IMAGENS DE TEMPOS ANTIGOS:
A ARTE GRÁFICA WAYANA E APARAI



Iepé & Apiwa

IMAGENS DE TEMPOS ANTIGOS:

A ARTE GRÁFICA WAYANA E APARAI

Iepé & Apiwa | 2026

O **Iepé** é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 2002, com o objetivo de contribuir para o fortalecimento cultural e político e para o desenvolvimento sustentável das comunidades indígenas que vivem no Amapá, norte do Pará e divisas com Roraima e Amazonas. O **Iepé** proporciona assessoria especializada e capacitação técnica diversificada, para que se organizem e possam enfrentar, de forma articulada, os desafios crescentes que se colocam hoje às suas comunidades e organizações, para a defesa de seus direitos e interesses.

Conselho Diretor
Marina Kahn, Lucia Hussak van Velthem, Ruben Caixeta

Conselho Editorial
Denise Fajardo, Dominique Gallois, Lucia Hussak van Velthem,
Luís Donisete Benzi Grupioni, Lux Boelitz Vidal

Coordenador Executivo
Luís Donisete Benzi Grupioni

Coordenadora Programa Tumucumaque-Wayamu
Denise Fajardo

Equipe do Programa Tumucumaque-Wayamu
Alison Pereira de Magalhães, Andreia da Silva Vaz, Anielle Sousa da Silva,
Cecilia de Santarém Azevedo de Oliveira, Chrisrayna Luz Bitencourt,
Diego Darlisson dos Santos Sousa, Efrain da Silva Ribeiro, Ester Alves Ferro,
Gabriela Gomes Costa, Guilherme Cunha de Oliveira,
Hiandra Pedroso de Almeida, Irison Rodrigues Neves,
Jeciane Fonseca de Souza, João Covolan Bachiega, Jucelino Oliveira Farias,
Laura Holanda de Albuquerque Cruz, Leonor Valentino de Oliveira,
Manuella Rodrigues, Mariana Covolan Bachiega,
Natália Suelen dos Santos Palheta, Pedro Bezerra Ribas,
Shirlene de Sousa Santos, Sofia de Carvalho Galvão.

Para saber mais sobre o Iepé consulte **www.institutoiepe.org.br**

Iepé – SP | Rua Ariosto Buller Souto, 134
05615-030 – São Paulo – SP

IMAGENS DE TEMPOS ANTIGOS:
A ARTE GRÁFICA WAYANA E APARAI

Organizadores

Lucia Hussak van Velthem

Iori Leonel H. van Velthem Linke

Iepé & Apiwa | 2026

IMAGENS DE TEMPOS ANTIGOS: A ARTE GRÁFICA WAYANA E APARAI

© Iepé & Apiwa, 2026

Organizadores

Lucia Hussak van Velthem *(MCTI - Museu Paraense Emilio Goeldi / Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação Indígena)*

Iori Leonel H. van Velthem Linke *(MPI - Fundação Nacional dos Povos Indígenas)*

Conhecedores e conhecedoras Indígenas

Aimore Wayana, Ikujupë Wayana, Ikuwamano Wayana, Tualinké Wayana, Iturinu Apalai, Xamore Aparai; Alema Wayana, Melulu Wayana, Marikota Aparai, Mooto Aparai *in memorian*

Autores e autoras Indígenas

Amiakaré Aparai; Anakare Aparai Wayana; Aparaire Wayana Aparai; Apowaiko Aparai Wayana; Arinaware Aparai Wayana; Aramaxo Wayana; Arunapo Aparai; Axiwae Aparai Wayana; Cecilia Awaeko Aparai; Enemha Aparai Wayana; Ereweto Aparai; Erouru Aparai Wayana; Euki Wayana Aparai; Herenaike Aparai Wayana; Ihpouru Wayana; Ikurapyny Wayana Aparai; Imarepyny Aparai; Iriapy Aparai; Jehjeh Wayana Aparai; Jake Aparai; Jalenka Aparai; Jenu Wayana Aparai; Jaruanare Aparai Wayana; Jamae Aparai Wayana; Kaiware Wayana; Kambota Aparai; Kananea Wayana; Kezia Aparai Wayana; Kiru Aparai Wayana; Kõxa Aparai; Kurawa Wajãpi Wayana; Kuronaikë Wayana Aparai; Kutanan Wayana; Makinauru Wayana Aparai; Marakarepo Aparai; Marakuru Aparai; Maruanari Aparai Wayana; Mazaihpo Aparai; Mesenehto Aparai Wayana; Merekuku Aparai; Merimeri Wayana; Mikita Aparai; Mokoni Aparai Wayana; Mujare Aparai Wayana; Mukaia Wayana Aparai; Onuapo Aparai; Opohkaka Wayana Aparai; Pixuxu Wayana Aparai; Popone Aparai; Pupuri Aparai; Sapotoli Wayana; Setina Wayana Aparai; Setu Aparai Wayana; Talitali Wayana;Tanay Wayana Apara; Tanunga Wayana; Tarakari Aparai; Tateo Wayana Aparai; Tawarepo Aparai; Tokonairu Aparai Wayana; Tore Wayana Aparai; Totoka Wayana; Totori Aparai Wayana; Tyna Wayana Aparai; Tukue Wayana; Tusepo Aparai Wayana; Ulanihto Wayana; Xiukuire Aparai Wayana; Xihmue Aparai; Ximura Wayana; Waike Aparai.

Projeto Gráfico Marcellus Schnell

"Olha, enquanto um povo ainda tem a sua potência, a sua memória, tudo o que sai daquele lugar é arte, tudo. Um remo é arte, a canoa é arte, um balaio é arte..."

Ailton Krenak, 2022

"É fundamental reconhecer a presença e força das mulheres indígenas que sustentam e transmitem saberes, que mantêm viva a memória através do corpo, do canto, do grafismo e da escuta."

Glicéria Tupinambá 2026

IMAGENS DE TEMPOS ANTIGOS: A ARTE GRÁFICA WAYANA E APARAI

REALIZAÇÃO

Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação Indígena
Apiwa - Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai

APOIO ÀS OFICINAS

APOIO À PUBLICAÇÃO

A impressão deste livro contou com apoio da Nia Tero Foundation, Bezos Earth Fund e da premiação recebida pelo Iepé do The Jeonju International Awards for Promoting Intangible Cultural Heritage (JIAPICH), 7a. edição, 2025.

Copyright © Os direitos autorais sobre os desenhos constantes da presente obra são de natureza coletiva e pertencem exclusivamente aos povos Wayana e Aparai. Fica proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma, das ilustrações contidas nesta obra, sem a prévia e expressa autorização por escrito dos povos indígenas mencionados e de Lucia Hussak van Velthem e Iori Leonel H. van Velthem Linke.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Imagens de tempos antigos : a arte gráfica Wayana e Aparai / organização Lucia Hussak van Velthem, Iori Leonel H. van Velthem Linke. --
São Paulo : Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação Indígena : Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai, 2026.

Vários autores.
ISBN 978-65-89357-15-5
1. Amazônia 2. Arte indígena 3. Patrimônio cultural 4. Povos indígenas - Cultura I. Velthem, Lucia Hussak van. II. Linke, Iori Leonel H. van Velthem.

26-367340.0 CDD-704.03

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte indígena 704.03
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

SUMÁRIO

09 **MODOS DE VER, MODOS DE EXISTIR**

14 **UM TRABALHO COLETIVO**

16 **INTRODUÇÃO: OS POVOS INDÍGENAS E AS ARTES GRÁFICAS**

24 **OS WAYANA, OS APARAI: MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS**

26 Referências históricas
29 Referências sobre identidade e população
31 Referências territoriais
34 Referências sobre habitação
38 Referências agrícolas e alimentares
41 Referências sobre os artefatos
43 Referências sobre estudos etnográficos e oficinas de valorização cultural

48 **A ARTE GRÁFICA DOS WAYANA E APARAI**

54 Narrativas míticas e a captura dos grafismos
71 A arte gráfica e a transformação dos corpos
82 Produzir grafismos: entrelaçar, entalhar, pintar

94 **A ARTE GRÁFICA E SUAS EXPRESSÕES**

97 Arte gráfica no contexto cotidiano
98 Trançados: entrelaçando as fibras
113 Os grafismos dos trançados
140 Cerâmica: moldando a argila
146 Os grafismos da cerâmica
167 Entrelaçados e tecidos
181 Recipientes de cuia e cabaça
185 Arcos e flechas para caçar
195 Beijus de mandioca brava

202 **A ARTE GRÁFICA E O CONTEXTO RITUAL/CERIMONIAL**

206 A pintura de jenipapo: transformações corporais
214 Grafismos da pintura do corpo masculino e feminino
218 A pintura facial: uma composição especial
225 Cetro de dança: um corpo sobrenatural
228 Ornato de máscara: ventres de sobrenaturais
230 Flautas rituais: traqueias de sobrenaturais
233 Bancos rituais: o urubu-rei e o tracajá
238 Máscara cerimonial: o inimigo, o Outro
244 Componente da casa cerimonial: a arraia de água doce

254 **A ARTE GRÁFICA E O CONTEXTO DA GUERRA**

257 Incisões corporais: onças e gaviões reais
260 Flechas de guerra: as artes de Tale
265 Clavas e bordunas

272 **A ARTE GRÁFICA, MÚLTIPLAS QUESTÕES**

275 A arte gráfica e suas encruzilhadas: transmissão, comércio, proteção

281 **REFERÊNCIAS**

MODOS DE VER, MODOS DE EXISTIR

Denise Fajardo
Coordenadora do Programa Tumucumaque-Wayamu / Iepé

Há livros que não nascem de um projeto delimitado no tempo, mas de relações construídas lentamente, no ritmo dos encontros, das escutas e das retomadas. *Imagens de Tempos Antigos: A Arte Gráfica Wayana e Aparai* é um desses livros. Ele não resulta de um recorte circunstancial, nem de uma pesquisa pontual, mas de um processo lapidado ao longo de décadas, no qual pesquisa, convivência, formação e compromisso se entrelaçam de modo indissociável.

Os grafismos Wayana e Aparai que atravessam estas páginas não se deixam apreender como ornamentos ou como meros enfeites visuais destacados de seus contextos. A leitura que os reduz à aparência estética desconsidera que essas imagens fazem parte de sistemas de conhecimento que articulam narrativas de origem, técnicas de fabricação, formas de transmissão de saber e modos específicos de relação com o mundo. O que aqui se apresenta são imagens que pensam, que comunicam e que operam socialmente, exigindo do olhar uma disposição diferente daquela reservada à contemplação superficial. São imagens primordiais, profundamente vinculadas aos tempos da criação, às narrativas míticas e aos modos próprios de produzir e transmitir conhecimento. São imagens que tornam visível o invisível, que condensam histórias, que ativam memórias e que seguem operando no presente como modos de pensar e estar no mundo.

Este livro é fruto de um processo coletivo de pesquisa e reflexão desenvolvido ao longo de mais de vinte anos. Oficinas, encontros intergeracionais, seminários e períodos de trabalho em campo reuniram jovens pesquisadores

indígenas e conhecedores mais velhos em torno da documentação da arte gráfica Wayana e Aparai. Desse processo emergiram textos escritos em línguas indígenas, desenhos, fotografias, registros sonoros e audiovisuais, produzidos a partir de categorias e perspectivas próprias, em um exercício contínuo de tradução, reflexão e transmissão de saberes.

O conjunto desses materiais fundamentou a elaboração do dossiê apresentado em 2024 ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) pela Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai (APIWA), com vistas ao reconhecimento da Arte Gráfica Wayana e Aparai como Patrimônio Cultural Imaterial. No entanto, reduzir este livro à sua dimensão patrimonial formal seria empobrecer o alcance do processo que o gerou. O que se apresenta aqui é, sobretudo, um exercício de afirmação cultural conduzido pelos próprios detentores desses saberes, em diálogo com pesquisadores e instituições comprometidas com esses povos.

Esse caminho se inscreve no campo mais amplo das ações de valorização e fortalecimento dos patrimônios culturais indígenas desenvolvidas pelo Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação Indígena desde sua criação, em 2002. Ao longo de sua trajetória, o Iepé construiu uma atuação reconhecida no campo do patrimônio cultural indígena, por suas experiências pioneiras, articulando pesquisa colaborativa, formação de pesquisadores indígenas, produção editorial e incidência junto às políticas públicas. Esse percurso, que inclui o reconhecimento internacional da Arte Gráfica Kusiwa dos Wajãpi pela UNESCO, foi também recentemente reconhecido com o Prêmio Internacional de Jeonju para a Promoção do Patrimônio Cultural Imaterial (JIPICH), conferido na Coreia do Sul.

No caso específico dos Wayana e Aparai, tais iniciativas foram desenvolvidas no âmbito do Programa Tumucumaque-Wayamu (PTW), programa territorial do Iepé que atua de forma continuada junto aos povos indígenas da região do Tumucumaque e do rio Paru d'Este desde 2005. O PTW articula fortalecimento cultural, gestão territorial, formação de jovens

pesquisadores indígenas e apoio às organizações representativas locais, criando as condições necessárias para processos de longo prazo, baseados na confiança, na continuidade e na corresponsabilidade.

É nesse contexto que a documentação da arte gráfica Wayana e Aparai ganha densidade e sentido. Para além de um levantamento técnico, o que se constrói é um processo vivo, ancorado nas práticas cotidianas, nas narrativas míticas e nos modos próprios de transmissão do conhecimento. O caráter coletivo do livro reflete essa escolha: os Wayana e Aparai figuram aqui como sujeitos produtores de conhecimento e como coautores desse registro, reafirmando o princípio de que patrimônios culturais não existem dissociados dos povos que os criam, atualizam e transmitem.

A trajetória dos autores dialoga profundamente com esse percurso. Lucia Hussak van Velthem dedicou décadas à investigação da cultura material indígena, das coleções etnográficas e da estética ameríndia, construindo uma reflexão pioneira sobre a inseparabilidade entre materialidade e imaterialidade. Sua atuação em museus, aliada à pesquisa antropológica e ao trabalho de campo, permitiu evidenciar como objetos, grafismos e artefatos indígenas não são coisas inertes, mas corpos dotados de história, agência e potência estética. Entre os Wayana e Aparai, esse olhar encontrou um campo privilegiado para pensar as imagens como mediadoras entre mundos: entre o visível e o invisível, entre o humano e o não humano, entre o passado e o presente.

Iori Leonel H. van Velthem Linke construiu, por sua vez, uma atuação continuada junto aos Wayana e Aparai, participando de ações de pesquisa, documentação e fortalecimento territorial e ambiental. Sua presença neste livro expressa a continuidade de um vínculo construído no tempo longo das relações, assim como o diálogo entre diferentes campos de conhecimento e práticas institucionais, sempre ancorado nas experiências vividas em campo.

