rafael Denis comenta que:

“do ponto de vista antropológico, o design é uma entre diversas atividades projetuais, tais como as artes, o artesanato, a arquitetura, a engenharia e outras que visam a objetivação no seu sentido estrito, ou seja, dar existência concreta e autônoma a idéias subjetivas”. (DENIS, 1998, p. 19).

Este autor defende o uso da palavra artefato como resultado do processo de design, pois este termo “...se refere especificamente aos objetos produzidos pelo trabalho humano, em contraposição aos objetos naturais ou acidentais”.

O conjunto de artefatos produzidos e utilizados por um determinado grupo social pode ser caracterizado como sua “cultura material” (DENIS, 1998). O papel dos artefatos como elementos dessa cultura material vai além do cumprimento de requisitos funcionais e técnicos, pois envolve componentes simbólicos, psicológicos e afetivos que, por sua vez, não possuem significados fixos ou únicos.

Os artefatos produzidos pelo ser humano representam muito mais do que sua própria materialidade, pois sua existência está relacionada às situações vividas pelas pessoas. Através das relações sociais em que estão envolvidos, os artefatos adquirem significados que podem estar relacionados tanto aos aspectos funcionais do produto, quanto aos valores simbólicos a ele atribuídos (SANTOS, 2004).

Os artefatos produzidos pelas populações indígenas são conhecidos em nossa sociedade como artesanato, ou arte indígena. A definição é o que menos

importa, quando na verdade, o mais importante são os atributos simbólicos que estes objetos trazem consigo. Mas vamos considerar neste trabalho, a definição que os próprios índios (não pode-se afirmar se por influência de nossa cultura), atribuem a alguns elementos de sua cultura material, como artesanato.

Em um dos encontros que esta pesquisa teve na aldeia de Paraty-Mirim, um depoimento muito interessante foi o do *M'byá*, Sérgio da Silva, que é professor da aldeia, em seu depoimento<sup>10</sup> Sérgio diz: “Antigamente os cestos eram utilizados para colocar o pão na época do batismo. É por isso que o interior do cesto é sagrado”.

Segundo Marcelo Oliveira da Silva, hoje essa arte sofreu algumas modificações:

“Antigamente, essas peças possuíam uma finalidade utilitária ou ritual. Hoje são vendidos por que os Guarani vivem do artesanato e da agricultura. O artesanato se modernizou e ganhou cores industrializadas, embora algumas peças possam apresentar cores naturais. Assim como as pinturas corporais, os desenhos do artesanato também são inspirados na natureza. Como exemplo, podemos citar os desenhos dos paus-de-chuva que reproduzem estrelas, folhas e troncos das árvores e palmeiras, etc.

Pensando em preservar as poucas variedades de pássaros que ainda existem em suas matas, os Guarani criam galinhas, das quais se alimentam e colorem as penas utilizando-as em seus objetos de adornos. A arte tradicional passou a apresentar inovações, como esculturas e pinturas feitas em madeira. Os homens fabricam as armas (machado, arco e flecha, tacape) cocares e instrumentos (flauta, rebeca, chocalho). Já as mulheres confeccionam colares, brincos, pulseiras, leques, bolsinhas e cestos”. (GUIMARAENS, 2003, p. 119).

#### 4.4. As cestarias e os grafismos

A técnica de manufatura mais difundida entre os *M'byá*, é a dos trançados. É através deste recurso que se constroem as cestarias, que são os objetos que servem de suporte para os grafismos que serão estudados neste trabalho. A trama é trançada com fibras de taquara "*takuapi*" , e outra variedade, "*takuarussu*" que segundo os índios absorve melhor os corantes. Também se encontram trabalhos feitos de cipó “imbê”, que por ter uma tonalidade escura, contrasta com a taquara ou outra fibra com uma tonalidade mais clara (foto abaixo) e serve para formar um desenho sem a utilização de corantes. O cipó era muito utilizado nos trabalhos

<sup>11</sup> As falas relatadas neste trabalho, são o resultado de uma seleção (edição) de depoimentos colhidos durante este trabalho, onde foram gravados e anotados falas de alguns interlocutores que surgirão ao longo desta pesquisa. Os encontros foram realizados durante o período de dois anos.

mais antigos, uma vez que no passado as cestarias Guarani, não utilizava cores. Há registros de outras fibras naturais flexíveis que eram ou ainda são utilizadas para fazer as cestarias, que serão apresentadas mais adiante neste trabalho.

Existem indícios arqueológicos de que a arte do trançado era praticada nas Américas desde 11 mil a.C. (Adovásio, 1976). Segundo Berta Ribeiro:

“Este autor considera que a antigüidade da cestaria entre as ‘artes de fibras perecíveis’ só não excede provavelmente a da confecção de cordas e a manufatura de trabalhos em malha ou filé. Deve ter sido provavelmente trazida ao Novo Mundo como bagagem tecnológica pelos seus primeiros imigrantes”. (RIBEIRO, 1989, p.38).



Figura 17 - Cesto construído como no passado, usando a taquara e o cipó imbê | Foto: José Francisco Sarmiento.



Figura 18 - Coroa trançada em processo de confecção: talas do pecíolo do buriti entramadas com cascas do cipó imbê (*Philodendron* sp.). Índios Jurúna, rio Manitsauá-misu (Parque Indígena do Xingu) | Foto: Fred Ribeiro. Fonte: RIBEIRO, 1989.

Os objetos trançados eram certamente indispensáveis para o transporte da caça, da pesca e de frutos silvestres, sementes e outros elementos de coleta de que se alimentavam grupos semi-nômades, devido à sua leveza. Pela mesma razão, deve ter-se dado a domesticação da cuieira, recipiente igualmente encontrado em todas as casas indígenas para guarda e transporte de bens, água e alimentos. Técnicas de trançado (torcido, enlaçado) são empregadas pelo indígena brasileiro na construção do arcabouço e cobertura da casa, que na verdade é um grande cesto; e na confecção de armadilhas para peixes e caça, dos cestos cargueiros e todo tipo de recipientes -técnica do trançado hexagonal, sarjado- (RIBEIRO, 1989, p.39).



Figura 19 - Índia Tupi do Nordeste portando cabaça para transporte de água, o filho e um cesto-cargueiro. Óleo do pintor holandês Albert Eckhout (1637-1644) vindo ao Brasil com Maurício de Nassau | Fonte: RIBEIRO, Berta, 1989.

Hoje em dia as cestarias, ganharam uma importância ainda maior dentro das aldeias: o cesto tem uma importância econômica em sua sociedade, é um modo de sobreviver através de sua arte. O cesto tem ainda um papel religioso,

pois é no cesto que se carrega, o pão sagrado, as frutas para a *opy* (a casa de reza). Esta relação com o sagrado para os *M'byá*, se complementa na conformação do grafismo no cesto, esses desenhos representam este universo sagrado, tão valorizado pelos Guarani *M'byá*. Existem lendas quanto à criação desse grafismo.

Em seu trabalho de doutorado Sérgio Baptista da Silva (SILVA, 2001, p. 227) transcreve um depoimento do índio *M'byá* Turíbio Karaí, da aldeia da Estiva do Rio Grande do sul, nascido no mesmo estado em 1991. Neste relato Turiríbio descreve o surgimento dos grafismos que pertence à narrativa mitológica Guarani. Diz Sérgio que o mito é impropriamente conhecido como ciclo dos gêmeos, pois o sol e a lua (ambos do sexo masculino), têm pais diferentes. Na mitologia Guarani, no início de tudo, acontece o rompimento definitivo entre o divino e o humano. Após *Nhanderú* (Deus) abandonar a terra nova e sua esposa infiel. A terra, então, torna-se imperfeita e separada para sempre do espaço divino, a “terra sem males”. Na terra “má” sucedem-se as aventuras dos irmãos deuses: sol e lua, que obstinadamente procuram e conseguem alcançar o espaço sagrado, ideal de todos os Guarani. O mito transcrito por Sérgio diz que:

“No início de tudo, quando existia o sol e a lua, convidaram Aña (o diabo) para pescar. O diabo queria se casar com a irmã do sol. Mas o sol enganou o diabo. Ele não queria dar a irmã dele e o enganou escondendo a moça. O diabo foi chorando, chorando. Até que o sol disse para o diabo: - Não chora, não chora. Nós vamos arranjar outra moça para você.

E fez *adjaká*. Bem pintadinha como aquela moça que botava *ysy* no rosto, assim (neste momento o narrador indica, com três dedos, três linhas inclinadas em cada face). Mas o sol alertou:

Não vai com ela para a água, senão você vai perder ela.

Mas o diabo que gostava de tomar banho de rio, vivia levando a moça e *Adjaká* virou o cesto, lá dentro do rio. E o diabo de novo chorou, chorou e foi se queixar para o sol de novo, que falou:

Eu te disse que você não devia andar sempre no rio, senão tu ia perder tua esposa que era *Adjaká*(cesto).

Então a partir dali que já se foi aprendendo aquela *Adjaká*. A lua que era muito sabido (na mitologia Guarani a lua é masculino). Então a lua disse: eu vou tentar fazer esse *adjaká*. Olhou bem como é para fazer e fez *adjaká* como o sol fez”.

*Turíbio Karaí* então complementa o mito:

“Ali fez o *adjaká*, depois, antigamente, os mais antigos faziam de novo. Até hoje todos os índios não tavam se esquecendo de fazer. E não era para fazer pintura quadrada (*ipará korá*). É feito para fazer *ipará rysy*. É só aquilo que fazia. Depois ela aprendeu cada vez mais e fez *ipará korá*. O sol ensinou *ipará rysy* só. Não era para fazer *ipará korá*. Por sabido é que foi fazendo até que hoje faz tudo isso aí. Já que o pessoal tá mais sabido, já fez *ipará korá*, *ipará kursu* e aí por diante foi inventando”.(op. cit., p.227).

Na cultura Guarani aparecem sempre em suas cestarias grafismos, até mesmo nos trabalhos de cerâmicas, hoje pouco vistos, eles surgem já que são elementos indissociáveis da arte Guarani. Desde muito tempo esses elementos são utilizados, como podemos ver no exemplo apresentado na ilustração anterior – figura 19, pág.77 (óleo do pintor holandês Albert Eckhout).

Nas cestarias os desenhos empregados podem ter significados distintos em sua especificidade, independente de sua etnia, como o exemplo narrado por Berta Ribeiro:

“Explicações diferentes me foram dadas sobre o significado simbólico de uma ampulheta emoldurada por um quadrado, esboçada num cesto dos índios *Yawalapití*. Para estes, o desenho representava “a pintura das costas do jabuti”; para seus vizinhos Kamayurá, “o desenho de um inseto, parecido com um gafanhoto” (cf. B. Ribeiro, 1986, p.63).

Este padrão é um dos mais correntes na decoração dos artefatos xinguanos e pode ter sido inspirado no motivo do trançado.