Ao leitor, *Imagens de Tempos Antigos* propõe uma forma particular de aproximação da arte gráfica Wayana e Aparai. Ao longo do livro, imagens, textos

e narrativas se articulam para revelar como os grafismos se inscrevem no corpo, nos artefatos, nas histórias de origem, nos ciclos de vida e nas relações que conectam humanos, animais e outros seres. Trata-se de um conhecimento que se expressa visualmente, mas que se sustenta em narrativas, práticas e experiências compartilhadas no cotidiano.

As imagens apresentadas ao longo das páginas aparecem em diferentes suportes (pintura corporal, cestaria, artefatos de uso cotidiano, registros gráficos produzidos em oficinas), e são sempre situadas nos contextos em que ganham sentido. Os modos de fabricação, os processos de aprendizagem, as situações de uso e circulação e os comentários dos próprios conhecedores acompanham os grafismos, permitindo compreender como essas imagens são produzidas, transmitidas e atualizadas entre gerações.

A organização do livro constrói um percurso que não é linear nem exaustivo. As páginas avançam por aproximações sucessivas, revelando camadas de conhecimento que se entrecruzam: as narrativas míticas associadas à obtenção dos grafismos, as técnicas envolvidas em sua produção, os princípios estéticos que orientam sua composição, as relações sociais que organizam seu uso e as reflexões produzidas no âmbito do trabalho coletivo. Texto e imagem alternam-se em um ritmo que acompanha o próprio movimento desses saberes, evitando separações rígidas entre descrição, interpretação e registro.

Ao longo desse percurso, os grafismos Wayana e Aparai se mostram como imagens dotadas de ação. Eles comunicam, organizam relações, produzem memória e participam da construção de identidades. As páginas evidenciam que a arte gráfica se refere a um tempo em continuidade, no qual imagens antigas seguem sendo recriadas, reinterpretadas e reinscritas nas práticas do presente.

O livro permite ainda perceber como esses conhecimentos se mantêm vivos em contextos marcados por transformações, pressões externas e disputas em torno dos patrimônios culturais indígenas. As imagens aqui reunidas

tornam visível a capacidade dos Wayana e Aparai de atualizar seus repertórios gráficos sem romper com os fundamentos que lhes dão sentido, afirmando continuidades, mas também escolhas e reinvenções.

Nesse cenário, *Imagens de Tempos Antigos* apresenta uma forma de registro em que o conhecimento é apresentado em estreita vinculação com seus detentores, com suas formas próprias de transmissão e com os territórios onde se produz. O livro se constrói como espaço de diálogo entre saberes indígenas, práticas de pesquisa e políticas de valorização cultural.

Que estas páginas sejam lidas como convite: convite para acompanhar atentamente imagens que ensinam a ver e a reconhecer, nos grafismos Wayana e Aparai, modos de existir, de pensar e de cuidar do mundo. Modos que persistem porque continuam sendo desenhados, narrados e vividos.

UM TRABALHO COLETIVO

O presente livro apresenta os saberes e fazeres dos Wayana e Aparai de sua arte gráfica, constituída por imagens que estão relacionadas aos tempos antigos da criação do mundo. O texto constitui um trabalho coletivo que ultrapassa duas décadas e que representa o resultado de diálogos e parcerias com esses povos indígenas, em um contexto de promoção, valorização e difusão de seu patrimônio cultural. Trata-se de ações promovidas pelo Programa Tumucumaque do Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação Indígena em cooperação com a Fundação Nacional dos Povos Indígenas, coordenado por Lucia van Velthem (MPEG-MCTI) e Iori van Velthem Linke (FUNAI-MPI).

A documentação minuciosa da arte gráfica dos Wayana e Aparai ocorreu, sobretudo, em espaços colaborativos, durante a realização de oficinas, seminários, encontros. Nessas ocasiões, jovens pesquisadores e pesquisadoras, em diálogo constante com conhecedores e conhecedoras, produziram materiais diversificados sobre essa temática, como textos escritos nas línguas indígenas, desenhos e ilustrações, gravações sonoras, fotografias e filmes que refletem as perspectivas indígenas. Tais conteúdos foram agregados a outros na elaboração de um dossiê, apresentado ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – em 2024 pela Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai (APIWA), visando o registro da Arte Gráfica Wayana e Aparai como Patrimônio Cultural Imaterial.

Muitas trilhas foram percorridas para efetivar a estruturação desse livro, sempre pautadas pelo permanente diálogo com os Wayana e Aparai do rio Paru de Leste. Essa complexa construção, confere ao livro *Imagens dos tempos antigos: a arte gráfica Wayana e Aparai* o caráter de um trabalho coletivo que inclui diferentes pessoas indígenas enquanto coautores e coautoras. Agradecemos a contribuição de todos e todas, ao longo dos anos, para a concretização deste livro, em especial aos participantes das oficinas de valorização cultural, promovidas pelo Iepé.

INTRODUÇÃO: OS POVOS INDÍGENAS E AS ARTES GRÁFICAS

Entre os povos indígenas, as artes gráficas constituem referenciais que são tanto individuais como coletivos. Os grafismos configuram uma expressão de conhecimento que é material, técnica, prática e conceitual e simbólica, a qual é exercida nos campos da criação, da produção e da sua apresentação (Velthem, 2009). Assim sendo, a precisão técnica de uma pessoa na reprodução de grafismos se faz acompanhar de saberes sobre a identificação dos componentes do mundo e sobre temas que estão relacionados com a cosmologia e a mitologia e a sua explicação, uma vez que constituem domínios intimamente associados, (Descola, 2014). No presente caso, trata-se dos tempos primordiais, relativos às narrativas míticas que destacam a obtenção de grafismos.

O poder dos padrões indígenas - enquanto formas de expressão coletiva - advém do fato de possibilitar aos artistas a visualização do invisível, assim como de elementos concretos e, portanto, visíveis. Neste sentido, constituiriam imagens ou representações. Os grafismos possuem também uma função relacionada com a memória social, constituindo, ao mesmo tempo, a repetição de desenhos e de estilos que definem cada cultura indígena. Indicam, ainda, a associação de temas, de motivos, de materiais e de técnicas que exprimem a criatividade de cada indivíduo (Vidal, 2005:195).

Grafismos refletem o momento histórico vivenciado por determinado povo indígena, o que inclui pressões, desafios, descobertas e possibilidades criativas que se reproduzem tanto na pintura corporal como em artefatos e objetos. Esses aspectos ressaltam a importância da pintura corporal, pois

ela expressa múltiplos sentidos e reflete um modo particular a cada povo indígena para pensar e estar no mundo. Na atualidade, a pintura corporal e os padrões gráficos ocupam, cada vez mais, um lugar de destaque na atuação política dos povos indígenas e no discurso identitário que o fundamenta e que marcam, de forma precisa, uma identidade indígena.

Os grafismos, estampados na pintura corporal de diferentes povos indígenas, foram objeto de atenção de cronistas desde os primeiros tempos da chegada dos europeus à costa brasileira no século XVI. Ao longo dos séculos, os viajantes nunca deixaram de mencioná-los em seus escritos, assim como de se "surpreender com essas manifestações, insistentemente presentes, ora na arte rupestre, ora no corpo dos indígenas, ora em objetos utilitários e rituais, nas casas e, mais tarde, no papel" (Vidal, 1992:13).

Os primeiros estudos antropológicos sobre a pintura corporal dos povos indígenas amazônicos tiveram início na década de 1970 e destacaram que a decoração do corpo humano constituía uma manifestação artística e um veículo de comunicação. Essa particularidade era compreendida, na época, enquanto um código de mensagens, relacionado aos aspectos estruturais da organização social (Müller, 1992). Neste sentido, e segundo esses princípios, os grafismos da pintura corporal constituiriam um sistema de classificação, de expressão e de comunicação muito estruturado e, portanto, informaria sobre certos aspectos das relações entre grupos, entre indivíduos, ou destes com sobrenaturais. Revelariam, em paralelo, outros aspectos, relacionados a processos, atitudes e comportamentos.

Determinados estudos enfatizaram que, entre os povos indígenas amazônicos, a decoração do corpo pode revelar uma categorização social do indivíduo, assim como uma divisão temporal, compreendida pelo cotidiano e o ritual (Lux Vidal, 1992). Distinguindo os gêneros, masculino e feminino, diferenciando adultos e crianças, jovens e idosos, a aplicação de pintura corporal e seus grafismos específicos, confirmariam a existência de um corpo, afirmando a sua natureza humana e a sua transformação. Os artefatos também recebem grafismos para serem embelezados e diferenciados,

um procedimento que amplia as formas de se marcar as alterações fundamentais da vida social – cotidiano e ritual - na qual os objetos possuem um papel relevante na produção de alimentos e em outros domínios.

Entre diferentes povos indígenas, as narrativas míticas se conectam intimamente aos padrões gráficos. Os mitos são importantes porque relatam a obtenção e a reprodução dos grafismos e de outros itens culturais. Atuam enquanto subtextos, permitindo enriquecer e aprofundar a compreensão da arte gráfica e de seu repertório, assim como de suas particularidades de identificação, de visualização e, sobretudo, das formas de "serem vistos e se fazerem ver" (Fausto, 2023*)* e, portanto, atuam enquanto imagens.

A arte gráfica dos povos indígenas amazônicos é particularmente visualizada em artefatos, confeccionados com diferentes materiais, notadamente de origem vegetal. Sabemos que os objetos estão presentes em todas as sociedades humanas e que relatam necessidades de expressão, de mudança e de permanência no mundo (Girão, 2001). A antropologia sempre se interessou pelas coisas materiais: objetos, artefatos, edificações, e os estudiosos que se debruçam sobre as expressões materiais de determinada sociedade humana, realizam estudos de "cultura material", também caracterizados como de "ergologia", de "antropologia material" ou da "materialidade" (Newton, 1986).

Os primeiros estudos sobre essa temática foram realizados em coleções etnográficas, conservadas em museus. Consideravam, sobretudo, o aspecto formal dos artefatos e os materiais de que eram constituídos (Velthem, 1992b), classificando os objetos em categorias artesanais, tais como trançados, cerâmica, plumária, tecelagem, entalhe e outras (Ribeiro, 1988). Mais recentemente, a antropologia voltou-se para análises sobre cultura material, a partir da percepção de que um objeto reúne propriedades que dependem do contexto cultural, pois é este que lhe transmite sentido e significado. Estabelece ainda, que o seu significado se completa através da integração da sua forma e estrutura, dos grafismos que apresenta e da sua função que, em conjunto, integram uma ampla rede de correspondências e relações (Velthem, 2003).

Estudos antropológicos mais recentes indicam que os artefatos constituem "documentos" (Velthem, 2012) porque informam a respeito de formas de adaptação ecológica, técnicas de manufatura, modalidades econômicas, organização comunitária ou familiar, atividades sociais cotidianas ou rituais, comprovando uma vivência cultural. Objetos revelam concepções estéticas e artísticas, formas de pensar o mundo e de estruturar cosmologias de cada povo indígena em que é destacada a corporalidade dos objetos e os seus poderes de ação e de transformação, (Lagrou, Velthem, 2018). A reunião desses elementos remete a aspectos tais como criação e identidade, os quais se expressam especialmente nos grafismos (Cf. Vidal e Silva, 1992, 1995).

Para diferentes povos indígenas amazônicos, os objetos também seriam dotados de corpos e, assim compartilhariam com os humanos de uma série de elementos, tais como cabeça, troncos e membros e a existência uma vida social (Santos-Granero, 2009, Fausto, 2023) e nesse sentido constituiriam artefatos-corpos. Outra importante dimensão das novas concepções sobre os artefatos é aquela que se dedica à sua história de vida, ao detalhamento de biografias dos objetos (Kopytoff, 2008). Neste caso os artefatos são interrogados - como se fossem pessoas- sobre a história de sua origem, a sua fabricação, as suas fases de vida, os papeis que desempenham.

Múltiplas análises de antropologia permitem destacar, nas sociedades indígenas amazônicas, a complexidade dos objetos e da materialidade. Neste sentido, os estudos contemporâneos, abordam tanto os aspectos ligados à constituição material de um artefato como à arte gráfica que ele apresenta, além de descreverem as interações que ele estabelece com a sociedade que o produz e utiliza e, finalmente, o descarta. Nesses estudos é considerado o fato de que os objetos não possuem apenas um fim utilitário, mas constituem elementos que mediam as relações humanas de diferentes ordens – familiares, comunitárias e extracomunitárias - além de serem, eles próprios, dotados de uma biografia, de uma história de vida e de constituírem patrimônios culturais.

Observa-se, neste sentido que os saberes dos Wayana e dos Aparai a respeito de sua arte gráfica constituem um patrimônio cultural que é coletivo, dotado de características expressivas e conceituais próprias que se relacionam, tanto com os aspectos materiais, como os imateriais, de modo complementar, como observou Juliana Santilli (2005: 64):

> *Não é possível compreender os bens culturais sem considerar os valores neles investidos e o que representam – a sua dimensão imaterial – e, da mesma forma, não se pode entender a dinâmica do patrimônio imaterial sem o conhecimento da cultura material que lhe dá suporte.*

A arte gráfica dos Wayana e Aparai constitui um patrimônio cultural que não pode ser considerado de forma abrangente e homogênea, mas sim em sua especificidade e diversidade, devendo ser compreendido, no cenário nacional, no mesmo contexto da grande diversidade sociocultural existente no Brasil. Essa arte é influenciada pelas experiências históricas vividas no passado e, também, pelas atuais, permitindo constatar que a sua particularidade, autonomia e criatividade persistem, apesar de se modificarem de modo contínuo. Esses aspectos são importantes de serem ressaltados na medida em que os direitos dos povos indígenas, relacionados aos patrimônios culturais, são cotidianamente ameaçados, através da exploração, utilização e apropriação indevidas de imagens, sons, grafismos, pinturas corporais e outros conhecimentos tradicionais, associados ou não à biodiversidade, como destacou Jofej-Kaingang (2006: 123).

O presente livro enfoca temas relacionados com a arte gráfica dos Wayana e Aparai, conjugando as referências e documentos produzidos pelos próprios wayana e aparai em diferentes ocasiões, com publicações de minha autoria, apresentadas no final, mas não identificadas no texto. A primeira parte do livro aborda aspectos históricos, sociais e territoriais, relacionados a esses povos indígenas do norte amazônico, visando apresentar um amplo painel sobre o seu modo de vida. Prossegue revelando a arte gráfica desses povos indígenas, os seus fundamentos conceituais e representacionais,

relacionados com a noção de imagem, as narrativas míticas [1] que descrevem a sua captura e apropriação. São detalhadas as técnicas que permitem a reprodução dos grafismos nos principais suportes, o corpo humano e os artefatos, através da pintura, do entrelaçamento e do entalhamento, técnicas que permitem produzir grafismos.

A segunda parte do livro é dedicada à arte gráfica em suas expressões, e, assim, destaca e descreve os grafismos relativos ao contexto cotidiano, o que inclui as seguintes modalidades: trançados, cerâmica, entrelaçados/tecelagem, flechas para caça e beijus de mandioca. Em seguida é abordada a arte gráfica no contexto ritual, que se materializa na pintura corporal, nos bastões de dança, nas máscaras e seus complementos, nos instrumentos musicais, nos bancos cerimoniais e na roda de teto que arremata a cobertura da casa cerimonial/comunitária. Finalmente são enfocados os grafismos relativos ao contexto da guerra e que são específicos dos guerreiros e de determinados objetos, como bordunas e flechas. Nas conclusões são apresentadas diversas considerações sobre a arte gráfica enquanto uma expressão cultural dos Wayana e Aparai.