Observações de Krause entre os Karajá são as mais explícitas sobre a hipótese de que o desenho ornamental deriva dos padrões geométricos provenientes da técnica do trançado. Diz o autor:

“Os homens gostam de adornar seus utensílios e demais objetos com desenhos. Os padrões são geométricos e todos tomados da técnica de trançar. Quando eu perguntava aos índios o que significavam tais padrões desenhados em meu caderno, respondiam sempre que era *hoadjudju*, o que quer dizer mais ou menos “trançado”. Só se eu insistia recebia o nome propriamente dito de cada padrão. Todos representam animais, mas tão estilizados que um estranho absolutamente não os pode reconhecer” (Krause, 1911).

Um padrão de trançado sem precedentes na cestaria dos índios do alto Xingu – dois losangos fundidos verticalmente entre si, sendo o superior meio inacabado (figura 20, p.80). Esta figura foi designada pelo artesão *Yawalapití* que o produziu como *uí txuká*, que significa: cobra, caminho ou cobra andando. Como o losango representa, tradicionalmente, na iconografia alto xinguanos o motivo peixe, é provável que um erro técnico do cesteiro o tenha levado a improvisar uma nova denominação, associando o zigue-zague do desenho à sinuosidade da cobra ou ao caminho por ela percorrido. Esta poderia ser a gênese de um motivo ornamental e

sua interpretação. Uma vez aceita pela comunidade a analogia entre o nome e o padrão ambos se perpetuariam (cf. B. Ribeiro, 1986, p.65).

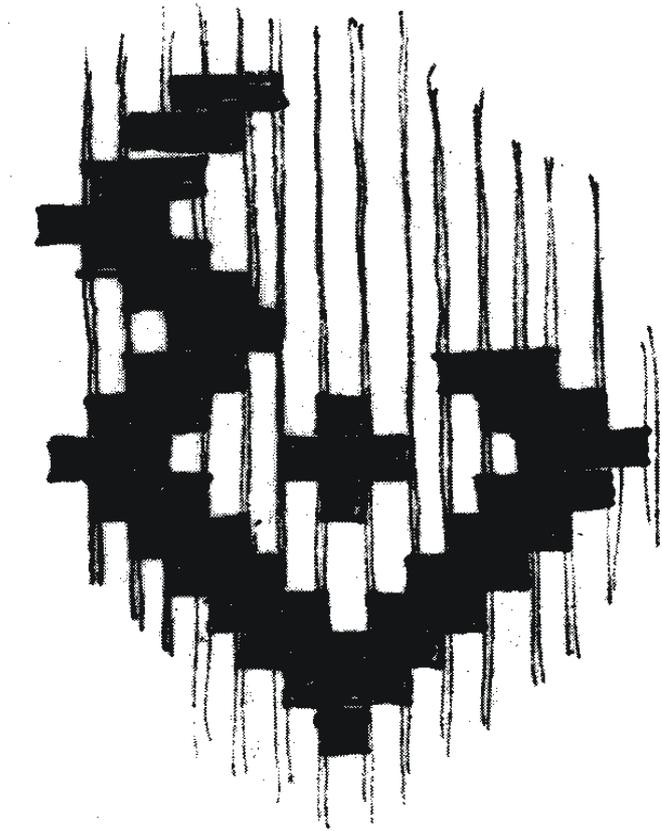


Figura 20 - Padrão de trançado dos índios do alto Xingu interpretado como “caminho de cobra” | Fonte: RIBEIRO, Berta, 1989.

A mesma forma de zig-zague citado acima , dos índios do alto Xingu, também se encontra com grande ocorrência nos padrões que compõe as cestarias dos *M'byá*. Este movimento de zig-zague que imita o movimento das cobras foi denominado pelos *M'byá* de *yapará Ixy* ou *yapará rysy*. Mas em alguns casos eles chamam apenas de “cobra”. A forma do losango ou quadrado também é identificado como “cobra”. Dentro de um entendimento mais específico a forma em losango, ou quadrado é a representação da jararaca (*Mboi Para*) ou caninana (*Nhakã Nina*) com alguns poucos detalhes que as diferenciam. Mas assim como ocorreu no trabalho citado anteriormente por Berta Ribeiro, com os índios *yawalapití*, existem “confusões” quanto à especificidade do nome correto do

desenho ou em alguns casos, o que ele representa. Na maioria dos casos estudados por este trabalho, os desenhos têm uma ligação direta com as malhas das peles das cobras.



Figura 21 - Cestaria em processo de confecção, presença dos losangos, identificados como jararaca (*Mboi Pará*) | Foto: José Francisco Sarmiento.

Quando o desenho se apresenta em linhas retas, os *M'byás* chamam de *Yapará Jaxá*. A combinação de várias formas geométricas encontradas nas malhas do corpo das cobras é chamada de *Ypará Korá*.

É interessante perceber que a cobra tem uma presença simbólica forte no universo cosmológico dos *Guarani*. A cestaria de um modo geral é utilizada para levar fruta, o milho sagrado, o pão sagrado nos rituais realizados na casa de reza (*opy*). A cobra representada em torno do cesto protege os alimentos ali contidos.

Os objetos da cultura *M'byá* trazem consigo também um significado religioso, sagrado. Em depoimento a este trabalho, o índio Darcy relata: “nada que é construído por nós, está separado do sagrado. Tudo possui um sentido, um significado”.

Darcy é filho de *Para Poty*, uma das principais artesãs da aldeia de Paraty-Mirim que nos conta que: “a natureza é sempre representada nos trabalhos, nos cestos, e cada desenho significa uma coisa”.

Podemos se citar como exemplo os desenhos do “pau de chuva” (*oky\_ra'ãa*), conforme explicação do educador Sérgio, também *M'byá*:

“os desenhos representados ali estão ligados à natureza, aos animais e à caça. Podemos ver a coral (*mboi pytã*), a jararaca (*mboi para*) e o que parece estrelas, é a marca das caças realizadas, como uma contagem”.

Segundo Sérgio: “o pau de chuva serve como relaxante, seu uso faz as preocupações irem embora”. Ao dizer isto Sérgio revela que o pau de chuva tem um poder terapêutico, ele nos contou, que: “se uma pessoa está aborrecida com alguma coisa, se precisa relaxar, utiliza o pau de chuva que se consegue tranquilizar”.

Segue abaixo a identificação dos desenhos encontrados no pau de chuva, como o desenho de número 1 da coral (*mboi pytã*), o desenho 2 da jararaca (*mboi para*) e o desenho do “asterisco” (número 3) que representa as caças realizadas. Cada risco, é uma caça conseguida, é uma homenagem aos homens da aldeia que conseguem trazer para aldeia o animal abatido para seu consumo, este desenho, também foi notado no cachimbo (*petyngué*).

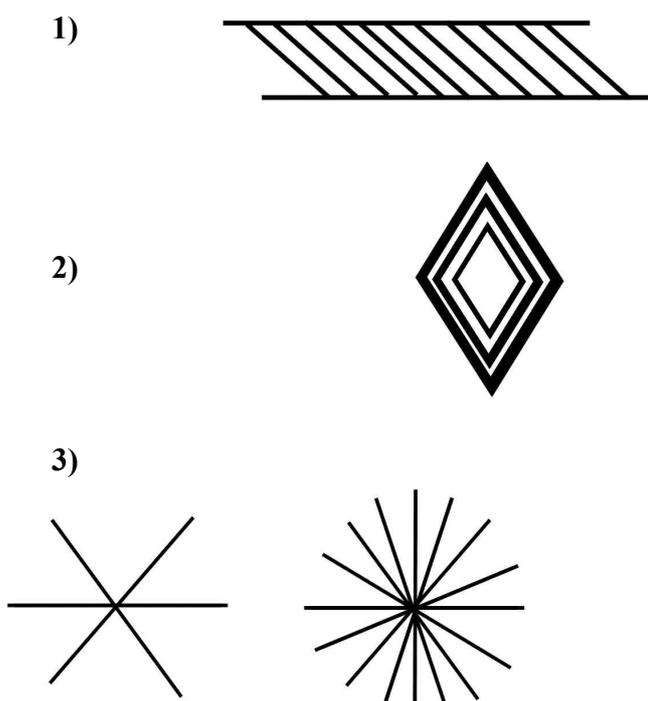


Figura 22 – Ilustrações do pau-de-chuva | Crédito: José Francisco Sarmiento.

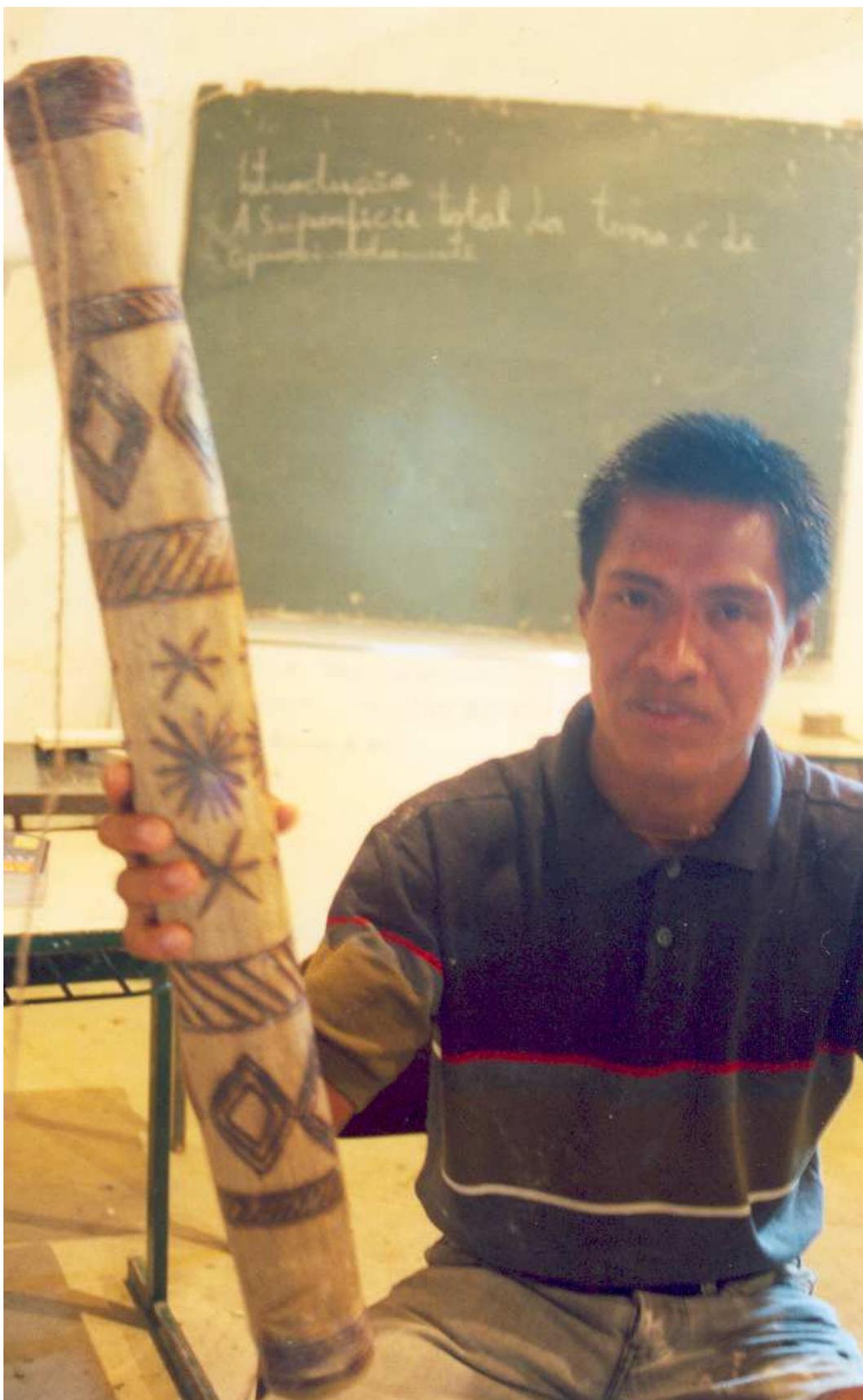


Figura 23 - Sérgio mostra o “pau da chuva” (*oky\_ra'ãa*). Destaque para os traços semelhantes a um asterisco: cada linha representa um animal caçado| Foto: José Francisco Sarmiento.