1 Coletados majoritariamente nas línguas indígenas, alguns mitos foram traduzidos pelos próprios especialistas que os narraram.

OS WAYANA, OS APARAI: MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS

O presente livro se refere a dois povos indígenas falantes de línguas pertencentes à família linguística Karib, a saber os Wayana (Wajana, Waiana, Aiana, Oiana) e os Aparai (Apalai, Apalay) [2] . Entretanto ocorre que muitas pessoas indígenas se identificam através de uma dupla filiação, Wayana Aparai ou Aparai Wayana, como resultado de casamentos interétnicos, efetuados há longa data por esses povos indígenas. O caráter particular das unidades sociológicas e o princípio segundo o qual a "mistura" é essencial para a vida dos povos indígenas do Planalto das Guianas (Gallois, 2005:12) influenciou grandemente estes arranjos matrimoniais, e os que foram concretizados pelos Wayana e Aparai com os Tiriyó e os Wajãpi.

Na atualidade observa-se a persistência de especificidades, relativas a cada povo indígena - Wayana e Aparai - sobretudo no que diz respeito à língua, à tradição oral e a autoidentificação. Entretanto, a proximidade física e a convivência em um mesmo território propiciaram a esses povos a manutenção, há mais de um século, de uma coexistência pacífica, múltiplas uniões matrimoniais e a permuta e troca de muitos elementos culturais. Esse fato gerou certa homogeneidade, sobretudo em relação à cultura material, aos hábitos alimentares, às práticas matrimoniais, aos ornamentos corporais, ao repertório dos grafismos, como descreveu em 2008, Setina Wayana Apalai, morador de Aldeia Apalai:

2 Todos esses apelativos são reconhecidos e efetivos e, portanto, serão mantidos quando encontrados nas referências existentes.

Apalai tem o seu costume, Waiana também o mesmo costume.
Casamento, moradia, beber cachiri, comer beiju e outros.
Waiana constrói sua casa, cobertura com a palha de ubim.
Apalai constrói também sua casa, mesmo material, não muda.
Porque Waiana, Apalai se conheceram há muito tempo atrás,
onde eles mataram "Tulupele", na boca do [igarapé] Axiki.
Lá que eles [se] tornaram amigos.
De lá para cá Apalai, Waiana continuando sendo amigos.

Os Wayana e Aparai: referências históricas

As primeiras referencias sobre os Wayana remontam ao século XVIII e são constituídas por relatos de viajantes e relatórios administrativos e se conectam à Guiana Holandesa (atual Suriname) e à Guiana Francesa. No século XIX, as viagens de cientistas europeus se multiplicaram sendo os Wayana e os Aparai no Brasil mencionados em diferentes fontes históricas, as quais são mais abundantes para os Wayana do que para os Aparai como destacaram Jean- Marcel Hurault (1972); Pierre Grenand (1972); Carlos Alberto Ricardo (1983), Dominique Gallois (1986).

Nos escritos históricos os Wayana são identificados através dos designativos Ouayanes, Rocoyen, Roucouyennes. Essas referências podem ser constatadas nos relatos de viajantes franceses que os visitaram na atual Guiana Francesa a partir do século XVIII, tais como Claude Tony ([1769] 1843) e, no século XIX, Jules Creveaux (1882, 1883) e Henri Coudreau (1893), sendo que Crevaux também visitou, no mesmo período, os Wayana que viviam no Brasil. Mais recentemente, cientistas e missionários holandeses, entre os quais Claudius Henricus De Goeje (1908) e Willem Ahlbrink (1956) referiram-se aos Wayana da antiga Guiana Holandesa, atual Suriname, identificando-os como Aiana, Ojana, Wajana. Nos atuais Suriname e Guiana Francesa, os Wayana habitavam, como ainda habitam, o alto curso dos rios Paloemeu e Litani, afluentes do rio Maroni.

As citações antigas em língua portuguesa identificaram os Wayana como Urucu-ianá, Uruguiana, Waiano e a primeira referência encontrada sobre esse povo indígenas data de meados do século XIX e é atribuída a Francisco Carlos de Araujo Brusque (1862). No século XX, Brás Dias de Aguiar (1936) e Eurico Fernandes (1952) mencionaram em seus escritos, tanto os Wayana, enquanto os Aparai, mas esses últimos já tinham sido referidos no século XVII, nas crônicas do padre João Felipe Betendorf.

No Brasil, os Wayana ocupam desde longa data, um vasto território que compreende, o médio e alto curso do rio Paru de Leste, seu afluente Citaré e o rio Jarí onde foram mencionados desde o começo do século XVIII, junto com outros povos Karib, como os Upului e os Kukuyana. Acolheram, no passado, famílias indígenas que conseguiram fugir das missões religiosas, instaladas no Rio Oiapoque, assim como outros povos indígenas da região que eram sobreviventes dos ataques expansionistas dos primeiros colonizadores, entre os quais se destacavam os franceses, holandeses e portugueses (Velthem, 2020).

Segundo Jean-Marcel Hurault (1972:61), os wayana, que originalmente habitavam exclusivamente os rios Jari e Paru de Leste, foram assinalados no alto rio Oiapoque em 1730. O antropólogo francês menciona que este deslocamento é explicado pelo fato de se tratar de um período sem disputas, permitindo a ampliação dos sistemas de troca e de comércio, atividade intensamente praticada pelos Wayana. Contudo, na maior parte do tempo, esse povo indígena vivia em permanente estado de mobilização contra seus inimigos, entre os quais se destacavam os Wajãpi. Com esse propósito, haviam estabelecido um complexo sistema de controle de seu território, como indicado por Claude Tony ([1769] 1843). Reunindo diferentes grupos aliados, os Wayana formaram no passado uma ampla confederação territorial e militar (Gallois, 1986, p. 302).

De acordo com a tradição oral, os Wayana constituem o resultado da integração de vários grupos indígenas de fala Karib. Há referências escritas que mencionam os Opagwana, Upurui, Kukuyana, Arakapai, Umuluyana, Kumarawana, enquanto povos que se "misturaram" aos Wayana

(Gallois,1986, Camargo, 2009). Tais povos falavam dialetos relativamente próximos ao dos Wayana, o que facilitava a comunicação e a integração.

Os relatos históricos disponíveis mencionam que os Aparai viviam na região do baixo curso dos rios Paru de Leste e Jari. Uma hipótese, mencionada por Dominique Gallois (1986: 290) identifica os Aracayú como sendo os Aparai antigos, por estarem localizados, também, no baixo curso desses rios. As fontes históricas permitem inferir que esse povo indígena provavelmente se relacionou e integrou outros povos que viviam neste mesmo território, a saber os Apama, Amikuane, Upuluhy (Gallois, 1986). Posteriormente, os Aparai ocuparam também o rio Maicuru e o médio e alto rio Paru de Leste, instalando-se na área habitada tradicionalmente pelos Wayana.

Na documentação histórica existente, os Aparai foram identificados como Appirois, Apareilles por viajantes franceses (Gallois, 1986) e como Aparahy por Francisco Brusque (1862). A respeito da identificação desse povo indígena não há referências precisas em escritos históricos, como menciona Manfred Rauschert (1981):

> *Perdeu-se o antigo nome da tribo, sabendo-se, entretanto, que os antepassados não se autodesignavam como Aparai. Um dos informantes disse que os ancestrais dos atuais Aparai tinham o nome tribal de "Pirixiyana", pois, ao contrário do que fazem hoje, falavam tão depressa como o [periquito] pirixi.*

Referências históricas, relacionadas com a memória patrimonial são encontradas nos artefatos que integram coleções etnográficas, salvaguardadas em museus brasileiros e estrangeiros. No Brasil, os principais acervos de artefatos Wayana e Aparai estão preservados no Museu Paraense Emílio Goeldi /MCTI sediado em Belém, estado do Pará. Nessa instituição encontramos coleções Aparai: Curt Nimuendaju – 1915 – Rio Paru de Leste – Pará e Otto Schulz – Kampfhenkel – 1935-1937 – Rio Jari – Amapá [3]; coleções Wayana: Guyana Oriental – 1938 – Guiana Francesa; Otto Schulz – Kampfhenkel

3 Cf. Guerra e Benchimol (2017).

– 1935-1937 – Rio Jari – Amapá e coleções que integram objetos Aparai e Wayana: Lucia Hussak van Velthem 1975/1978/1984/1989/1990/1995 Rio Paru de Leste – Pará; Daniel Schoepf – 1987 - Rio Paru de Leste – Pará

Outras instituições museais possuem coleções oriundas dos povos indígenas em pauta. Destaca -se o atual Museu dos Povos Indígenas/ MPI/ FUNAI – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro que abriga coleções Aparai: Otavio de Barros Marques – 1978 – Pará; Augustinho Correia Barbosa – 1987 – Amapá; Coleção Artíndia – 1987 - Rio Paru de Leste – Pará; Iori van Velthem Linke – 2011 - Rio Paru de Leste – Pará, coleções Wayana: Coleção SPI – 2ª Inspetoria Regional – 1954/1957 – Pará ; Coleção Artindia – 2012 – Pará; Iori van Velthem Linke e Lucia H. van Velthem –2009/ 2011/ 2013 – Rio Paru de Leste – Pará; e ainda coleções Aparai e Wayana: Coleção Artindia – 1994 - Rio Paru de Leste – Pará; Fernando Martins Galvão – 1996 – Pará ; Museu do Índio – 1987/ 1989 /2011 – Pará.

No cenário brasileiro ainda podem ser encontradas coleções no Museu de Arqueologia e Etnologia/USP – São Paulo – São Paulo, como as coleções Wayana: APITU – Associação dos Povos Indígenas do Tumucumaque - s/d – Rio Paru de Leste – Pará; e Aparai e Wayana: Lucia H. van Velthem – 1978 - Rio Paru de Leste – Pará e duas coleções organizadas entre os Aparai. Uma está no Museu do Estado de Pernambuco – Recife – Pernambuco: Carlos Estevão - 1947 - Rio Paru de Leste – Pará e a outra no Museu do Indio do Convento de Ipuarana – Lagoa Seca – Paraíba: Protásio Frikel, 1956.

Os Wayana, os Aparai: referências sobre identidade e população

Os Wayana e Aparai constituem povos indígenas falantes de línguas pertencentes ao tronco linguístico Karib. No presente compartilham o mesmo território, compreendido pela bacia do rio Paru de Leste, um tributário da margem esquerda do rio Amazonas. Esse rio e seus afluentes atravessam duas Terras Indígenas a do Parque do Tumucumaque e a do Rio Paru d´Este, ambas localizadas no norte do estado do Pará.

As pesquisas antropológicas indicaram que a autodenominação Wayana, corresponde a *wa* (eu), e *yana* (povo/gente) (Velthem, 2003:20) e, no presente, podem ser encontradas as variantes Wajana e Waiana na autoidentificação. Para os Wayana na Guiana Francesa, René Grébert (2001:20) afirma que o nome verdadeiro desse povo seria Ouayana, originário de *ouaye*, uma árvore da floresta amazônica. A designação corresponderia, portanto, a "povo da arvore *ouaye*", mas não há outros elementos que comprovem essa afirmação. Os levantamentos efetuados detectaram que a autodenominação Aparai comporta a variante Apalai, termo que não possuiria uma tradução correspondente.

Os Wayana e Aparai contavam, no início da década de 1970, apenas 172 pessoas, vivendo em aldeias ao longo do rio Paru de Leste e no igarapé Xitaré, (Schoepf 1972). Os documentos consultados revelaram que o censo realizado em 2014 pela Secretaria de Saúde Indígena (SESAI) indicava que os Wayana e Aparai somavam na ocasião 1036 indivíduos. Em 2018, a estimativa da FUNAI comportava um efetivo de 1078 pessoas. Uma explicação possível para o baixo crescimento neste período seria o fato de várias famílias indígenas terem passado a residir em Macapá, a capital do estado do Amapá, e assim não foram computadas na ocasião.

O levantamento populacional, realizado em 2020 pelo Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, indicou que nas Terras Indígenas Parque do Tumucumaque (Leste) e Rio Paru d´Este existiam 62 aldeias onde viviam 3220 pessoas, representantes dos povos indígenas Wayana, Aparai, Tiriyó, Katxuyana, Txikiyana, Akuriyó e Wajãpi. Em 2022, segundo os dados apresentados no "Plano de Trabalho DSEI Amapá e Norte do Pará" os Wayana e Aparai somavam 1228 pessoas que habitavam em 23 aldeias ao longo da calha do Rio Paru de Leste, no município de Almeirim. Os dados de 2024, fornecidos pelo DSEI Amapá e norte do Pará demonstraram que, nesse ano, esses povos indígenas somavam 1386 pessoas que viviam em 26 aldeias ao longo da calha do Rio Paru de Leste.

Há décadas que os Wayana e os Apalai visitam, em estadias curtas ou mais prolongadas, as cidades de Belém, no Pará e Macapá, no Amapá, nas quais

recebem tratamento médico, permutam produtos artesanais, fazem compras. Mais recentemente, diversas famílias e, sobretudo, jovens wayana e aparai, têm se estabelecido por longos períodos na capital amapaense, ocupados em diferentes atividades: venda de artesanato, estudos avançados, trabalhos temporários, funções de liderança e ativismo político através de associações indígenas.

Em meados da década de 1990, com o apoio do governo do Estado do Amapá, teve início um processo de organização política dos povos indígenas Wayana e Aparai. Criou-se então a APITU (Associação dos Povos Indígenas do Tumucumaque) que também incluía os Tiriyó e Katxuyana, que habitam o rio Paru de Oeste, também no estado do Pará. Contudo, a partir da constituição da APITIKATXI (Associação dos Povos Indígenas Tiriyó, Kaxuyana e Txikiyana) a APITU passou a representar exclusivamente os moradores da calha do rio Paru de Leste. Em 2010, outra organização indígena, a APIWA (Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai) substituiu a APITU nas articulações políticas e na representação exclusiva dos Wayana e Aparai.