Os objetos carregam em si uma importância muito grande na cultura *M'byá*, pois trazem consigo um grafismo carregado de representações simbólicas, relacionados com a natureza e com o divino, o sagrado. As representações impregnadas nos objetos dos *M'byá*, fazem com que essas iconografias, não apenas representem o sagrado, mas assumam o papel de interlocutor com o sagrado, como podemos ver no depoimento de Darcy, em uma experiência vivida por ele com o chocalho:

“Criaram o projeto de professor de desenvolvimento para Santa Catarina e eu levei o chocalho para a *opy* (casa de reza) . Falei que aquele chocalho, é como um telefone e o desenho é um caminho, que fala com Deus lá em cima” (Darcy).

Como pode se ver neste relato, até o desenho gráfico do chocalho possui um significado para os *M'byá*. Darcy também nos conta que as coisas mais importantes em uma aldeia são o cachimbo (*petynguá*) e o pajé. Através desses dois elementos é possível estabelecer um contato direto com *Nhanderú* (Deus). “Acreditamos que a fumaça que sai do cachimbo se transforma em nuvem do céu”, complementa.

Um trabalho que vai de encontro com a afirmação de Darcy é o de Garlet & Soares, que desenvolveram uma pesquisa sobre a iconografia do cachimbo (*petynguá*) do *M'byá*.

As informações de Garlet & Soares (1995, p.8), constataam que a arte *M'byá* enfatiza as relações cosmológicas. Os autores fizeram um levantamento sobre o cachimbo (*petynguá*), confeccionados pelos *M'byá*. Verifica-se que o próprio uso do cachimbo já remete às relações com as divindades e com a fauna e flora primevas. Além do uso cotidiano, ritualmente, ele é usado nas curas, rezas e pelo xamã, para entrar em transe. A pasta de argila usada para confeccionar os cachimbos usados apenas no ritual, e especialmente os de uso do xamã, são adicionados ossos carbonizados e triturados de porco-do-mato (*koxi*) considerado animal doméstico de *Ñanderu* (Garlet & Soares, 1995). Os autores verificaram que os *petynguá* “apresentam, tanto nos motivos como na forma, inspiração na flora e na fauna” (op.cit, p.8). Cachimbos zoomorfos representam peixes – *piráruгуái petynguá* e *jakaré petynguá* (peixe cascudo), borboletas (*popó petynguá*), aranhas (*ñandu petynguá*), tartarugas (*karumbé petynguá*), e ao que parece, flores.

A descrição da produção, uso e materialidade dos cachimbos foi importante para que se pudesse testar e reforçar a hipótese sobre a priorização das relações com as divindades, e a inter-relação destas com os domínios da natureza e da sociedade no sistema de representações visuais dos *M'byá Guarani*.

Muitas das relações entre os motivos iconográficos (presente nas cestas atuais) com os seres primevos parecem ter se perdido ou estar aparentemente esquecidas, restando apenas designações que não dão conta desta relação (*ipará korá*, por exemplo). No entanto, algumas poucas relações entre os motivos e os seres primevos permanecem vivas nas tradições de dois grupos *M'byá*: *mboitini ipará* (desenho da cobra cascavel), *ipará pirárãinhykã* (desenho da mandíbula do peixe), *ipará panambi pepó* (desenho da asa da mariposa) e *arakú pipó* (rastros da saracura). De qualquer forma, a origem divina dos grafismos, exterior à sociedade, está bem marcada e continua a ser lembrada através da passagem do mito das *adjaká* (cestos), o que evidencia o vínculo entre a ornamentação (das cestas ou dos corpos) e o mundo sobrenatural (SILVA, 2001, p.231).

É interessante perceber que há uma evolução nos temas propostos, para serem representados nas cestarias. Dentro desse contexto de evolução gráfica, se faz pertinente o depoimento de *Para Poty*, ela nos surpreende ao contar uma história muito interessante relacionada aos desenhos dos cestos. Ela diz que quando alguém na tribo está com problemas no coração é feito um cesto com este desenho (trama em formato de coração – *pya tytya*). Quando o enfermo é levado à casa de reza é presenteado com este cesto que possui em seu interior o pão sagrado, as frutas e o mel, que o mesmo leva para a cerimônia de cura. Excepcionalmente para este trabalho a artesã abriu uma exceção e fez um cesto com esse motivo para que pudesse ser registrado.

Outra curiosidade diz respeito à trama da vida longa (*teko puku*) que também é “ofertada” a alguém com votos de que a pessoa que recebe tenha uma vida longa.

Quando conversamos sobre as tonalidades das cestarias, *Para Poty* conta que antigamente não se utilizavam cores nos cestos e os mesmos eram feitos somente com o cipó ambê e vendepé, como pode se ver abaixo na foto de uma cestaria nos moldes antigos.



Figura 24 - Cesto que simula a malha das cobras urutu e coral confeccionado por *Para Poty* como antigamente (sem coloração) para este trabalho | Foto: José Francisco Sarmiento.

*Para Poty* narra que quando começou a utilizar as cores nos cestos, encontrava todos os pigmentos que necessitava na própria natureza, quando morava no sul do país. Tal declaração desfaz o mito de que os M'byás só utilizam pigmentos artificiais. Na verdade o uso de cores já se tornou uma tradição e nada tem à ver com uma ruptura imposta pela necessidade de venda. como querem alguns, *Para Poty* complementa:

“ Há muito tempo utilizo cores no trabalho, mas aqui não temos as cores no mato. Só temos a carobinha que eu planto, para fazer o amarelo. Lá no sul tinha...”.

As demais tonalidades são produzidas por um método artificial através do uso de anilina. A artesã diz que as cores são usadas de forma aleatória: “uso as que eu acho que ficam bonito, que dê para ver o desenho”, resume.



Figura 25 - Carobinha: raiz da qual se retira o pigmento amarelo para as cestarias *M'byá* | Foto: José Francisco Sarmento.



Figura 26 - *Para Poty*, artesã *M'byá* no início de mais um cesto | Foto: José Francisco.

*Para Poty* é um exemplo de artista para a tribo: seus trabalhos são reverenciados por toda a tribo, inclusive aldeias vizinhas, que utilizam as combinações cromáticas e gráficas criadas por ela. À primeira vista parecem que as combinações se repetem, mas muitas vezes essa trama pode mudar sem perder o sentido. Tais mudanças variam desde uma linha a mais, até os tamanhos dos desenhos. Há um processo dinâmico, como qualquer processo cultural, este pensamento vai de encontro com a afirmação de Vidal e Lopes Silva:

“Enquanto ‘expressão estética gráfica de identidades étnicas e culturais’, estas manifestações visuais como qualquer outro fenômeno cultural, são aqui encarados como processo, no qual articulam-se estilo coletivo/ repetição com capacidade criadora individual/ variação”. (VIDAL e LOPES SILVA, 1992).

Quando perguntada sobre a simbologia dos desenhos dentro da tribo, a artesã relata que os significados são passados das mães para as crianças. No momento da confecção das cestarias todos trabalham juntos, todos ficam em torno do artista: uma combinação perfeita de aprendizado com as mãos, ou seja na prática a construção do conhecimento da cultura *M'byá*.

A seguir os desenhos técnicos das cestarias utilizadas neste trabalho, informações quanto à definição, classificação das formas e materiais utilizados na construção de cada objeto utilizados neste trabalho (segundo o Dicionário do Artesanato Indígena escrito por Berta Ribeiro, 1988) além dos significados e origem de seus grafismos.

#### **4.4.1 - Definições Genéricas:**

##### **TRANÇADOS PARA USO E CONFORTO DOMÉSTICO**

Definição: Compreende a variada cestaria usada para sentar ou dormir, para abanar, atiçar fogo e para proteger a carga das canoas. E, ainda, a cestaria utilizada como recipiente par armazenar provisões, guardar utensílios e implementos de fiação e tecelagem, servir alimentos sólidos e/ou líquidos, no caso dos cestos impermeabilizados. E, mais, os cestos – registrados no alto rio Negro – para a defumação de pimenta e saúva. E, por fim, a rede de dormir trançada de folículos de seda de buriti, comum entre os Xerente e diversos grupos Timbira.

Uso: para conforto pessoal, para cozinha e armazenagem.

T. Esp.: abano trançado, apá, cesto alguidariforme, cesto bornaliforme, cesto gameliforme, cesto paneiriforme, cesto platiforme, cesto tigeliforme, cesto vasiforme, defumador trançado, esteira, rede de dormir trançada, cantil com invólucro trançado, suporte de cabaça.

#### **CESTARIA:**

Conjunto de objetos (cestos recipientes, cestos coadores, cestos cargueiros, armadilhas de pesca e outros) obtidos pelo entrançamento de elementos vegetais flexíveis ou semi-rígidos usados para transporte de carga, armazenagem, receptáculo, tamis ou coador. Variam em tamanho, forma, decoração, técnica de manufatura, mas obedecem basicamente às exigências ditadas por sua funcionalidade. Vasilhame é o equivalente à cestaria em cerâmica.

**CESTO:** termo genérico que define qualquer receptáculo feito segundo a técnica de entrançamento de matéria-prima vegetal adredeamente preparada. Equivale ao termo vasilha ou vaso na cerâmica. Do ponto de vista morfológico, distinguem-se os seguintes tipos principais de cestos-recipientes: 1)alguidariformes; 2)bolsiformes; 3)bornaliformes; 4)estojiformes; 5)gameliformes; 6)paneiriformes; 7)platiformes; 8)tigeliformes; 9) vasiformes.

#### **CESTO-CARGUEIRO:**

Vocábulo que designa genericamente os recipientes usados para transportar carga. Apresentam alça para cingir a testa ou duas delas para transpor os braços, repousando o peso nas costas. Distinguem-se os seguintes tipos principais: 1) cesto cargueiro alguidariforme; 2)cesto cargueiro bornaliforme; 4)cesto cargueiro paneiriforme com sua variante esférica designada atura; 5)cesto cargueiro quadrangular; 6) jamaxin (cesto cargueiro de três lados).

#### **4.4.2. Designações quanto à forma:**

##### **CESTO PENEIRIFORME:**

Recipiente ou cargueiro em forma de paneiro. Isto é, assemelhado ao gameliforme, porém de maior altura e geralmente de trançado hexagonal. É usado para armazenar farinha ou pra “ensacá-la” quando destinada á venda, sendo para

isso forrado com folhas de arumã ou de sororoca. Apresenta-se em tamanho convencional: conteúdo de cerca de 10 quilos de mandioca. Empregado como cargueiro, recebe uma alça para suspender. Os paneiros para carga em forma esférica são distinguidos pelo termo atura originário da língua geral, de largo emprego na Amazônia. Sin. Paneiro (ou urutu)/ T. gen. Traçados para uso e conforto doméstico. / T. Rel. Atura, cesto gameliforme.

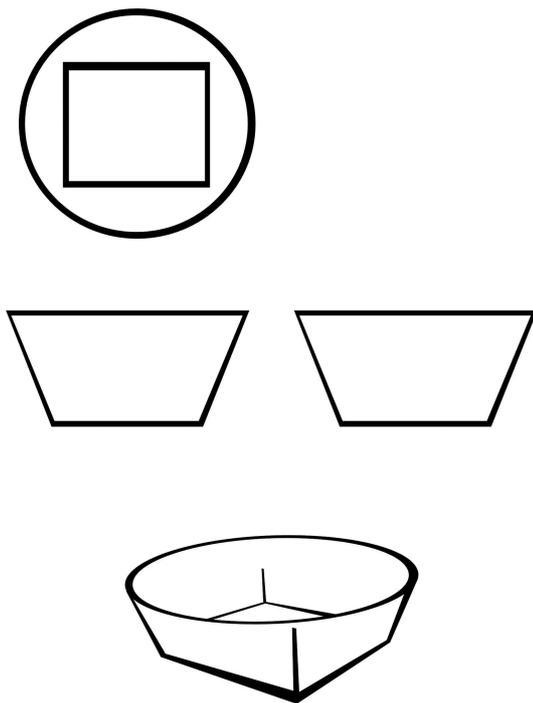


Figura 27 - Cesto Paneiriforme (vista superior, lateral e perspectiva) | Ilustração: José Francisco Sarmiento.

### **CESTO TIJELIFORME:**

Cesto recipiente em forma de tigela. Apresenta-se comumente de conformação arredondada, fundo plano e paredes de pouca altura. Os cestos tijeliformes de base côncava, isto é, à maneira de meia esfera são distinguidos pelo vocábulo apă, originário da língua geral. São usados para servir alimentos, para pequenos guardados ou, como no caso da cumata, para filtrar. T.gen. Traçados para uso e conforto doméstico./ T.Rel.Apá.

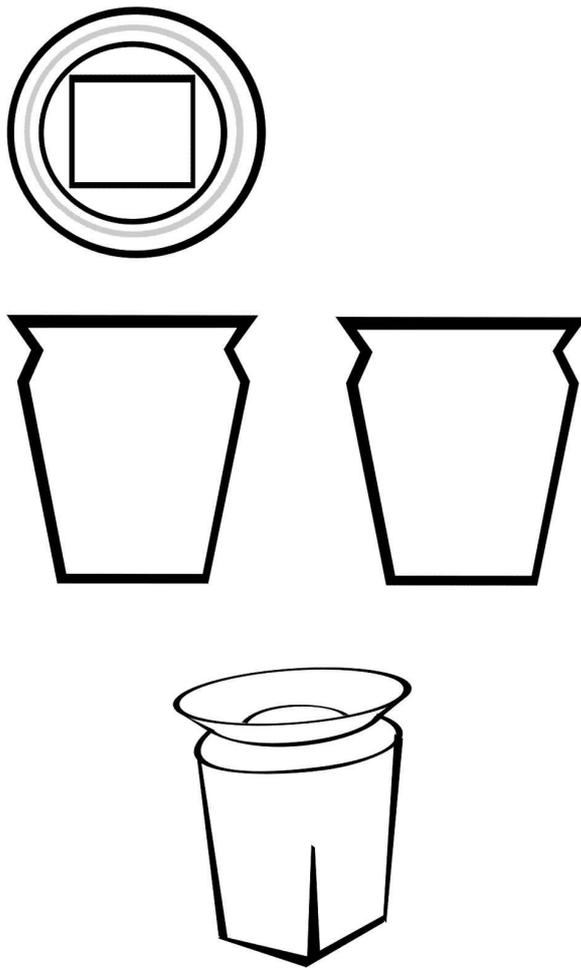


Figura 28 - Cesto Tijeliforme (vista superior, lateral e perspectiva) | Ilustração: José Francisco Sarmento.

#### 4.4.3. Matérias-primas:

##### **CIPÓ AMBÊ-AÇU (*Philodendron imbe Schott*):**

Cipó-trepadeira (família das Aráceas) que se enrosca em árvores de até 50 metros de altura. O diâmetro é de 2cm sendo a madeira utilizada, depois de descascada, para fazer os aros de contorno da borda das apás (rio Tique, alto rio Negro). A casca é largamente empregada em obras de trançado.

##### **TABOCA (*Guadua angustifolia Kunth*).**

Planta da família das Gramíneas que, depois de descorticada e laminada, é reduzida a talas para o trançado. Sin. Taquara.

**TAQUARA.** Use: Taboca

**TAQUARINHA** (*Arundinaria sp.*). Planta da família das gramíneas de que se fazem talas empregadas em obras de trançado pelos índios kayabí, Asuriní e Araweté.

#### **4.4.4. Processos de Manufatura:**

##### **ARQUEADO.**

Def. grupo de trançados da categoria dos cruzados. O entrançamento de processa segundo a fórmula 1 sobre, 1 sob, a exemplo do trançado quadricular ou xadrezado. Distingue-se dele pelo fato da urdidura ser rígida, de grosso calibre, e a trama flexível e delgada, produzindo o efeito de uma série de protuberâncias. Essa aparência ocorre também em exemplares de trançados sarjados (ou cruzados em diagonal).

#### **4.4.5. Padrões ornamentais específicos do trançado**

##### **GRADEADO** (*lattice work, open work*):

Os elementos da urdidura e da trama se entrecruzam deixando entre si aberturas ou grades. Ocorre nos trançados quadriculares, sarjados, hexagonais, enlaçados e torcidos.

#### **4.4.6 – Início dos Cestos:**

##### **UMBIGO SUÁSTICA**

Nesse tipo de umbigo, que comparece nos trançados torcidos, dezesseis elementos da urdidura são cruzados em ângulos retos, 4 a 4, formando um padrão de trançado quadricular fechado semelhante a uma suástica. Uma carreira de traçado torcido os mantém no lugar.

#### 4.5. Grafismos *M'byás*:

A seguir os grafismos *M'byás* pesquisados para este trabalho e sua respectiva cestaria. Cada trama (ou padrão) é criado a partir de uma célula, que aqui iremos chamar de unidade, este fragmento é a transposição de um elemento encontrado na malha “corpo” daquilo que se quer retratar, ou é uma forma abstrata como a representação de vida longa.

Normalmente essas formas encontradas na natureza, são orgânicas, apresentam-se em formas arredondadas, mas como o recurso utilizado para a confecção das cestarias é o trançado, obriga o artista, a fazer uma adaptação de desenhos circulares, a desenhos baseados em linhas retas. A geometrização de seus desenhos ocorrem, portanto, por conta, do recurso que é utilizado, o trançado.

No trabalho de identificação que se segue, trabalhou-se com oito tipos diferentes de sexto, três tigeliforme e cinco paneiriforme. Cada cesto traz consigo um padrão diferente, esta diferença ocorre em alguns casos, por consequência de uma derivação de um mesmo padrão, como o padrão da jararaca (*Mboi para*), da caninana (*Nhakã nina*) e da urutu (*Mboi tuvi*). Os demais padrões: Coração (*Pya tytya*), Vida longa (*Teko Poku*) e Coral (*Mboi Pytã*) apresentam apenas uma forma de representação. Ao adaptar o padrão a um formato específico de cesto, ele sofre pequenas modificações para se adaptar em um novo corpo.

O processo usado para identificar os padrões, foi feito através de depoimentos de pessoas da tribo de Itatins (em Paraty-Mirim), diante de fotos dos cestos e às vezes do próprio cesto. Após a nomeações dos padrões, começou um trabalho de busca dos animais, e conseqüentemente fotografa-los e depois da planificação dos grafismo dos cestos, descobria-se a unidade do padrão e por conseguinte a busca da identificação da unidade, com a malha do animal (no caso das cobras).

As cobras utilizadas como inspiração dos *M'byá* de Paraty-Mirim, ocorrem com frequência na mata atlântica. É importante salientar que no sul do país os *M'byá* representam também a cascavel (*mboitini ipará*), que tem uma maior ocorrência naquela região.