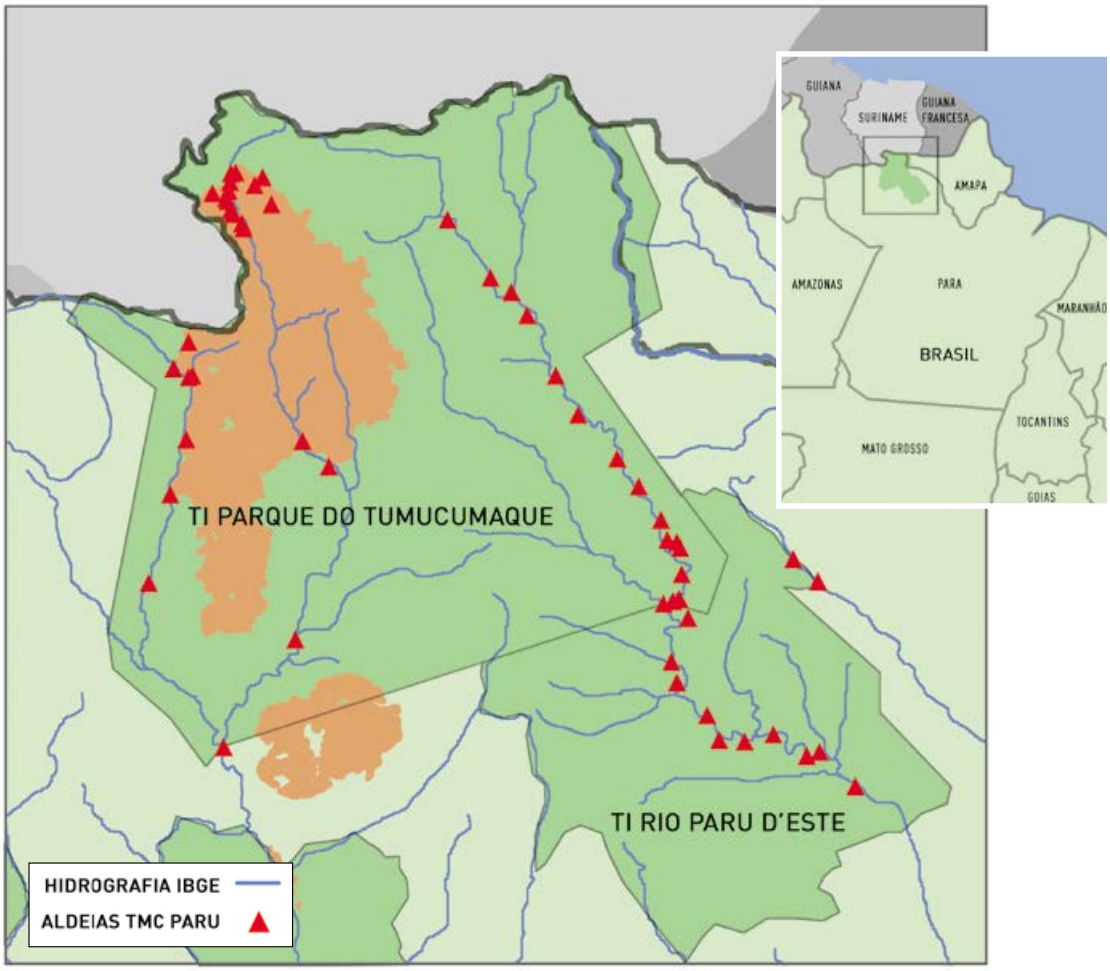
Os Wayana e os Aparai possuem um modo próprio de viver que constitui um imenso legado de experiências, de saberes e de conhecimentos que são únicos, compartilhados apenas entre os membros dessas sociedades. Portanto, não se confundem com outros povos indígenas que vivem na Amazônia brasileira. Como identificou em 2008, Apowaiko Apalai Wayana, morador de Bona:

> *Nós Wayana, Apalai convivemos [entre nós] e somos muito diferentes de outros povos indígenas.*
> *Nós moramos mais longe da cidade, transporte somente aéreo para nos levar para a cidade....*

Os Wayana e Aparai: referências territoriais

As aldeias dos Wayana e dos Aparai estão situadas no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa. Em território nacional e no presente, esses povos estão estabelecidos atualmente às margens do rio Paru de Leste, além do alto curso do Rio Ipitinga, tributário do Jari, todos afluentes da margem esquerda do rio Amazonas. Contudo, no passado, os Wayana e os Apalai

habitavam territórios muito amplos, pois os primeiros estavam instalados nas cabeceiras do rio Paru de Leste e do rio Jari, e os Aparai ocupavam o baixo curso do rio Paru de Leste e o alto rio Maicuru. Na atualidade, a área habitada insere-se tanto na Terra Indígena Parque de Tumucumaque que possui 3.071.000 hectares de superfície, como na Terra Indígena Rio Paru d´Este com 1.195.000 hectares. Esses dois territórios reservados foram homologados em 03 de novembro 1997, através de decreto presidencial assinado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso.



Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru D´Este (Iepé, 2019)

As Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d´Este são vizinhas e estão localizadas no norte do estado do Pará, estendendo-se pelos municípios de Oriximiná, Óbidos, Almeirim, Alenquer e Monte Alegre, e em uma pequena parte do Estado do Amapá, no município de Laranjal do Jari. Inserem-se, no Pará, em um agrupamento de áreas protegidas estaduais, referido como "Mosaico da Amazônia Oriental", que inclui o Parque Nacional Montanhas do Tumucumaque, a Floresta Nacional do Amapá, Floresta Estadual do Amapá, Reserva de Desenvolvimento Sustetável do rio Iratapuru, Floresta de Desenvolvimento Sustentável Beija-Flor Brilho de Fogo, o Parque Natural Municipal do Cancão e a Terra Indígena Wajãpi.

O território habitado pelos Wayana e os Aparai é compreendido pela conjunção de dois tipos de paisagens, a saber *itu/itu* [4], (terrestres) e *tuna/tuna* (aquática). Na primeira categoria, são incluidas as *ikunapïn/uryhpyny* (florestas fechadas de terra-firme); as *ïpï/ypy* (sub-montanas); os: *ïmëman/anãpihta* (baixios). Ainda existem os campos abertos, identificados como *ona/ona* (campos-savana); e as capoeiras, tanto as *ïmëtpë/tupitõpo* (capoeiras de roças); como as *ëutëtpë/patãpo* (de aldeamentos antigos). Entre as paisagens aquáticas se destacam as *ahmonta pauu/ahmõta* (ilhas); os *ikutpë/ikutuhpo* (lagos interioranos) e as *tuna etpi/tuna ehpiry* (margens dos rios) (Linke, 2019; 2025). Os diferentes tipos de cobertura vegetal sofrem influência dos eventos sazonais anuais, de estiagem ou chuvoso, sendo que o primeiro começa em julho e o último, em dezembro.

Como vivem em um diversificado complexo paisagístico, certas aldeias têm mais facilidade em produzir determinados artefatos, em decorrência da acesso dado pela distribuição e abundância de matérias-primas, encontradas na biodiversidade de cada paisagem. Esse fato propicia uma "especialização" manufatureira e uma troca constante de matérias primas e de artefatos entre as aldeias, o que também ocorre com as espécies vegetais de interesse familiar, como é o caso das cabaças.

---

4 A citação dos termos nas línguas indígenas será primeiro em wayana e, em seguida, em aparai.

Na primeira metade do século XX, os Aparai e os Wayana se engajaram em atividades extrativas em seu território, sobretudo no corte da balata, nas quais estavam submetidos ao sistema de aviamento (Schoepf, 1972; Ricardo e Gallois 1983; Barbosa, 2002, 2005). Nesse período, forneciam aos balateiros e, posteriormente, aos gateiros e garimpeiros, produtos da caça e da pesca e determinados implementos, os principais sendo os remos e as canoas.

A frequência das incursões dos balateiros e, posteriormente das atividades dos gateiros no território dos Wayana e Aparai diminuiu a partir de 1970, devido a implantação de formas de controle territorial e social na região habitada pelos Aparai e Wayana. As principais ações empreendidas foram tanto a retomada de uma pista de pouso no alto curso do Rio Paru de Leste, e subsequente início de voos regulares da FAB (Força Aérea Brasileira), como a instalação de um posto da FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas) na mesma localidade.

O isolamento do território ocupado pelos Wayana e Aparai, ao norte do estado do Pará assegurou certa proteção contra as invasões de madeireiros e da expansão do agronegócio, mas não tanto da cobiça dos garimpeiros que, provindos principalmente dos rios Jari e Ipitinga, se infiltram e se instalam em suas terras, tanto no passado como no presente em que investem de forma redobrada.

Os Wayana e Aparai: referências sobre habitação

O mais importante espaço habitado pelos Wayana e Aparai, onde se desenrola a vida social e comunitária, é referido como *ëute/pata*, e se localiza em terra firme, às margens do rio Paru de Leste. Esse local, que pode ser associado a uma aldeia, devido à baixa densidade populacional, possui um chefe, o *tïpatakhem/typatakemy* e que é a pessoa que atraiu moradores para este lugar a partir de seu prestígio pessoal e dos seus laços familiares, os fundamentais requisitos para a efetivação de um núcleo residencial. A instalação de uma aldeia requer conhecimentos da história do local e saberes especializados sobre os recursos ambientais existentes e sobre as técnicas necessárias para

a edificação das *pakolo/tapyi* (casas de moradia) e da *tukusipan/porohtopo* (casa comunitária e cerimonial) (Linke, 2025).

Atualmente, os Wayana e Aparai vivem em vinte e seis aldeias, localizadas nas Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Paru d´Este, tanto na margem esquerda como na margem direita do Rio Paru de Leste. Na TI Tumucumaque, na margem esquerda encontram-se as aldeias: Karapaeukuru (Aldeia Apalai ou Aldeia Bona); Murei; Kurieukuru; Tapauku; Sitalé Kumnpta. Na margem direita estão localizadas as aldeias: Mataware; Taunumai; Jaherai; Manau; Tyryrymano; Iliwa; Maxipurimo, Aramapuku, Arawaka. Nesta mesma Terra Indígena, no alto curso do rio Paru de Leste, situam-se as aldeias Cachoeirinha e Pakupinan, habitadas predominantemente por outros povos de língua Karib.

Na Terra Indígena Rio Paru d´Este, cujo limite norte atinge a desembocadura do rio Citaré, as aldeias estão todas localizadas no médio curso do rio Paru. Na margem esquerda estão localizadas Kurupohpano; Jolokoman, Ananapiareh; Kurumurihpano; Itapeky e na margem direita, Xuisuimënë; Tahpirem Tepu; Kumakahpano; Pururе e Parapara, essa última nos limites meridionais dessa terra indígena. Até recentemente era prática comum a instalação de aldeias em ilhas, mas na atualidade isso não mais ocorre (ver tabela 1). Nessa Terra Indígena, na margem direita do rio Ipitinga, um afluente do alto rio Jari, foram instaladas entre 2019 e 2022, as aldeias de Turukohpano e Wyjaiko.

No território das duas terras indígenas mencionadas há aldeias que são reconhecidas como sendo predominantemente habitadas pelos wayana, tais como Jahelai, Jolokoman e Suisuimënë ou então pelos aparai, como é o caso de Maxipurimo, Ananapiare e Para-Para. Deve ser destacado que a composição populacional das aldeias é formada tanto por pessoas identificadas como wayana como por aparai e, em alguns casos, indivíduos de outras identidades indígenas, como resultado de diferentes alianças. Essas pessoas são, sobretudo, falantes de outras línguas Karib, mas há, também, uma família Wajãpi, falante de uma língua Tupi. No alto curso do rio Paru de

Leste, vários Wayana e Aparai vivem entre os Tiriyó, Tunayana, Katxuyana, Txikuyana e Akuriyó, nas aldeias acima referidas.

Considerações históricas são fundamentais para a definição do local a ser escolhido para a implantação de uma aldeia. Assim sendo, o primeiro requisito é que se localize em área de tradicional ocupação wayana ou aparai, preferencialmente em um espaço ocupado no passado, tanto recente, como remoto, o que é revelado pelos vestígios arqueológicos e a tradição oral. Entretanto, se o abandono foi decorrente de mortes ou conflitos, que ainda estão presentes na memória coletiva, o local é rejeitado e nele não levanta uma nova aldeia.

Outros fatores para a instalação de uma aldeia são de ordem econômica, ligados ao ecossistema, ao meio ambiente. Portanto, são consideradas como elementos favoráveis, a proximidade de água limpa e piscosa, de terras propícias ao cultivo e a abundância de combustível vegetal (Linke, 2019, 2025). São ainda relevantes os aspectos relacionados com as concepções cosmológicas, tais como a existência de lajeiros, fundamentais para os rituais, e a distância de águas profundas, moradia de sobrenaturais (Velthem, 1998, 2003).

A maioria das aldeias tem início a partir da abertura de um roçado, no qual se construiu abrigos com coberturas de duas águas para uma mais prolongada permanência no local. Posteriormente, a área ocupada é ampliada e residências são construídas para abrigar uma ou no máximo duas famílias nucleares. O projeto de ocupação se completa com a edificação da casa cerimonial e de uso comunitário que vai ocupar uma posição central e definir o terreiro da aldeia.

Em uma aldeia, os espaços de socialização, habitação e trabalho se distribuem segundo um desenho que comporta círculos concêntricos. O mais inclusivo é o que abriga uma roda masculina que se instala, em determinados momentos do dia, no centro do terreiro que é vasto e onde se encontra a casa comunitária. Mais afastadas estão as residências, dispostas em um círculo irregular e, depois destas, as áreas periféricas: cozinhas,

quintais domésticos. Ao longo da margem do rio, encontram-se os portos, relativos a cada família, moradora da aldeia. Circundando as aldeias estão os espaços de cultivo, tais como as roças e as capoeiras e, além dessas, a floresta próxima e a distante e os rios profundos.

Para os Wayana e Aparai, a mais inclusiva e significativa área de uma aldeia corresponde, tradicionalmente, a roda masculina, o *emna/yna* (nós), que se efetiva na aurora e no crepúsculo, quando os homens adultos se sentam em bancos em torno do *wapot ëutë/apoto esary* (fogo da aldeia) instalado na área central do terreiro. Nesta atividade, os homens se aquecem, entretendo-se em conversas mais ou menos formais, como a tomada de decisões importantes para a comunidade, a troca de informações sobre recursos naturais e, também, mexericos. Esse espaço, central, do terreiro é referido como *lamna/puroro* e é considerado como eminentemente masculino, cerimonial e público e é nele que se instala a casa comunitária. Atualmente, as atividades relativas à roda masculina ainda persistem, mas não em todas as aldeias, assim como não ocorrem de forma sistemática.

Na aldeia, a vasta área que é delimitada pela disposição das casas de habitação, constitui o terreiro de uso comunitário. O espaço fronteiriço às residências é a principal área de trânsito dos moradores e o espaço público feminino por excelência. Neste local, as mulheres realizam as refeições, executam certas manufaturas, como a fiação de algodão e assistem aos fatos e cerimonias que se desenvolvem no círculo masculino. A limpeza e manutenção do terreiro é uma tarefa das esposas do chefe de uma aldeia.

As casas residenciais, dispostas em um semicírculo, designado como *ewala/zomye* e constituem, em uma aldeia, o centro da vida privada e familiar. A residência do chefe da aldeia deve ser a mais afastada do centro, pois quando da chegada de visitantes ele é o último a se apresentar, mas seus filhos se instalam em um arco irregular, ladeando sua moradia.