#### 4.5.1. Padrão Caninana (*Nhakã nina*).

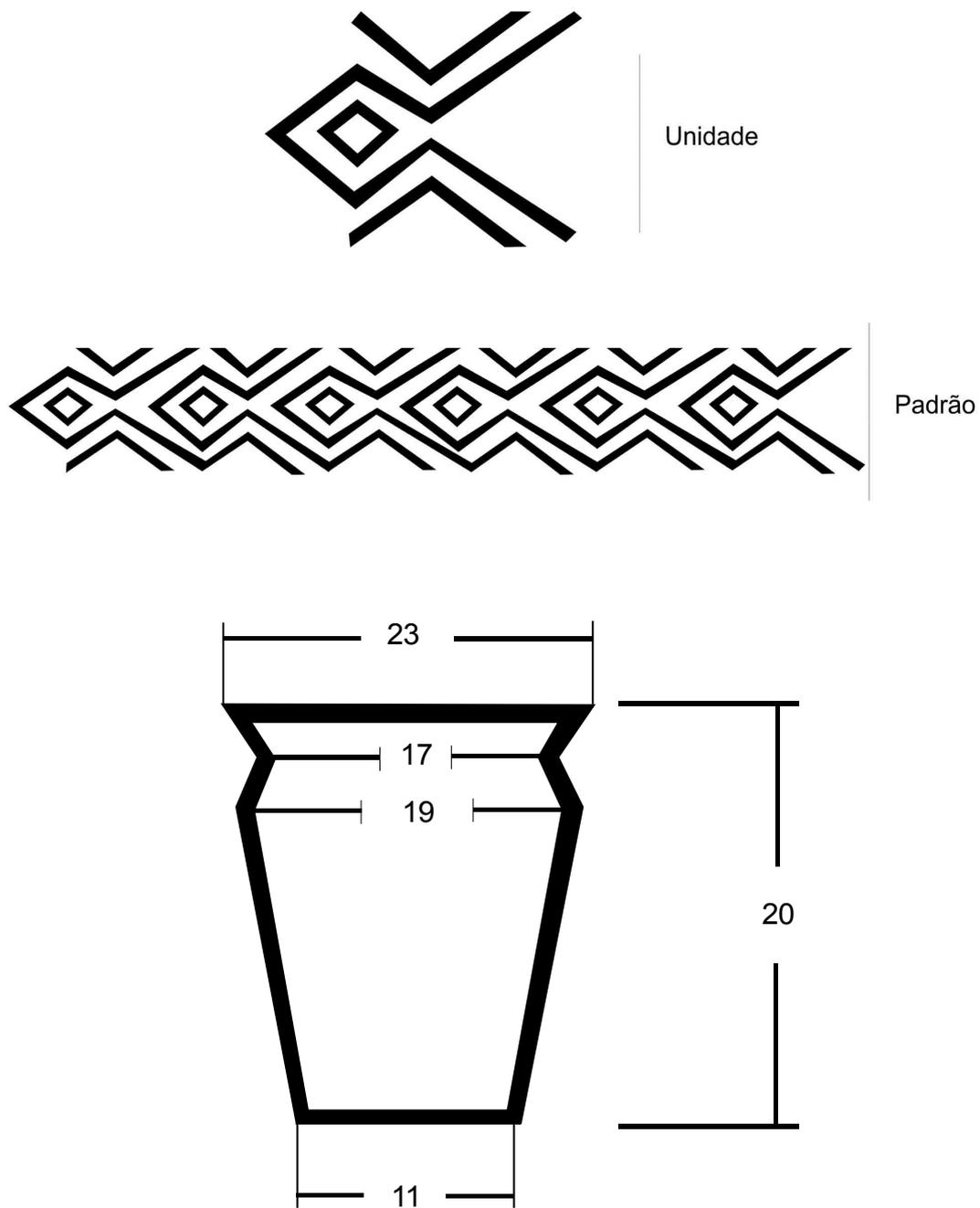


Figura 29 – Padrão de cestaria modelo Caninana.

## Caninana (Nhakã Nína)



Unidade



Padrão



**Cesto Paneiriforme**

Figura 30 – Padrão de cestaria modelo Caninana.



Figura 31 - Cesto padrão Caninana em destaque| Foto: José Francisco Sarmento.

#### 4.5.2. Padrão Caninana (*Nhakã nina*), modelo 2.

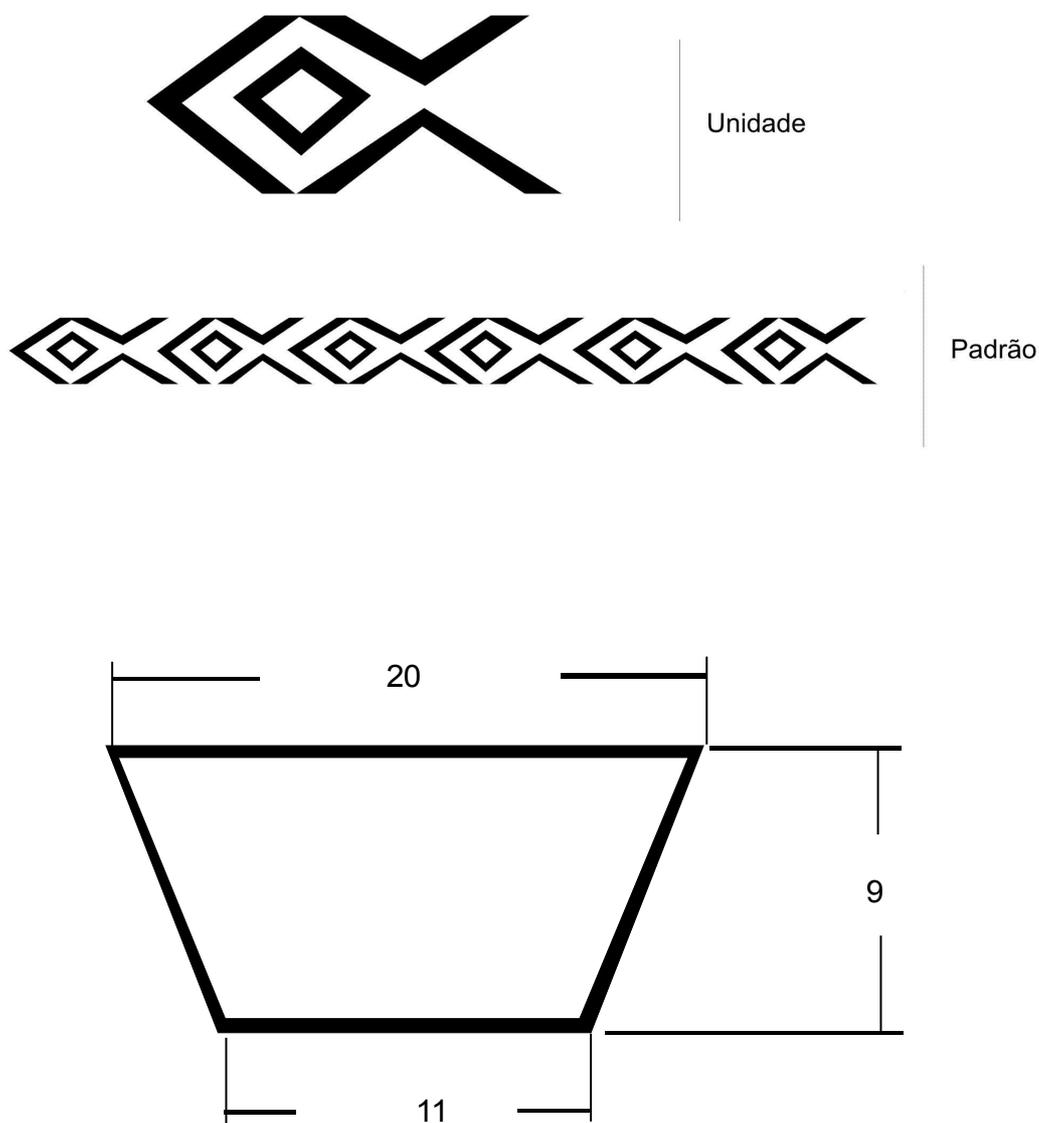


Figura 32 – Padrão de cestaria padrão Caninana (modelo 2).

## Caninana (*Nhakã Nína*)



Unidade



Padrão



**Cesto Tijeliforme**

Figura 33 – Padrão de cestaria Caninana (modelo 2) .



Figura 34 - Cesto padrão Caninana (modelo 2) em destaque | Foto: José Francisco Sarmiento.

#### 4.5.3. Padrão Jararaca (*Mboi para*).

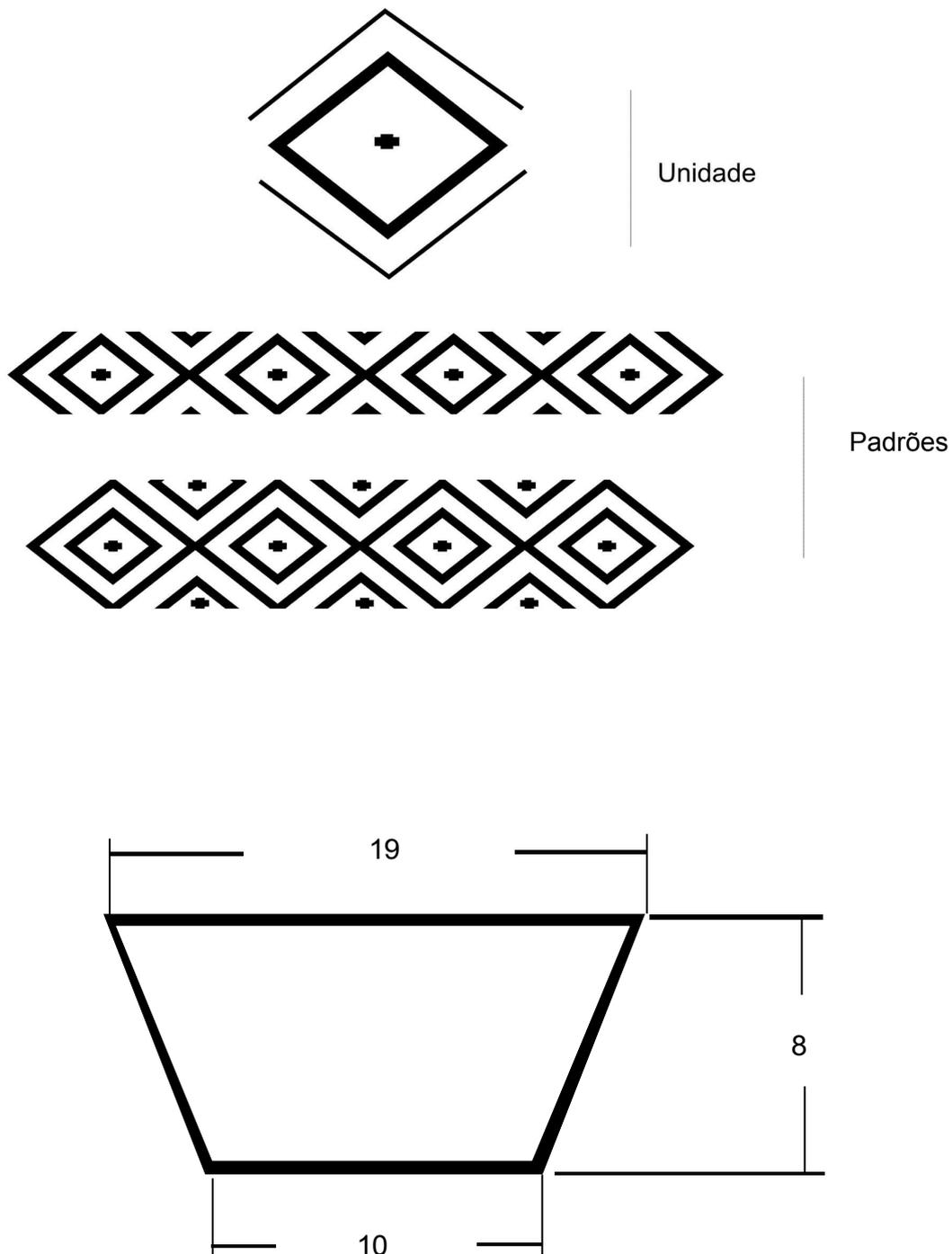
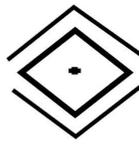
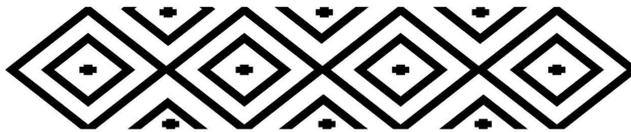


Figura 35 – Padrão de cestaria modelo Jararaca.