As residências são providas, na parte de trás, de uma estrutura, *wapot pakolon/apoto tapyi* (casa do fogo/cozinha) onde se desenrolam todas as

atividades relativas ao processamento da mandioca e do preparo dos alimentos. Entre as cozinhas e as residências se forma uma espécie de terreiro doméstico onde são realizadas a maioria das manufaturas executadas pelos homens e mulheres casados. É igualmente o local para as atividades relacionadas com o processamento de matérias-primas, tais como a raspagem e a pintura dos talos de arumã ou então da modelagem da argila, na confecção de potes e panelas.

Os Wayana e Aparai: referências agrícolas e alimentares

No território que habitam, os Wayana e Aparai praticam uma agricultura rotativa, de baixo impacto ambiental, pois derrubam anualmente pequenas extensões, entre 0,4 a 0,5 hectare de floresta de terra-firme que posteriormente se regenera (Linke, 2025). As caçadas, pescarias e coletas que esses povos indígenas praticam, também não comprometem a estabilidade desses importantes e variados recursos alimentares.

A agricultura constitui uma fundamental atividade dos Wayana e dos Apalai na produção de determinados alimentos. Uma grande variedade de vegetais é cultivada, tais como cana, banana, pimenta, milho, favas, cará, batata doce, mas o elemento que estrutura a agricultura é a mandioca brava, genericamente referida como *ulu/wyi* (Linke, 2025). As roças são abertas pelos homens, porém são plantadas e cuidadas pelas mulheres casadas e suas filhas solteiras. A atividade agrícola está voltada para a alimentação das famílias na vida cotidiana e para a produção de bebidas fermentadas, distribuídas nos rituais e em ocasiões especiais, como ocorre durante os mutirões de trabalho.

O universo cultural da mandioca é amplo e complexo e os saberes que o estruturam compreendem a classificação das diferentes qualidades de tubérculos, assim como de práticas que acompanham o seu cultivo, entre as quais a do plantio, em que se deve cavar a terra com a casca do *akulituhmu/mapakauku* (cacau silvestre) para que as raízes engrossem ao crescerem. Esses saberes englobam ainda narrativas que cercam a aparição da mandioca, como as que são mencionadas pelos Wayana a respeito dos

heróis culturais identificados como *Surarapanam* e *Iekará,* e pelos Aparai por *Omopara*. São também importantes as apreciações sobre o valor atribuído a uma roça grande, viçosa e, sobretudo, produtiva.

Para transportar os produtos da roça, uma mulher wayana ou aparai serve-se de diferentes objetos trançados, como os pequenos *pïaewu/uruto* (cestos com alça) destinados ao algodão, às favas, pimentas e a outras coisas miúdas. Contudo, para o transporte das pesadas raízes de mandioca é usado o resistente *katali/kataori* (cesto cargueiro) feito com tiras de cipó titica [5]. Muitos outros objetos trançados, como o *tïnkïi/matapi* (tipiti), o *manale/manare* (peneira), o *opoto/apitu* (esteira), o *anapamïi/anapomu* (abano), o *simali/ximari* (ralador) e o *ëlinat/orinato* (torrador de argila) são necessários para o processamento da mandioca brava. Esse complexo processamento visa produzir bebidas fermentadas como o *okï/eukuru* (cachiri) e, sobretudo, diferentes tipos de *ulu/wyi* (beiju), um alimento indispensável nas refeições cotidianas. Atualmente, os Wayana e Aparai. também produzem pequenas quantidades de farinha de mandioca, para o consumo familiar.

Para os Wayana e os Apalai a agricultura não constitui a única atividade que permite produzir alimentos, pois a caça, a pesca e, em menor escala, a coleta, são igualmente importantes. Essas atividades envolvem significativas relações sociais, necessárias para a execução e o repasse de técnicas de localização, de perseguição e de captura dos animais, assim como para a identificação do local onde são encontradas as plantas silvestres que são utilizadas na produção de objetos de uso cotidiano.

Os animais mais caçados são os mamíferos, seguidos pelas aves, e os répteis (Linke, 2019, 2025). A diversidade de vertebrados de médio e grande porte, entre os mais procurados, alcança cerca de 45 espécies, sendo abatidos sobretudo os primatas, em especial o coatá, o macaco-prego, o cuxiu e o guariba. Outros mamíferos igualmente importantes são os porcos-do-mato - caititu e queixada -, os veados, a anta, a paca, a cotia e a cotiara.

---

5 *Heteropsis spp*

Entre as grandes aves destacam-se o mutum, jacu, jacamim e o inambu. Os répteis capturados são os jacarés -jacaré açu e jacaré tinga, a iguana e o jacuraru e, entre os quelônios, o tracajá, a muçuã e o jabuti, identificados na tabela abaixo.

Os diferentes animais comestíveis não são caçados em qualquer época do ano, pois os homens wayana e aparai seguem uma espécie de calendário que indica os momentos mais propícios para o abate de cada espécie (Linke, 2025). Ao longo das estações do ano, certos animais, tais como os símios mencionados se encontram mais gordos, devido a maior disponibilidade de alimentos, o que é apreciado. Este fato determina a época mais adequada para o seu consumo e, portanto, nestes períodos, os caçadores ficam dias viajando à procura de certas espécies de macacos, que são abatidos em grande número.

Tabela 2: Principais animais caçados

Espécie	**Nome Popular**	**Wayana/Aparai**
1º Ateles paniscus	Coatá	Alimi/arimi
2º Cebus apela	Macaco-prego	Meku/meku
3º Cuniculus paca	Paca	Kulimau/kurimau
4º Tayassu pecari	Porco queixada	Pëinëkë/poinoko
5º Pecari tajacu	Porco caititu	Pakila/pakira
6º Tapirus terrestris	Anta	Maipuli/Maxipuri
7º Alouatta macconnelli	Guariba	Alawata/arãta
8º Mazama americana	Veado-vermelho	Kapau/kapau
9º Crax alector	Mutum	Ëwok/õko
10º Psophia crepitans	Jacamim	Mamhali/mamisari

Na época da estação seca, a pesca é mais importante do que a caça, pois a maioria das espécies animais está emagrecida, além de menos acessível, uma vez que os igarapés que permitem adentrar a floresta não estão mais navegáveis. Ademais, a pesca é mais farta nesta época porque, segundo os Wayana e os Aparai, os peixes, concentrados nas porções mais profundas do rio estão mais acessíveis pois em locais mais rasos durante a estiagem. Os peixes mais pescados são o surubim, tucunaré, pacu, cará, traíra, acari e curimatá (Linke, 2009, 2025).

A coleta, definida como um "olhar a floresta" é importante para os Wayana e Aparai no abastecimento de matérias-primas utilizadas na produção de artefatos e das edificações. É através da coleta que são obtidos alguns tipos de alimentos como cogumelos, mel de abelhas, frutas silvestres e, também, certos pigmentos de base vegetal e mineral e substâncias colantes ou medicinais (Linke, 2025).

Os Wayana e Aparai: referências sobre os artefatos

Além dos alimentos, os Wayana e Apalai se dedicam à produção dos artefatos que são necessários para as atividades ritualísticas, assim como para a vida cotidiana, no processamento dos alimentos e na produção de outros objetos de uso, que são permutados e intercambiados (Barbosa, 2007). Muitos artefatos são produzidos com diferentes matérias-primas e técnicas pelos homens e mulheres e são empregados na vida cotidiana e nos rituais, como será abordado detalhadamente.

Destacam-se como técnicas masculinas o trançado e o entalhe e, como femininas, a cerâmica e a tecelagem. Os homens confeccionam objetos os mais diversos a partir de matérias primas vegetais, silvestres: arumã, palhas de palmeiras, madeiras, cipós, cana-de-ubá, resinas como breus e ceróis. Outros materiais utilizados para os complexos adornos de penas, são obtidos a partir do abate de determinadas aves. Também são empregadas matérias-primas cultivadas, como as fibras de curauá. As mulheres utilizam materiais variados para a produção de artefatos, os quais podem

ser minerais: argila e pigmentos; cultivados, como o algodão nativo, ou então comprados em centros urbanos, como as miçangas. Em todas essas produções sempre está presente um elemento que visa o embelezamento e a valorização.

Os produtos artesanais, assim como outras manifestações culturais dos Wayana e dos Apalai, têm-se reconfigurado nas últimas duas décadas a partir das influências externas que recebem. Muitas foram introduzidas no cotidiano das aldeias através do ensino escolar, que não adota um currículo diferenciado, e dos contatos que são efetuados na cidade de Macapá. Esta cidade constitui um polo que ampliou, para esses povos indígenas, a possibilidade de aquisição de objetos industrializados que, em muitos casos, substituem os artesanais. A recente transformação, operada no comércio do artesanato indígena e que alterou fortemente o repertório do que era transacionado, contribuiu também para o abandono da produção de vários tipos de objetos.

Em 2008, em uma das oficinas, Setina Waiana Apalai, morador de Aldeia Apalai, comentou:

> *Muitos anos Waiana, Apalai continuamos a mesma tradição, só um pouco nos esquecemos, [como] a dança.*
> *Alguns homens usando tanga, as mulheres não usam mais o "weju" [de tecido] que ficava de frente.*
> *Eu acho que Waiana, Apalai (estão) continuando com a tradição, língua própria, [mas] conhecendo cultura do branco um pouco, escrevendo, falando língua do branco.*

O texto acima aponta as mudanças que estão ocorrendo, sobretudo no vestuário das mulheres. Menciona, entretanto, que a tradição cultural não está aniquilada, mas que ela continua viva e atuante. Na realidade, há o pensamento e a conscientização generalizada entre os Wayana e os Aparai que os saberes não podem ficar esquecidos e perdidos em um tempo passado e serem simplesmente trocados por outros. Desta forma, julgam que os conhecimentos "de fora" aprendidos com os "outros" devem acompanhar o rico patrimônio

dos saberes e fazeres próprios dos Wayana e Aparai e não os substituir. Nesse processo, é apontado o importante papel dos conhecedores mais velhos que devem apresentar e ensinar aos mais jovens o conjunto de seus saberes.

Os Wayana e Aparai: referências sobre estudos etnográficos e oficinas de valorização cultural

No Brasil, os estudos antropológicos entre os Wayana e os Aparai tiveram início na década de 1970 com as pioneiras pesquisas do antropólogo canadense Jean Lapointe (1970) e que foram seguidas, nesta mesma década, pelos estudos do suíço Daniel Schoepf (1971) e da brasileira Lucia Hussak van Velthem (1976) e que se prolongaram por décadas. Mais recentemente, Paula Dias Lopes (2003), Gabriel Coutinho Barbosa (2007) e Iori van Velthem Linke (2019), dedicaram-se a estudos aprofundados entre esses povos indígenas, elaborando teses de doutorado. A partir do século XXI, homens e mulheres wayana e aparai engajaram-se na formulação e publicação de textos sobre suas próprias culturas e se dedicaram a estudos acadêmicos, como Arajawe Waiana Apalai (2023).

As pesquisas sobre a cultura material dos Wayana, enfocaram diferentes categorias artesanais como revelam as pioneiras publicações de Hurault (1965) e Hartmann (1971) seguidas por variados trabalhos de Schoepf (1993-94) e van Velthem [6] e ainda de David (2007 Kuliaman e Camargo (2007), Hoffmann, Noack (2017), van Velthem e Linke (2010, 2014, 2017), Apitu (s/d). A categoria dos trançados foi a mais enfocada e seu estudo incluiu o levantamento e a documentação das matérias-primas empregadas, dos procedimentos técnicos, da variedade de objetos trançados, do repertório gráfico e dos aspectos estéticos e simbólicos a eles relacionados. Esses estudos completam-se com referências sobre os usos e as funções dos artefatos e as trocas estabelecidas por seu intermédio.

6 Cf. bibliografia.

Os levantamentos realizados por Lucia van Velthem nas aldeias Wayana e Aparai estenderam-se, ao longo dos anos, a outras categorias artesanais tais como cerâmica, entalhe em madeira, tecelagem de fios de algodão e objetos específicos, principalmente os ritualísticos: máscaras, bordunas, bastões de dança. Enfocou-se ainda a pintura corporal de homens e mulheres e os grafismos dos beijus de mandioca brava, uma especificidade dos Wayana. As referências sobre a materialidade foram conectadas aos estudos sobre a mitologia e a cosmologia dos Wayana.

Estudos específicos sobre os grafismos dos Wayana e Aparai foram efetuados pela antropóloga entre 1975 e 1992. Compreenderam pesquisa de campo em aldeias situadas no rio Paru de Leste, sobretudo em Suisuimëne, Aramapuku e Apalai/Bona. Nessas aldeias foi estabelecido intenso diálogo com conhecedores e conhecedoras, sobretudo Wayana, permitindo o levantamento de farta documentação escrita, gráfica e fotográfica, assim com a formação de coleções de artefatos de diferentes categorias artesanais. Essas coleções [7] visavam a formação de repertórios de objetos e de grafismos, para a sua visualização nos diferentes artefatos. Coleções etnográficas representam objetos de memória e história dos povos indígenas e constituem referências culturais que são significativas para seus produtores.

A descrição da arte gráfica dos Wayana e Aparai, contida nas páginas que seguem, se baseia em suas próprias narrativas, em suas explicações e detalhamentos. As pesquisas realizadas ao longo dos anos permitiram agregar referências etnográficas, históricas e linguísticas, existentes sobre esses povos indígenas. As narrativas míticas, levantadas e publicadas por Schoepf (1976, 1987); Rauschert, (s/d); Kuliaman e Deleage (2012, 2016), Fleury (2008, 2024), com destaque para van Velthem (2003; 2009), foram importantes fontes de análise. Considerou-se, também, textos e artigos publicados e inéditos, fruto de estudos e pesquisas de pesquisadores indígenas, wayana e aparai em textos elaborados durante as oficinas de valorização cultural nas terras indígenas.

7 Tais coleções foram registradas e passaram a integrar a "Coleção Etnográfica" da Coordenação de Ciências Humanas do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, Pará.

Referências significativas sobre a arte gráfica dos Wayana e Aparai foram produzidas no contexto de oficinas de valorização cultural, realizadas a partir de 2005 e que contaram com a participação direta de conhecedores e conhecedoras e também de pesquisadores e pesquisadoras indígenas, como mencionado. As oficinas ocorreram em diferentes aldeias das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d´Este entre 2005 e 2019 e foram desenvolvidas em estreita parceria com as associações indígenas, primeiramente com a APITU (Associação dos Povos Indígenas do Tumucumaque) e, posteriormente, com a APIWA (Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai). Constituíam em atividades relacionadas ao "Programa de Valorização e Difusão dos Patrimônios Culturais dos Povos Indígenas do Amapá e Norte do Pará" conduzido pelo Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação Indígena.

A partir de 2010, as oficinas se efetuaram através do "Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas", coordenado pelo antigo Museu do Índio – FUNAI [8], no quadro do projeto *"Tëhamo, tëpihamo:* alimentação, saberes e fazeres associados entre os Wayana e Aparai". Contou com a ativa participação de pesquisadores e pesquisadoras indígenas, sobretudo de Amiakaré Aparai, Axiwai Aparai Wayana, Pixuxu Aparai Wayana, Jamae Aparai Wayana, Mukaia Aparai Wayana, Tanai Aparai Wayana, Tyna Aparai Wayana, Totoka Aparai Wayana, Tusepo Aparai Wayana, Xikuire Aparai Wayana e Ximueh Aparai. O desenvolvimento das oficinas teve a participação direta de Lucia Hussak van Velthem e do biólogo Iori Leonel van Velthem Linke, especialista em indigenismo da FUNAI.

As oficinas de valorização cultural foram incluídas no "Plano de Gestão Territorial e Ambiental" (PGTA), relativo às Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d´Este, iniciado em 2015 (Linke, 2025). As últimas oficinas realizadas no território dos Wayana e Aparai ocorreram em 2018 e 2019 e permitiram o desenvolvimento de aprofundadas discussões sobre o sentido de patrimônio, segundo a perspectiva dos participantes e, também, sobre as formas de proteção dos saberes e a abrangência dos repertórios gráficos.

8 Atual Museu Nacional dos Povos Indígenas

Em seu conjunto, as oficinas foram pautadas pela apresentação de amplas narrativas e de discussões sobre os saberes tradicionais, travadas entre e pelos Wayana e Aparai, em um contínuo diálogo que reuniu os participantes, pesquisadores e conhecedores – homens e mulheres; jovens e idosos - de diferentes aldeias, na consolidação dos resultados. A dinâmica das oficinas buscou atender, tanto nas discussões como na produção de diferentes registros, as práticas e as expectativas desses povos indígenas. A dinâmica adotada comportava várias etapas e incluía atividades documentais, como os registros orais e escritos; as ilustrações; as fotografias e filmes. Os registros escritos, efetivados pelos participantes, foram realizados, em sua maioria, nas duas línguas indígenas – wayana e aparai - e incluíram diferentes modalidades e temas. Esses escritos permitiram ampliar a documentação anteriormente coligida e serviram, também, enquanto exercício de memorização dos assuntos apresentados e discutidos nas oficinas.

Os participantes das oficinas destacaram o fato de que é "preciso conhecer" para que uma cultura possa ser protegida ou como alguns afirmaram: "para não perder o conhecimento". Observaram que uma forma de se buscar conhecimentos é "fazer pesquisa" e para isso é preciso "perguntar para os mais velhos e fazer registros", o que foi transcrito em wayana como: *regitulume man*. Os participantes concluíram que o patrimônio cultural é constituído por saberes e conhecimentos, tais como "andar na floresta, abrir uma roça, fazer cesto, canoa, remo, desenho". Identificaram o patrimônio material como sendo, "arco e flecha, máscara, cestos, panela", e o patrimônio imaterial como "modo de alisar o arco, as histórias das máscaras, o jeito de fazer cesto". Os participantes aparai ressaltaram que para preservar o patrimônio é preciso realizar uma série de ações: *imerohpyry* (escrever/registrar); *tapoipoko* (gravar no gravador); *oturuko* (falar/conversar); *tyriko enepoko* (fazer e mostrar como se faz um objeto).

A consolidação do presente livro se beneficiou também dos resultados de seminários e encontros realizados em Macapá, como o que se intitulou: "Experiências Indígenas em Gestão e Pesquisa de Patrimônios Culturais no

Amapá e Norte do Pará", organizado pelo Instituto Iepé. Ocorrido em 2005, reuniu representantes indígenas dessas regiões e antropólogos especializados em patrimônio cultural. Na ocasião, os participantes wayana e aparai destacaram os argumentos e motivos para a salvaguarda de sua arte gráfica:

> *Para defender cultura de Wayana e Aparai;*
> *Para não deixar outras pessoas usarem desenhos de Wayana e Aparai; Para que todos possam saber que as pinturas são de Wayana e Aparai [no sentido de garantir a posse dos grafismos]; Para não esquecer e sempre poder ver os registros das pinturas de Wayana e Aparai; Para ajudar a fazer mais registros [de outros bens culturais].*

Finalmente destaca-se que o presente livro se baseia em um dossiê, intitulado *"Imilikut / imenuru* - A arte gráfica wayana e aparai" que foi efetivado para o registro desse patrimônio cultural imaterial junto ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) do Ministério da Cultura. Na elaboração desse dossiê, considerou-se que a noção de referência cultural compreende "as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam sua identidade e localizam a sua territorialidade" (Arantes, 2001, apud Brayner, 2009: 350).

A iniciativa para a elaboração do dossiê teve origem em demandas da APIWA (Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai) e da AMIWA (Articulação das Mulheres Indígenas Wayana e Aparai). Constituiu, ademais, em uma ação do Item 1, relativo à Cultura, um eixo transversal do PGTA (Plano de Gestão Territorial e Ambiental) das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d´Este. Em 2024, a APIWA, formalizou a entrega desse dossiê ao IPHAN de Macapá, estado do Amapá.

A ARTE GRÁFICA DOS WAYANA E APARAI

A arte gráfica dos povos indígenas Wayana e Aparai constitui uma forma particular e tradicional de criar, elaborar, aplicar e nomear, segundo as suas concepções, desenhos identificados como grafismos, padrões, figurações. Esses desenhos distinguem-se por uma grande diversidade, tanto dos materiais empregados, como dos contornos dos grafismos e seus significados. Um padrão se concretiza através de traços que são aplicados/desenhados em suportes diversificados: os corpos humanos, os objetos, os elementos arquitetônicos.

As figurações também estão ligadas a conhecimentos sobre a biodiversidade, as múltiplas técnicas que permitem produzi-las, assim como às práticas sociais e diferentes memórias, histórias e narrativas míticas. A arte gráfica dos Wayana e Aparai deve ser, portanto, entendida como um sistema, pois representa um conjunto de saberes e conhecimentos diferenciados que são complexos e complementares e que revelam um dinamismo próprio.

Os grafismos criados pelos Wayana e Aparai constituem um patrimônio cultural, constituído por direitos exclusivos desses povos indígenas e que se organizam a partir de regras políticas e sociais que lhes são próprias. Os grafismos em questão representam uma importante referência cultural que apresenta uma continuidade histórica, conectada à memória, tanto social como individual. Integram múltiplos saberes, masculinos e femininos, transmitidos oralmente entre as gerações e, também, através de atividades práticas.

Os grafismos constituem obras que são únicas, com significados e representações que resultam de sucessivas criações e recriações individuais, ocorridas ao longo de gerações (Baptista, Valle, 2004, p.16 -17). Podem apresentar elementos de mudança, o fruto de uma permanente reformulação que se efetiva através da criatividade das pessoas que atualizam/ reformulam os padrões, conferindo-lhes, assim, novos significados. Ademais, como todo elemento de cultura, a arte gráfica dos Wayana e Aparai sofre influências externas que podem alterar o seu aspecto formal e conceitual. As mudanças também se revelam na vida social, atingindo os contextos de produção e, sobretudo, de transmissão dessa arte aos mais jovens.

Produzidos pelos Wayana e Aparai, os grafismos podem ser encontrados tanto na composição de pinturas corporais como em cestos, panelas de barro, redes de dormir, arcos, flechas, bordunas, instrumentos musicais e em casas comunitárias, que se conectam a uma visão de mundo específica. Os objetos constituem os principais suportes da arte gráfica e os saberes necessários para a sua produção se referem às matérias -primas empregadas, as quais tem origem em vegetais, em animais e em minerais. Compreendem, também, o lugar onde essas matérias-primas podem ser encontradas e a forma de as trabalhar. Outros conhecimentos se conectam aos locais e aos momentos favoráveis para a produção de artefatos e às práticas de proteção e as evitações que estão associadas ao sistema de crenças e que recaem sobre as matérias-primas empregadas. Saberes específicos remetem às técnicas de manufatura e abrangem as formas de principiar, de dar forma a um objeto e de o arrematar, assim como a correta aplicação e inserção de grafismos através de diferentes técnicas (Velthem, 2000b).

Como ocorre entre outros povos indígenas, os grafismos e a arte gráfica dos Wayana e Aparai constituem saberes imateriais que, para serem revelados e comunicados, necessitam de se materializar sobre diferentes suportes. São executados através da pintura, da gravura, do entretecimento de fios,

assim como do entrançamento de tiras de fibras naturais, tanto previamente pintadas, como em estado natural. Neste sentido, as diferentes técnicas conformam grafismos que também se diferenciam, pois podem se apresentar multicoloridos, como é o caso da aplicação de pinturas em uma vasilha cerâmica, ou então em claro/escuro, como ocorre nos trançados de arumã pintado. Encontram-se ainda grafismos desprovidos de realce, como se observa tanto na tecelagem, como em gravuras sobre madeira e em trançados feitos de arumã não pintado.

Nas aldeias dos Wayana e Aparai, os saberes relacionados com a arte gráfica manifestam-se através de habilidades e variações pessoais, o que permite a identificação do indivíduo criador, aquela pessoa que os produziu. Assim sendo, os conhecimentos técnicos para a produção de grafismos, assim como de ornatos, artefatos utilitários e casas, não constituem propriamente uma especialidade individual, restrita a poucos indivíduos, uma vez que é, geralmente, acessível a todos, observando-se as categorias de manufaturas que cabem aos homens e as que competem às mulheres.

Entre os Wayana e Aparai a reprodução/recriação de grafismos é uma arte tanto masculina como feminina e, portanto, constituem saberes diferenciados, mas que comungam de uma mesma base conceitual. Observou-se que cada homem ou mulher possui uma particularidade expressiva, traduzida pelo seu jeito próprio de delinear, de pintar ou de tecer um padrão gráfico em um objeto, como uma vasilha ou um cesto. Portanto, apesar das semelhanças que podem ser encontradas, cada grafismo elaborado não deixa de ser único. Essa habilidade permite que o trabalho de um indivíduo seja sempre reconhecido pelas outras pessoas.

Esse aspecto se conecta, como ocorre em outras sociedades indígenas, com o fato de os saberes serem pensados como estando instalados no próprio corpo de uma pessoa e, portanto, não se dissociam de seu conhecedor (Lagrou, 2007). Para os Wayana, os conhecimentos estão concentrados em figuras, referidas como *wayanaman,* que se associam às pupilas dos olhos de uma pessoa. Essas figuras intermediam os processos

manuais, pois guiam as mãos e assim permitem que os objetos possam ser confeccionados (Velthem, 2003:143).

A arte gráfica se efetiva através das técnicas da pintura e da gravura e se revela em diferentes suportes, os principais sendo o corpo humano e os objetos. No repertório desses últimos, diferentes categorias artesanais, como trançado, cerâmica, tecelagem recebem grafismos, assim como outros tipos de artefatos: adornos e insígnias pessoais, bancos, cuias, componentes arquitetônicos, bastões de dança, bordunas, máscaras. Para os Wayana, especiais grafismos são exclusivos dos beijus de mandioca brava.

Cada componente da arte gráfica dos Wayana e Aparai possui uma identificação nominal que é conhecida por todas as pessoas adultas. Esse conhecimento é constituído por saberes adquiridos desde a infância, ampliados ao longo dos anos na formação de um acervo individual, imbuído de história e de memória. Trata-se de um repertório extremamente dinâmico, pois é constantemente ampliado, através da observação e da reprodução de novos grafismos ou de variantes, que são elaboradas a partir de um elemento já existente e posteriormente incorporadas. Essa dinâmica permite que um grafismo meio esquecido possa ser visto e relembrado por uma pessoa e assim ser novamente reproduzido, inclusive por outros indivíduos, geralmente da mesma aldeia, e que, portanto, observaram a sua execução.

Dentre suas múltiplas funções, a arte gráfica dos Wayana e Aparai representa um importante meio de afirmação de identidades específicas, que remetem a esses povos indígenas. Este fator é significativo nos espaços urbanos, em que está presente a luta pela defesa de direitos relacionados com a diferença. Essa conexão é revelada no símbolo que foi adotado para identificar a atual associação representativa, a APIWA (Associação dos Povos Indígenas Wayana Aparai) e na anterior, a APITU (Associação dos Povos Indígenas do Tumucumaque).

A APIWA possui como símbolo representativo uma figura circular dividida em quatro partes iguais, triangulares, sobrepostas por um pequeno círculo central. A maioria desses espaços apresentam padrões gráficos, relativos aos trançados, à roda de teto e à pintura corporal e, no círculo central, à cerâmica. A APITU utilizava como símbolo uma figura circular que correspondia a um desenho integral da roda de teto da casa cerimonial.





Narrativas míticas e a captura dos grafismos

Para os Wayana e os Aparai a história de sua própria humanidade é o resultado de separações que ocorreram nos domínios das águas, das terras e dos céus, iniciadas com a chegada dos heróis culturais. Essas divisões se efetivaram entre seres visíveis e os que não podem ser vistos, os invisíveis e, também, entre os diversos tipos de seres humanos, como as pessoas, e seres não humanos que povoavam o mundo em tempos passados, pretéritos.

A arte gráfica dos Wayana e Aparai está conectada em sua essência aos não humanos: vegetais, animais, espíritos, sobrenaturais e a certos objetos. Entretanto, para esses povos, assim como para a maioria dos coletivos indígenas, a função do desenho não é a de distinguir humanos de animais e sim a de marcar uma determinada especificidade estética que é diferenciada (Lagrou, 2009). O valor cultural da diferença é essencial para a compreensão das sociedades indígenas, que se definem, sobretudo, por aquilo que é externo e não-social, e não por aquilo que é interno e social. Para muitos

povos indígenas, os grafismos, assim como as danças, os cantos, as músicas, são concebidos enquanto meios de que se valem certos especialistas - como é o caso do xamã, denominado de *pïai* pelos Wayana – para entrarem em contato com mundos invisíveis, nos quais atuam enquanto instrumentos de revelação.

No universo de diferentes povos indígenas na Amazônia é onipresente a figura de uma gigantesca serpente, a "cobra-grande" que está estreitamente associada à sobrenaturalidade e aos tempos primordiais. Essa serpente possui uma representatividade animal que é constituída pelas serpentes constritoras [9] a sucuri ou sucurijú. A serpente sobrenatural é compreendida como sendo a criadora e, portanto, a "dona" original dos desenhos gráficos que povos indígenas amazônicos reproduzem na pintura corporal e em artefatos e edificações.

Entre diferentes povos indígenas na Amazônia podem ser encontrados mitos fundadores da origem dos repertórios de padrões gráficos que relatam, de diferentes maneiras, as estratégias utilizadas pelos primeiros humanos, em tempos antigos, para se apossarem dessa riqueza estética. O fato de existir, nas culturas indígenas, uma associação entre os grafismos e uma gigantesca serpente, indica que se trata de algo abrangente, e não apenas de uma simbologia que seria peculiar a uma cultura particular. Representa, na realidade, uma referência transcultural amazônica, um símbolo-chave da região (Lagrou, 2009, p.77), consideração que também se aplica aos Wayana e Aparai.