## Jararaca (*Mboi Para*)



Unidade



Padrão



Cesto Tijeliforme

Figura 36 – Padrão de cestaria modelo Jararaca.



Figura 37 - Cesto padrão Jararaca em destaque | Foto: José Francisco Sarmiento.

#### **4.5.4. Padrão Jararaca (*Mboi para*) modelo 2.**

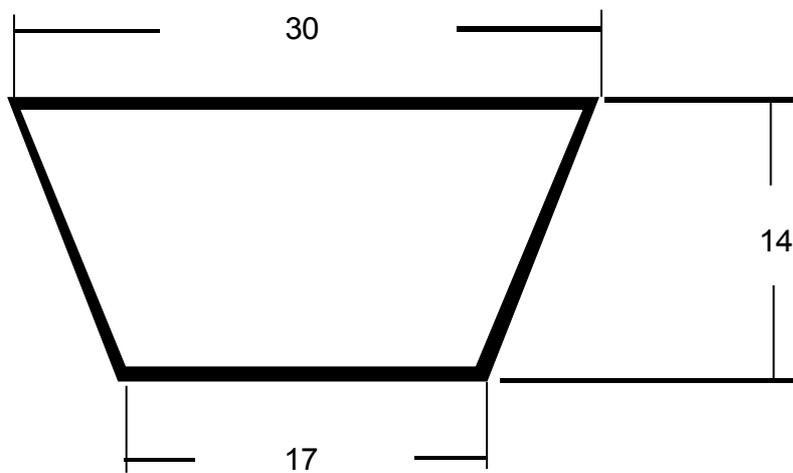
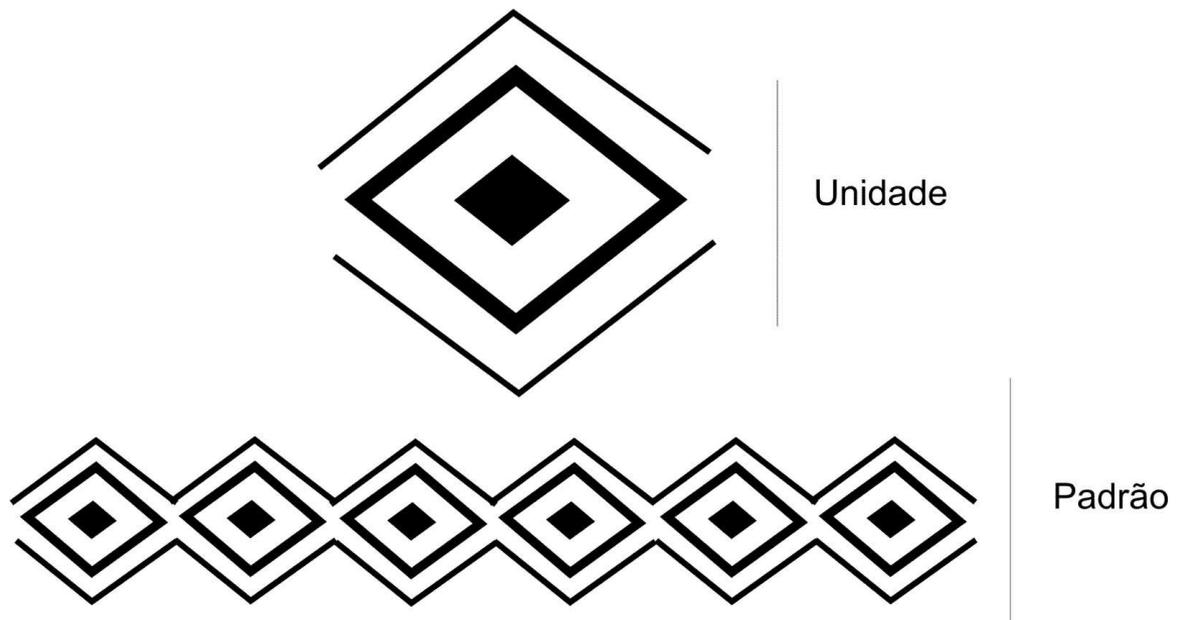
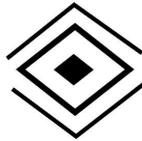
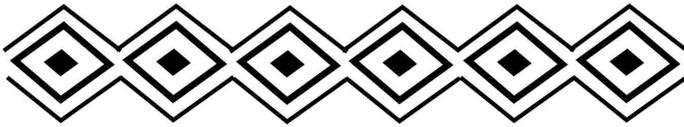


Figura 38 – Padrão de cestaria Jararaca (modelo 2) .

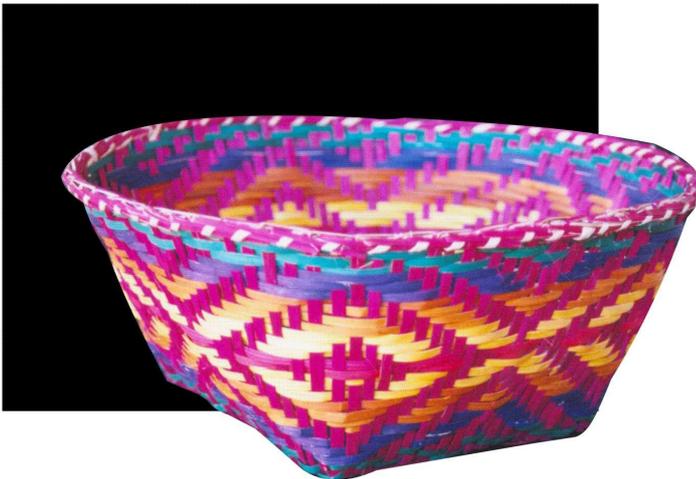
## Jararaca (Mboi Para)



Unidades



Padrão



**Cesto Tijeliforme**

Figura 39 – Padrão de cestaria Jararaca (modelo 2) .



Figura 40 - Cesto padrão Jararaca (modelo 2) em destaque | Foto: José Francisco Sarmento.

#### 4.5.5. Jararaca (Modelo 3).

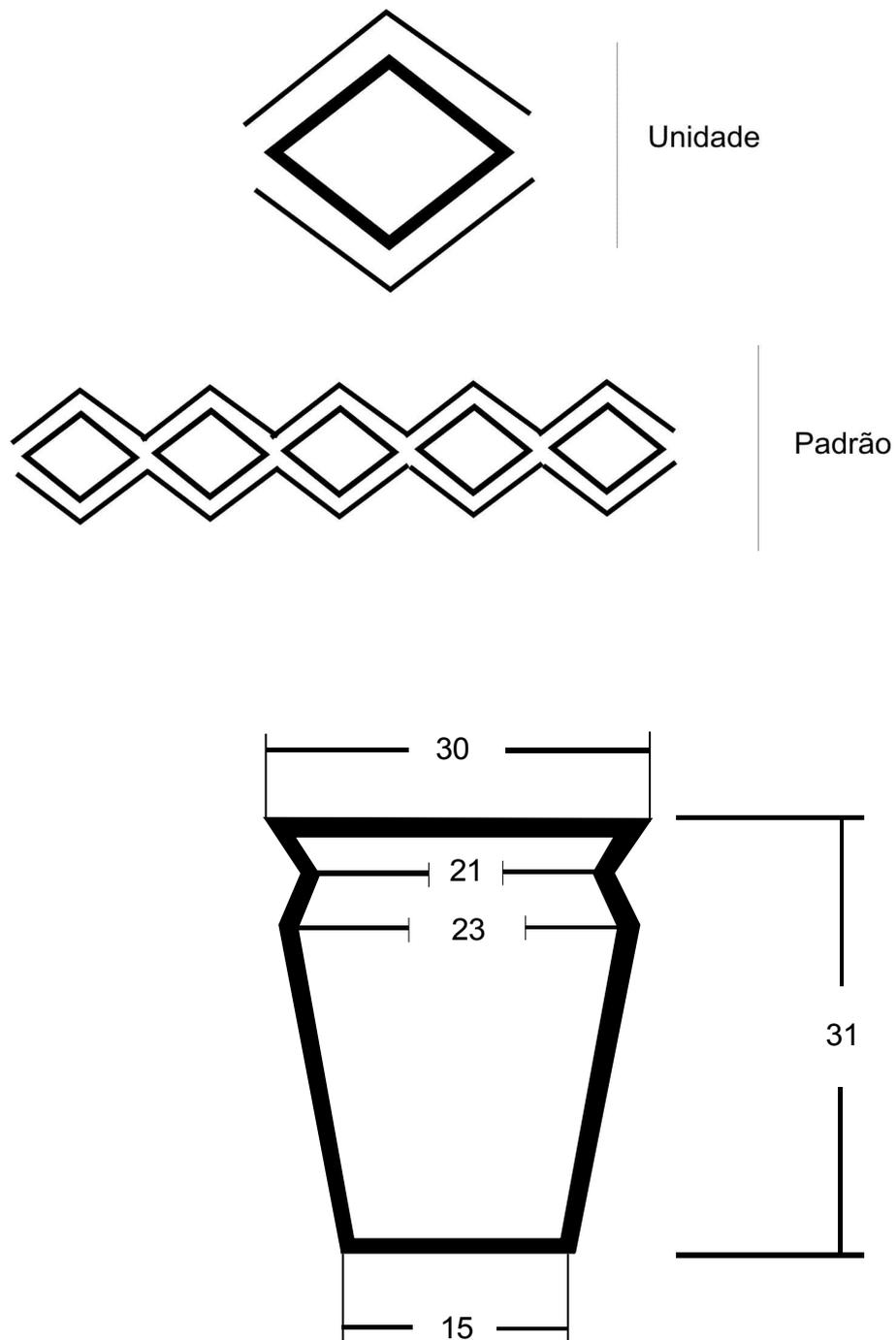
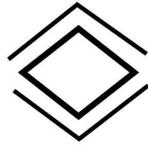
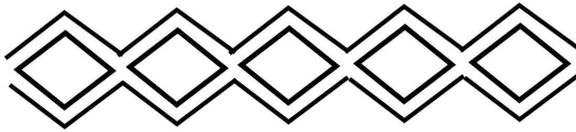


Figura 41 – Padrão de cestaria Jararaca (modelo 3) .

## Jararaca (*Mboi Para*)



Unidades



Padrão



**Cesto Paneiriforme**

Figura 42 – Padrão de cestaria Jararaca (modelo 3) .



Figura 43 - Cesto padrão Jararaca (modelo 3) em destaque | Foto: José Francisco Sarmiento.