A esse propósito, uma narrativa que é identificada em português como a história de *Tulupele* pelos Wayana e como a história de *Turupere* pelos Aparai é muito conhecida dos moradores das aldeias do rio Paru de Leste. É mencionada em diferentes publicações, tais como Daniel Schoepf (1987); Lucia van Velthem (1998, 2003) e Lucia van Velthem e Iori van Velthem Linke, (2010),

9 As grandes serpentes constritoras são a sucuri e a jiboia, ambas pertencentes à família Boidae. A sucuri (*Eunectes murinus*) também conhecida como sucurijú, boiuçú, boiúna, anaconda, viborão é a maior delas duas.

e na dissertação de mestrado de Arawaje Waiana Apalai (2023). Narrativas sobre uma entidade com nomes e características parecidos com a de *Tulupele / Turupere* podem ser encontradas na tradição oral de outros povos de língua Karib da região das Guianas como, por exemplo, entre os Tiriyó (Frikel, 1972). Ademais, podem ser destacadas semelhanças no aspecto formal dos grafismos que são criados pelos Wayana e Aparai, e aqueles que são difundidos entre outros povos indígenas da família linguística Karib e que vivem na região mencionada. Contudo, cada um desses coletivos significa e nomeia seus desenhos de modo particular e, assim, não podem ser confundidos.

Neste livro, a descrição da arte gráfica dos Wayana e Aparai terá como ponto de partida as narrativas míticas que descrevem os eventos ocorridos nos tempos da criação, quando foram obtidos o repertório gráfico e as formas de reprodução dos desenhos. Essa tradição destaca significados instrutivos que permitem que se considere que as narrativas míticas representam vetores que transmitem noções sobre um modo de ser, de fazer e de ordenar que, por serem fundadoras, refletem identidades, individuais e coletivas.

Para os Wayana e os Aparai, as narrativas míticas remetem aos tempos primeiros e à origem do mundo. Fazem referência aos fatos que se desenrolaram nesse período remoto, quando viviam os heróis culturais, os *kujuli / kuzuri*. Os mitos são compreendidos como o relato dos feitos, das ações desses heróis e constituem as suas falas, os seus discursos - *uhpakatonon ëtutoponpë / apakatokomo oturutopopyry* - que se caracterizam por serem verdadeiros, originais e instrutivos. Desta forma, um mito pode ser especificado pelo nome próprio de determinado herói cultural ou de outro personagem não humano, o que enfatiza a sua característica de discurso individualizado.

Como afirmam, os Wayana e Aparai apenas reproduzem, no presente, as falas dos heróis culturais através de uma recitativa que obedece a uma sequência formal, transmitida de geração em geração. Os mitos são recontados nas aldeias, em momentos específicos, pelas pessoas mais idosas que

são versadas nesses saberes, que conjugam expressão verbal e memória. Ademais, a narração é acompanhada de gestos, expressões faciais, da imitação de vozes e ruídos relativos aos personagens míticos e aos acontecimentos a eles relacionados. Versões reduzidas de mitos são apresentadas, atualmente, em algumas escolas, pelos professores, nas línguas indígenas.

Para os Wayana e Aparai o tempo primordial era aquele em que viviam os mencionados heróis culturais e seres supra-humanos ou sobrenaturais, genericamente denominados de *ïpoh/iporiry*. No tempo das origens foi gerado os elementos que existem no presente, após serem submetidos a processos de transformação. Foram mencionados, pelos conhecedores wayana e aparai, como tendo sido criados nos primeiros tempos, os objetos, como as rodas de teto, os bancos, os bastões rituais, as flechas e, também, os animais e vegetais, os rios, as pedras e, por fim, os humanos. Devido à tecnologia que era empregada pelos heróis culturais, assim que eram criadas as coisas/seres adquiriam vida, podendo se movimentar e agir de diferentes formas. Assim sendo, muitas eram perigosas e destruidoras, devido a essas capacidades transformativas.

Um mito específico, referido por Daniel Schoepf (1987) como a "A narrativa da criação" descreve a geração das primeiras mulheres, a partir das artes de um herói cultural denominado *Umale/Umare*. Segundo esta e uma outra versão, coletada em 1984 (Velthem, 2003: 397), *Umale/Umare* sentindo-se só, resolve criar uma mulher destinada a ser sua irmã e, assim, produzir os alimentos necessários para sua subsistência. O herói cultural modela em cerol *mani/mani*, uma primeira mulher que, ao movimentar-se, logo derrete ao sol. Uma segunda mulher é então criada com argila *ëliwë/orino*, contudo ela não consegue mover-se devido ao peso de seu corpo. Uma terceira mulher é tecida em arumã *wama/aruma* e ao ser concluída, revela-se bela, ágil e eficaz na produção dos alimentos requeridos.

Essas mulheres receberam, cada qual, o mesmo nome do material - cerol, argila, arumã - de que suas carnes eram constituídas. Esta identificação é também operativa para designar as categorias artesanais, pois a "carne"

de um artefato é, evidentemente, a mesma da matéria-prima de sua confecção. O mito de criação relata que muito tempo depois surgiu um par de irmãos gêmeos, filhos da mulher de arumã *Arumana* os quais vão dar origem à humanidade. Finalmente foram obtidas as pinturas que os humanos usam no corpo e no rosto para marcar diferenças.

A narrativa mítica em pauta menciona variados artefatos, utilizados nos primeiros tempos. Constituíam as posses de heróis culturais que integravam, como *Umale/Umare,* uma grande comunidade. A versão wayana do mito indica que objetos utilitários, usados no preparo de alimentos, pertenciam à *Pëlë* [10] uma entidade feminina, com o mesmo aspecto de um sapo cururu. Considerada a avó dos primeiros humanos, detinha o fogo e possuía os conhecimentos para a preparação do alimento dos demiurgos, constituído pelas bebidas fermentadas *okï/eukuru,* e mais particularmente por *umani/oku*, que é confeccionada a partir de beijus de mandioca brava.

Para o preparo das bebidas *Pëlë* utilizava, em sua cozinha, um torrador circular e vasilhames de argila, e artefatos trançados, tais como o tipiti, a peneira circular e outros implementos, como espátulas de madeira. Fabricados pelos heróis culturais, os objetos empregados por *Pëlë* tinham adquirido os mesmos poderes transformacionais das técnicas empregadas em sua confecção. Como podiam se transformar, esses objetos mudavam constantemente de aspecto e, assim, eram tanto coisas como outros seres, conectados a partir de uma semelhança formal. Sob esta ótica, o torrador de argila era também um ninho de vespas; o tipiti, uma cobra; a peneira circular outra serpente, porém enrolada; a espátula, um pato selvagem de bico espatulado e outros mais. Como se transformavam, eram utilizados como artefatos por *Pëlë* na preparação de bebidas, mas ao serem depositados novamente no jirau, voltavam a ter a sua aparência original. Contudo, estes seres logo se aquietavam e adormeciam, pois os jiraus onde tinham sido depositados constituíam as suas redes de dormir.

---

10 Os Aparai identificaram esta entidade como *Apipa,* mas para alguns conhecedores, o correto seria *Pororu.* Trata-se do sapo cururu *Rhinela marina.*

Nos primeiros tempos existiam também vasilhas especiais, cujo elenco incluía recipientes para servir e consumir as bebidas fermentadas. Para os Wayana, esses vasilhames pertenciam a *Sulalapanan* [11] a criadora e protetora das roças, onde se encontra a mais importante das plantas cultivadas - a mandioca brava - que se transforma em beijus e em bebidas fermentadas. *Sulalapanan* não era, entretanto, a produtora de seus artefatos de argila, pois ela os recolhia em um lugar referido como *Kuliwelui* [12], um depósito de argila, que nos tempos primeiros possuía ação e, assim, tinha a capacidade de moldar, por si mesma, as vasilhas e panelas. Este fato é relatado no mito de origem da cerâmica, o qual explica também como este modo de fabricação espontâneo foi perdido, devido a uma infração, cometida por uma mulher menstruada.

A obtenção do repertório dos grafismos é descrita em uma narrativa mítica específica, reproduzida frequentemente pelos Wayana e Aparai. Trata-se, como mencionado, da "história de *Tulupele/ Turupere"* que é recontada com algumas diferenças nas duas línguas indígenas. Apresenta-se, primeiramente, a versão de um conhecedor, Ikuwamano Wayana (falecido), de Aldeia Apalai que narrou esse mito em sua língua materna em 2005. Está reproduzido no "Livro da Arte Gráfica Wayana e Aparai" (2010):

Ëlukë Ipoh
Ma uhpak aptao eitoponpë helë Asiki kumta
Poman ïpï molo man kunehak ëlukë ipoh inëlë
Ïpïemopo ikutpë mëlëkwao inële masike.
Alalawa kunehak ëlukë ekï malonme Wajana
Tïtëi kanawailë Wajana enetpo towomitaí.
Inëlë kawë aptao tëmëmhe tunakwak masike
Waiana tïtëilep apëihe lome ëlukë tïtei

11 Para os Aparai é *Surarapanan.*

12 Para os Aparai, *Kuriwerui*

Tëkï kuptëlë tunakwak tëmëmhe iloptailë
Titëi Wajana tëhe eja huwa kunehak
Upak aptao mïhen
Kole takïhe emna tamu mïhen
Molonë tënei hemele ëlukë Wajana ja
Masike tïpohnëphe ejahe talakutïjatëu
Tikaitot ëtïke silëmëpkapoja tëu mïhen ëlukë
Tikaitot uwa tuwëihe man pïlëuke tïkaitot
Malonme tuwëi hemele ejahe
Alalawa tuwëi ëlukë ipó tuwëi
Huwa masikeman uwa man
Hemalë tuwëi esike ipokman
Hemale ïtetop ametak
Huwalëken maka neha.

Enemha Apalai Waiana, morador de Aldeia Apalai, traduziu esse mito para a língua aparai em 2007, texto reproduzido no livro acima referido:

Oruko ihpory
Mame pake ahtao ehtopõpo sero Axiki
Tao ypy moroto mana.
Oruko nexiase ihpory ypy emorypo ikuhpo
Moro kuao nexiase ynororo morarame
Ararawa nexiase oruko eky morarame
Ajana tõ eneryhtao kanawa ae Ajana enexipo
Tomitase ynororo kae tahtao tyneryse nakuaka
Morara exiryke Ajana toytose repe yrome oruko toytose.
Toky mykapo toytose nakuaka tyneryse ikurohtaka
Toytose Ajana tõse eya ynaro roke nexiase.
Pake ahtao myhene
Morarame tonese rahkena oruko Ajana-a
Motoino tonetupuhse eya xine otara tyriko
Sytatou tykase toto atyke ocorihma põko sytatou
Myhene mose orukó tykaseto arypyra tuoryse
Rokemana pyrouke tykase toto.
Mararame tuose rahkene eya xine

Ararawa tuose oruko ihpore tuose
Ynara rokene morara exiryke mana arypyra
Rahkene tuose exiryke kure.
Rahkene ytotopo ikurenaka ynara rokene
Epo.

Utilizando-se do português regional, um conhecedor, Aimore Wayana (falecido) de aldeia Suisuimënë, traduziu, em 1978, o longo mito que anteriormente havia narrado em sua língua materna. É transcrito abaixo, e as notas que foram acrescentadas objetivam esclarecer certos aspectos desta narrativa, apresentada em duas publicações de Lucia van Velthem (1998, 2003):

A cobra-grande/lagarta Tulupele.
Quando gente andando por aqui, gente de cima, lá de baixo [13] *cobra-grande Tulupele desce de serra grande onde mora, lá no [igarapé] Axiki.*
Aí ele desce de lá, desce e mata gente, come gente, pronto.
Outro pessoal vem de novo, índio wayana, ele mata, todo o tempo.
Ele quer baixar [14]*, quer ir lá na avó dele, que mora lá embaixo, quer ir lá, tem bicho que mata todo o tempo, esse Tulupele.*
Ele vai pela canoa, Tulupele vira a canoa e come ele, todo tempo era assim.
Os lá de cima dizem: "Não aparece nosso parente, onde ele ficou?" "Mataram ele?". Então vamos ver".
Baixaram em duas canoas, tudo wayana.
Uma ia na frente, outra atrás. Vão, vão devagarinho, a canoa que baixava na frente, vai, vai, vai devagarinho até a boca do Axiki.
Ali tinha arara, arara amarela, ararawá e outros pássaros, piápokoimã [15] *que tem bico muito comprido.*

---

13 A "gente de cima" são os Wayana, a "gente de baixo" são os Aparai.

14 Isto é, um dos Wayana.

15 Um passaro supranatural, de bico afilado, semelhante a tucano.

Eles vivem na beira do rio, mas Tulupele lá em cima, na serra.
Aí arara gritou [16]: Há kará, karã gritou para Tulupele, e "tipum" dentro d'água e o outro pássaro "tipum" também dentro d'água.
Não demorou, chegou cobra, alagou canoa, todos morreram. Os da outra canoa estavam olhando, voltaram.
Contaram prá quem [tinha] ficado lá em cima: "É bicho que está matando nós!"
Foi? "Foi sim!" "O que fazer então?" "Temos que fazer bom!"
O pïjaï [17] pegou então tauari [18] e disse que ia sonhar.
Aí pïjaï sonhou.
Perguntaram a ele "que é que nós faz?".
Será que está bom para matar?".
Não sei, espera aí!" pïjaï sonhou outra vez.
"O que é que nós faz então?".
"É para matar", respondeu pïjaï. "E como fazemos?"
"Vocês vão baixar, vão fazer motah iara [19] e vão esperar, vão ficar em cima, esperando no motá para matar cobra grande.
Desceram eles.
E pïjaï que era bom fez que cobra grande não saísse ainda.
Fizeram motah, um bocado de gente com muitas flechas subiu nele.
Aí pïjaï disse: "então tu vai baixar, vai tocar flauta lué [20]".
Ele baixou, tocou flauta: "pit, pit, titirú, ti, ti, tirú".
A arara estava lá, grita, desce dentro d'água de novo.
Não demorou, veio Tulupele, viram bicho bonito, todo pintado.
Aí flecha, flecha, flecha, flecha...

---

16 Muitos mitos wayana, entre os quais o dos *Kuyuli* referem-se a passaros sinaleiros.

17 Designação do xamã.

18 O cigarro de tauari. Na composição do cigarro do xamã entram plantas que, pela descrição dos Wayana, podem ser alucinógenas.

19 *Motah iarah* ou *motah iarapte*. Trata-se de um tipo de jirau semelhante a um tapiri, coberto de palha de bacaba, instalado no alto de grandes árvores. Destina-se a caça de pássaros como o tucano, arara, cujubim.

20 Isto é, com a intenção de avisar os outros. Até recentemente ao se aproximarem de uma aldeia, os Wayana-Apalai tocavam a flauta kapau ietpë para se fazerem anunciar.