#### 4.5.6. Padrão Urutu (*Mboi tuvi*).

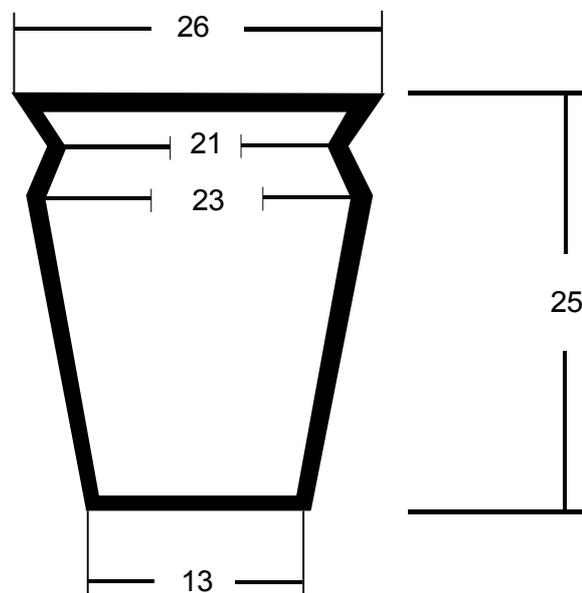
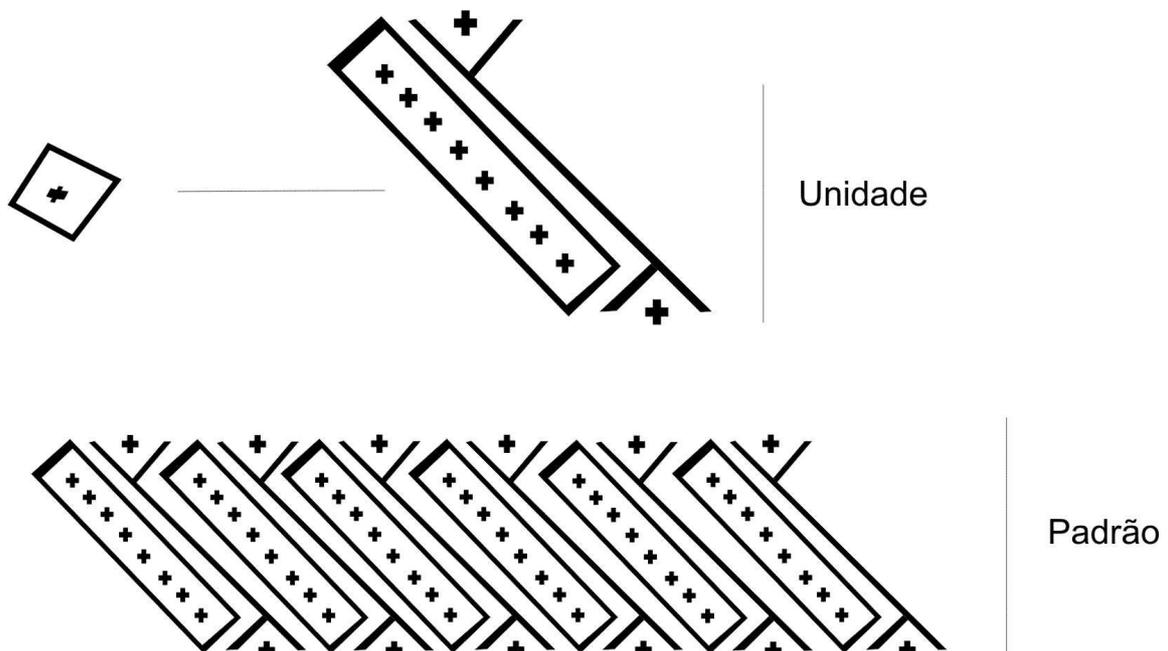
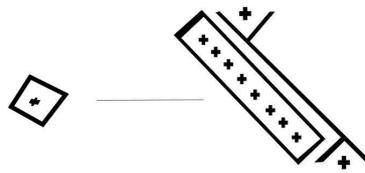
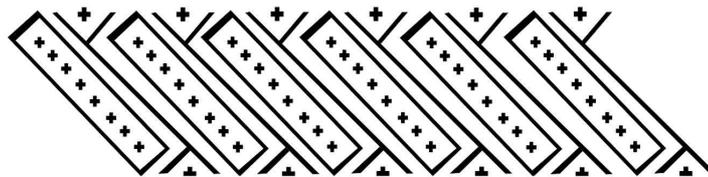


Figura 44 – Padrão de cestaria Urutu .

# Urutu (*Mboi Tuvy*)



Unidade



Padrão



Cesto Paneiriforme

Figura 45 – Padrão de cestaria Urutu.



Figura 46 - Cesto padrão Urutu em destaque | Foto: José Francisco Sarmento.

#### 4.5.7. Padrão Urutu (Modelo 2).

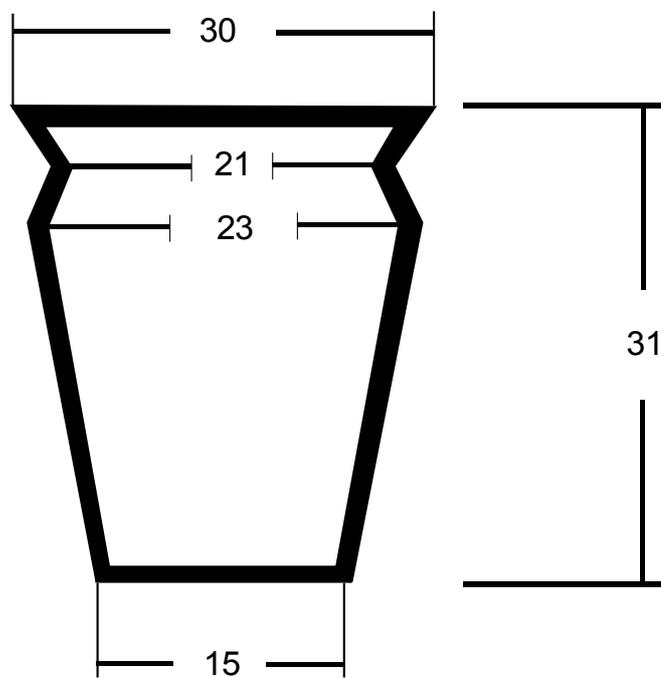
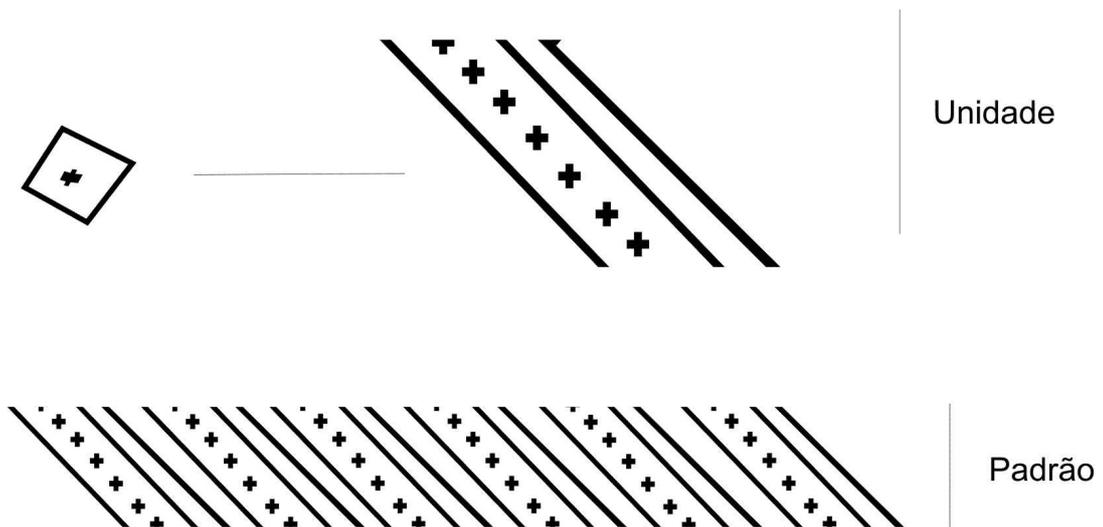
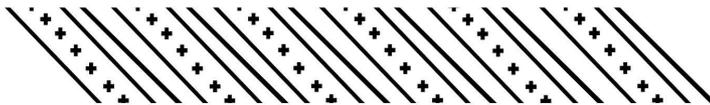


Figura 47 – Padrão de cestaria Urutu (modelo 2) .

## Urutu (Mboi Tuvy)



Unidade



Padrão



**Cesto Paneiriforme**

Figura 48 – Padrão de cestaria Urutu (modelo 2).



Figura 49 - Cesto padrão Urutu (modelo 2) em destaque | Foto: José Francisco Sarmiento.

#### 4.5.8. Padrão Vida Longa (*Teko puku*).

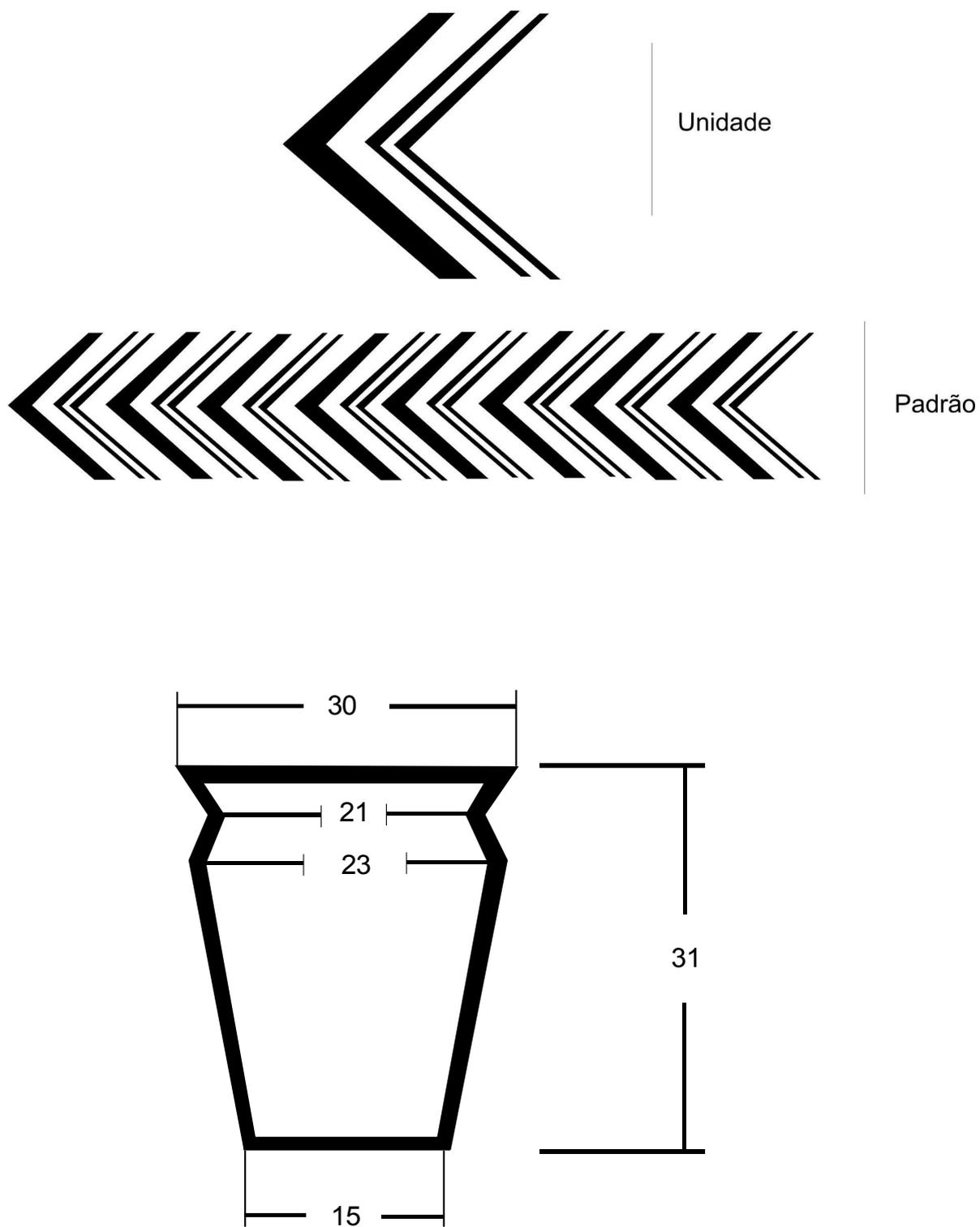
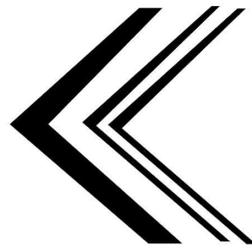
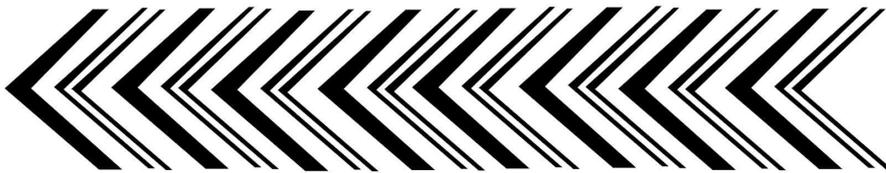


Figura 50 – Padrão de cestaria Vida Longa.

## Vida Longa (*Teko poku*)



Unidade



Padrão



**Cesto Paneiriforme**

Figura 51 – Padrão de cestaria Vida Longa.



Figura 52 - Cesto padrão Vida longa em destaque | Foto: José Francisco Sarmiento.

#### 4.5.9. Padrão Coração (*Pya tytya*).

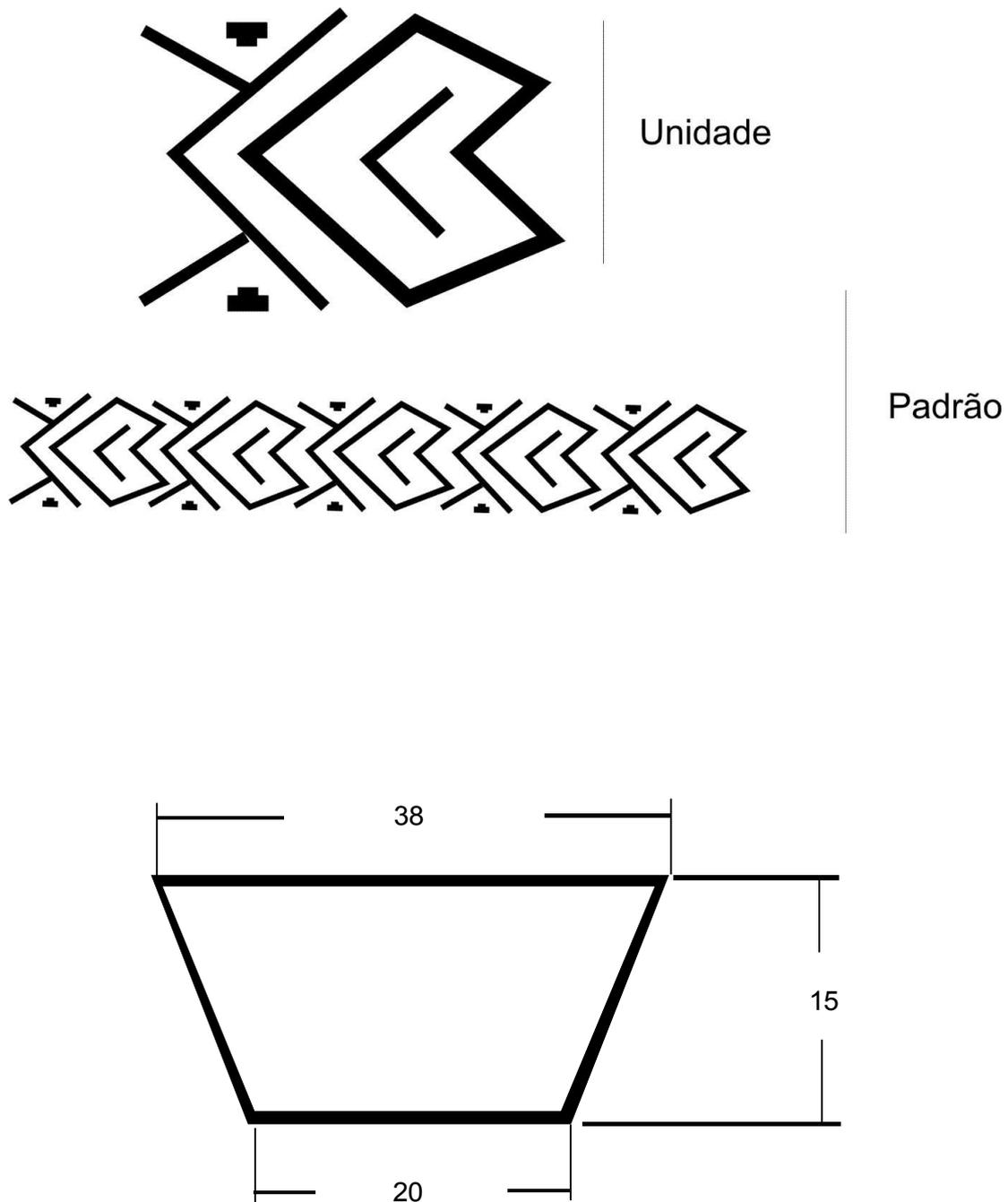
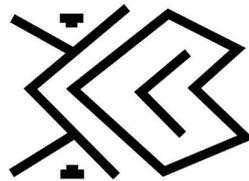
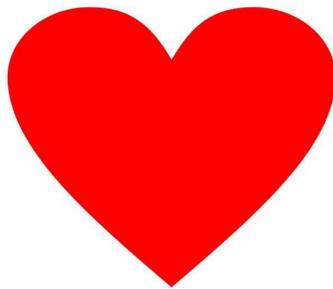


Figura 53 – Padrão de cestaria modelo coração.

## Coração (*Pya Tytya*)



Unidade



Padrão



Cesto paneiriforme

Figura 54 – Padrão de cestaria modelo coração.



Figura 55 - Cesto padrão Coração em destaque | Foto: José Francisco Sarmento.

#### 4.5.10. Padrão Coral (*Mboi pytã*).

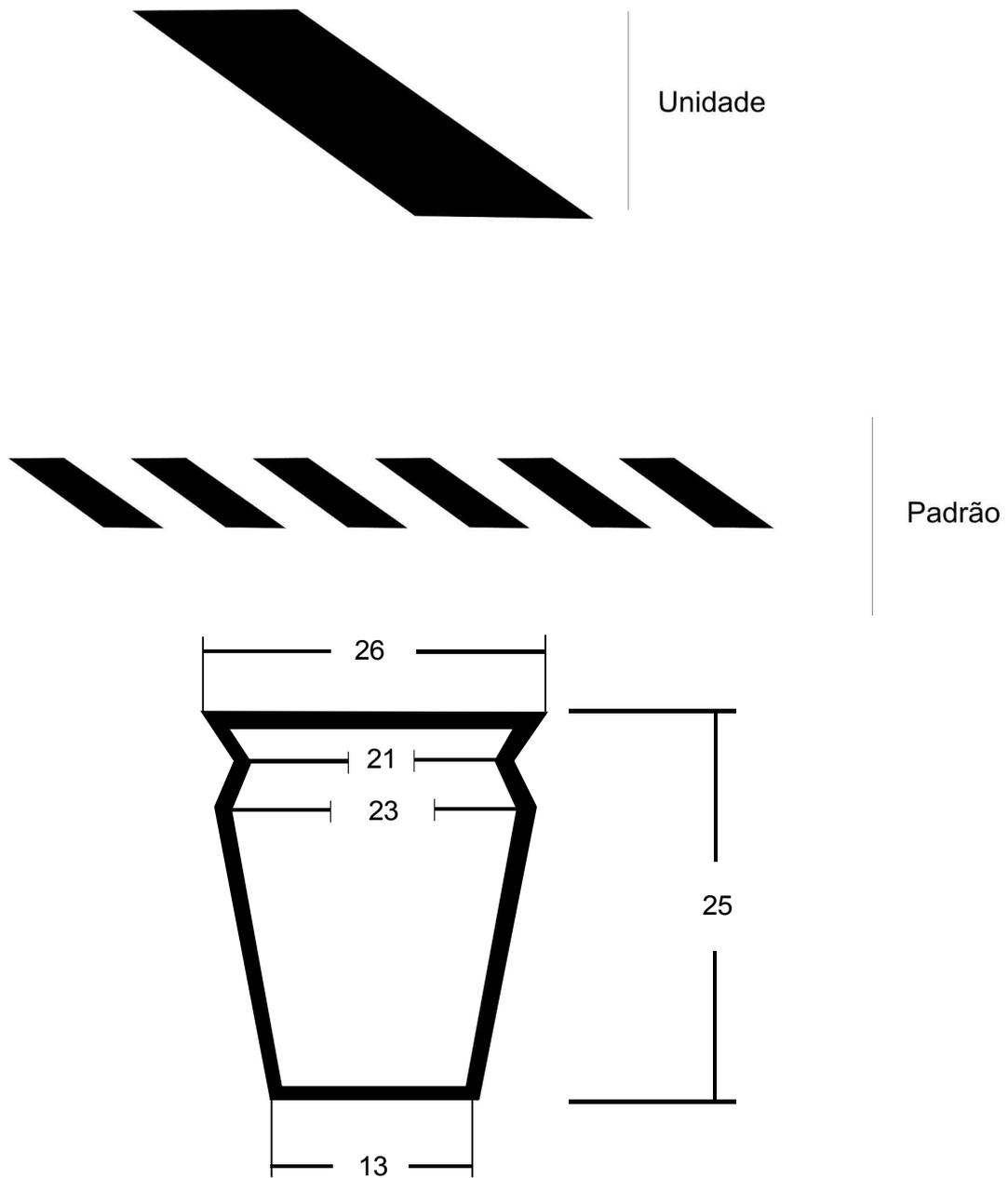


Figura 56 – Padrão de cestaria modelo coral.

## Coral (Mboi pytã)



Unidade



Padrão



**Cesto Paneiriforme**

Figura 57 – Padrão de cestaria coral.



Figura 58 - Cesto padrão Coral em destaque | Foto: José Francisco Sarmento.