Ele mergulhou, não demorou apareceu de novo porque não morreu.
Flecharam mais, aí morreu dentro d'água.
Aí todos [os] Wayana voltaram.
Lá de baixo vieram [os] Aparai, pelo caminho do centro.
Viram Tulupele morto, prá baixo um pouco da boca do Axiki.
Estava engatado num pau.
Viram bem desenhado, pintado, tudinho, comprimento enorme.
Aparai tirou algodão para amarrar [21].
Amarraram onça, quatipuru, todo bicho que a gente faz, aquele que Tulupele tinha pintado.
Depois de amarrarem, baixaram.
Segundo foi Wayana.
Amarrando, dobrando para cá, para lá. Aí fizeram.
Por isso que nós faz arumã, é pinta da cobra grande o Tulupele.
Aí aprendeu.
Experimentaram fazer, tiraram o talo, o arumã, aí olharam o algodão amarrado, aí aprenderam.
Foi assim.

Retomando os pontos principais das diferentes versões do mito em pauta, destaca-se que os narradores indígenas indicam que *Tulupele / Turupere* [22] representa uma entidade que está associada tanto a uma serpente descomunal, com características sobrenaturais ou supranaturais, referida como *ëkëimë / okoimo,* como a uma lagarta [larva] de borboleta, identificada como *ëlukë ipoh / oruko ihpory*. A serpente sobrenatural expressa a essência predatória das cobras constritoras, a sucurijú *(Eunectes murinus)* e a jiboia (*Boa constrictor*). A larva de borboleta/mariposa, por sua vez, expressa comportamentos tanto predatórios, relacionados com a devastação das roças, como metamórficos, conectados a sua transformação em borboleta.

---

21 Copiaram os motivos com um fio de algodão que foi colocado sobre os motivos decorativos, recompondo assim a sua forma.

22 No texto essa entidade será referida, em português, como serpente/larva ou serpente sobrenatural ou ainda como serpente *Tulupele/Turupere* ou simplesmente como *Tulupele/ Turupere*

Segundo os conhecedores, essa serpente/larva habitava em uma serra junto ao igarapé *Asiki/Axiki*, um afluente do médio rio Paru de Leste. Outros seres compartilhavam esse mesmo território, e estavam sujeitos à *Tulupele/Turupere*. Para os Wayana e Aparai, um deles era a onça *Ëglaimë/Okuraimo* que realizava as caçadas, e o outro ser, a centopeia *Kumepepïmë/Kunepepeimo,* que transportava a caça obtida, destinada à serpente sobrenatural. Outras entidades, que cercavam *Tulupele/Turupere* em sua morada, tinham atribuições diferentes, como a arara *Kïnolo/Kynoro,* que o avisava da aproximação de estranhos. Todos esses seres pertencem à categoria dos supranaturais, seres agigantados, genericamente identificados como *ïpoh/iporiry,* como mencionado.

A presença de *Tulupele/Turupere* constituía um divisor do território habitado pelos humanos e, assim, impedia, por sua presença, que os Wayana e os Apalai estabelecessem relações pacíficas e realizassem os casamentos que pretendiam. Naqueles tempos primevos, quando uma canoa se aproximava da foz do igarapé *Asiki/Axiki*, a arara *Kïnolo/Kynoro* gritava e assim avisava *Tulupele/Turupere*. Esta entidade então descia de sua aldeia, atacava, virava a canoa e devorava os ocupantes. Como os viajantes não regressavam, os Wayana pensavam que seus parentes tinham sido mortos pelos Apalai e, estes, que os Wayana os tinham atacado. Finalmente esses povos descobriram o que sucedia e resolveram aniquilar *Tulupele/Turupere.* Alguns conhecedores destacam que os Wayana se uniram aos Apalai para matá-lo, mas outros afirmam que foram apenas os Wayana, com o auxílio do xamã, que conseguiram atirar-lhe muitas flechas e assim o exterminaram dentro d´água, perto da foz do igarapé onde vivia.

Durante a luta, os Wayana viram que o corpo da serpente estava recoberto com desenhos em duas cores, preto e vermelho. Os Apalai, que vinham do baixo rio Paru de Leste e dispostos a matar *Turupere,* o encontraram engatado em um tronco, em um lugar identificado pelos Wayana como *Pëinekë eni*. Os Apalai só puderam ver as pinturas de um dos lados do sobrenatural, mas tiveram um longo tempo para fazê-lo, porque *Tulupele/Turupere*

estava morto e, portanto, imóvel. Tanto os Wayana como os Aparai memorizaram os grafismos que viram e depois os reproduziram nos trançados de arumã [23]. Os padrões gráficos foram obtidos pelos Wayana e Apalai, por terem sido vistos, observados na própria pele do ser sobrenatural, porém em momentos diferentes.

A obtenção e a reprodução técnica dos grafismos foram comentadas, em português, por Arinawaré Waiana Aparai, morador da aldeia Pará-Pará, em 2007:

> *Os Waiana mataram primeiro bicho ëluke Tulupere e viram as pinturas muito rápido. Quando Apalai viram o bicho, eles observaram várias pinturas diferentes e eles copiaram. Primeiro Apalai copiaram as pinturas de bicho ëluke Turupere na terra, e os decoraram para não esquecer e depois copiaram no wama. Até agora Wayana e Apalai não esquece de sua antiga história.*

Em 1984, o conhecedor Aimole Wayana (falecido) da aldeia Suisuimënë, esclareceu certos aspectos da obtenção dos grafismos:

> *Os Apalai tiraram [fios de] algodão para amarrar [24].*
> *Amarraram onça, quatipuru, todos desenhos que Tulupele estava pintado.*
> *Depois de amarrarem baixaram.*
> *Wayana mesma coisa, amarrando, dobrando pra cá, pra lá.*
> *Experimentaram fazer, tiraram talo de arumã, olharam algodão amarrado, aí aprenderam.*
> *Por isso que a gente faz arumã, é pinta da cobra-grande Tulupele.*

A categoria artesanal que apresenta a maior variedade de grafismos é a dos trançados *wama / aruma*. Segundo as explicações dos Wayana, os tecidos

---

23 O arumã (*Ischnosiphon spp.*) é uma herbácea que possui caule longo e flexível ocorrendo em lugares úmidos e alagados.

24 Trata-se da forma de copiar os grafismos

executados com arumã – a principal matéria-prima utilizada – conseguem reproduzir a própria pele pintada de *Tulupele / Turupere*. A narrativa mítica, conjugada à análise formal dos objetos, permite destacar que ao copiarem os grafismos, os Wayana e os Apalai retiraram igualmente determinadas formas de trançar, de executar trançados. Esse é o fundamental motivo por que os cestos e outros objetos tecidos com arumã apresentam um numeroso repertório das pinturas de *Tulupere / Turupere,* o que não ocorre com objetos executados com outras matérias-primas, como madeira ou argila que não possuem tanta variedade.

A diversidade dos grafismos dos trançados foi enfatizada, em 2005, pelo conhecedor Ikuwamano Wayana (falecido) de Aldeia Apalai:

> *A lagarta estava pintada, mesmas pinturas feitas no arumã. As pinturas dos cestos [são] matawat, meli, kumalak, huluk kuluk, apuweká, kuweimë, mamaktelele, ilikai, sipalat, pakila ëtukutpë. Os [grafismos] amarrados [com fios de algodão], do [cesto cargueiro] katali e os amarrados do cesto pëmut são ëkunwajak, palapi, apuweká, kuweimë.*

Outra distinção importante se apoia na constatação de que as explicações sobre a obtenção dos grafismos não são as mesmas para os Wayana e para os Aparai. A diferença básica, exposta no mito de *Tulupele / Turupere,* está relacionada com os diferentes momentos em que ocorreu a visão e a observação/cópia dos grafismos, e também com o tempo dessa ação, que é mais curto para os Wayana e mais longo para os Aparai. Os Wayana viram/copiaram - durante a luta - os grafismos dos dois flancos da serpente e, assim obtiveram um elenco mais amplo. Os Apalai viram/copiaram os grafismos posteriormente, e de apenas um dos flancos do sobrenatural, pois ele já estava morto, obtendo um repertório mais reduzido.

Há o reconhecimento de que os Wayana se consideram e são reconhecidos pelos Aparai como pessoas dotadas de grande riqueza ornamental, que embelezam tudo o que fazem porque possuem um grande repertório de desenhos". Os Aparai, por sua vez, se reconhecem e são reconhecidos pelos

Wayana como possuidores de uma grande habilidade manual, elaborando artefatos extremamente bem-acabados e com grafismos delineados com precisão, embora possuam um repertório mais reduzido. Na atualidade, essa diferenciação é puramente conceitual, os diferentes repertórios se fundiram em um único, com algumas poucas exceções como será abordado no item específico sobre esse assunto.

Como mencionado, a tradição oral informa que no passado, nos primeiros tempos, os Wayana e os Apalai copiaram da pele de *Tulupele / Turupere* todos os grafismos que são agora utilizados na pintura corporal e nos artefatos de diferentes categorias artesanais, sobretudo a dos trançados, pois é particularmente associada à pele pintada desta entidade, como referido. Neste sentido, é essa técnica que fornece as indicações que possibilitam localizar os grafismos no corpo da serpente e, ao mesmo tempo, explicar a sua diversidade, aspectos que serão detalhados no item consagrado aos trançados. Destacamos agora que os grafismos que se sobressaem em claro/escuro, eram os que estavam dispostos no tronco, flancos, dorso e ventre de *Tulupele / Turupere* e que os demais, que não tem essa particularidade, se distribuíam por sua cauda e cabeça.

No caso específico da pintura corporal dos humanos, o modo de fazer a tintura de jenipapo *kulupë / kurupo,* e o jeito de pintar o corpo dos homens e das mulheres encontramos, entre os Wayana e Aparai, origens diferenciadas, detalhadas em mitos específicos. Para os primeiros, a pintura de jenipapo foi ensinada pelo homem/lagarta *Kulupëakë* quando este se casou com uma mulher wayana. Para os Aparai essa pintura foi descoberta e usada por dois rapazes solteiros *Akurimareh* e o seu amigo *Apitumareh*.

A versão wayana do mito de obtenção das pinturas de jenipapo foi narrada e traduzida em 1984 pelo conhecedor Aimore Wayana (falecido) da aldeia Suisuimënë. Foi reproduzido em Lucia van Velthem (2003):

> *Antigamente, Wayana não usava, kulupë [pintura jenipapo]*
> *Uma moça foi no igarapé, tomar banho.*
> *Ali perto viu frutas caídas, pegou algumas.*

Viu que tinham desenhos, pinturas.
Achou desenhos bonitos.
Depois jogou [as] frutas fora, voltou para casa.
À noite chegou [um] rapaz na aldeia.
As pessoas perguntaram quem era, não respondeu.
Procurou moça que tinha ido tomar banho no igarapé.
Naquela época tinha muita gente, assim perguntou prá uma, perguntou prá outra, até que encontrou moça que tinha ido no igarapé.
Disse prá ela que seu nome era Kulupëakë e que morava perto do igarapé.
Não foi embora, ficou na aldeia, deitou na rede com ela.
De madrugada, quando ainda não tinha sol, foi embora.
Outro dia, mesma coisa.
Pai dela perguntou por que só de noite ela tinha marido.
Disse prá ela não deixar ele ir embora, prá ficar na aldeia.
Moça deu recado para Kulupëakë [que] ficou na aldeia.
No dia seguinte, de manhã cedo, viram um rapaz bonito, todo pintado de jenipapo.
Ele tinha todos desenhos no corpo dele: maipuli anxikë, akunwaiak, wakala potipë.
Como Wayana não sabiam se pintar, ele mesmo pintou de jenipapo mulher, [a] mulher dos outros, todas as pessoas.
Mas jenipapo acabou.
A moça disse que precisava apanhar frutos (de jenipapo) para poder se pintar.
Foram até [o] lugar onde estava arvore do jenipapo.
Quando estavam perto, Kulupëakë disse prá ela esperar, prá não ir até lugar do jenipapeiro.
Ela não podia ver ele apanhando frutos do jenipapo.
Mas ela não obedeceu, foi espiar.
Viu então que [ao] subir na arvore do jenipapo, ele era como uma lagarta muito grande.
Mulher então ficou zangada, gritou que não gostava mais dele, que era prá ele ir embora, não voltar nunca mais.

Depois disso, [os]Wayana passaram usar pintura de jenipapo, pintura da lagarta grande [sobrenatural] Kulupëakë.
Foi assim.

A versão aparai do mito de obtenção das pinturas de jenipapo foi narrada em 2008 pelo conhecedor Xamore Aparai (falecido) de Aldeia Apalai:

Esta é história muito antiga, com mais de mil anos.
Um dia de manhã bem cedo, Akurimaré chamou irmã disse que queria merendar.
Irmã respondeu que não tinha beiju, ia procurar mandioca na roça.
Falou só isso, saiu, foi prá roça.
Akurimaré tinha um amigo de nome Apitumare.
Falou prá ele que estava com fome, porque não tinha merendado.
Queria que fossem até aldeia do avô.
Lá não passavam fome, na aldeia onde moravam estavam sempre com fome.
Foram colher frutos do jenipapo, rasparam, misturaram com água, beberam.
Sentaram então no sol.
Esperaram um tempo.
Depois todos os dois viram que estavam pintados, bonitos.
Todos [os] desenhos apareceram no corpo deles: akunawazá, maxipuri axikaré, sokane, wakawaka potypë.
Foi Akurimaré que descobriu pintura de jenipapo (kuropoh).
Por isso é que Aparai usa essa pintura.

Importantes referências sobre o surgimento do grafismo corporal dos povos Wayana e Aparai podem ser encontradas em Arawaje Waiana Apalai (2023). Em sua dissertação de mestrado, esse conhecimento está documentado por meio de narrativas míticas, da identificação nominal dos grafismos, por quem e quando são empregados, os insumos que são utilizados para fazer as pinturas corporais e qual é a sua função simbólica.

A pintura corporal de jenipapo é negra, produz grafismos e é fundamental nos rituais dos Wayana e Aparai. A realização dos rituais permite a estes e a outros

povos indígenas na Amazônia a vivenciarem momentos especiais de ligação não apenas com os domínios e os seres dos quais se encontram distanciados no presente, mas também entre si, com seus parentes e não parentes sejam eles moradores próximos ou distantes (Gallois, Grupioni, 2003).

Na organização dos rituais, os Wayana e os Aparai procuram se comunicar novamente com os heróis culturais e com outros seres dos primeiros tempos, alguns dos quais já foram humanos um dia, mas se tornaram supra -humanos. Os rituais desses povos indígenas são diversificados e alguns deles são reuniões festivas com danças e a oferenda de bebidas fermentadas, reunindo grande número de pessoas. O tema de certos rituais relaciona-se com o ciclo produtivo das roças, mas não são realizados em períodos fixos.

Outros rituais, como o que é conhecido entre os Wayana e Aparai no Brasil como *okomëman / okomomano* são muito complexos e se dividem por muitos meses, incluem diferentes tipos cantos, de músicas de flautas e de danças com máscaras. O momento principal deste ritual é a aplicação, nos jovens solteiros e em alguns homens casados, de um trançado de palha de curuá que figura um ser não humano. Nesses trançados são introduzidas cabas [vespas] ou então formigas tucandeiras [25] quando o trançado configurar o peixe pacu. As picadas das cabas aumentam a habilidade masculina no manejo do arco e flecha nas caçadas e pescarias, e as das formigas fortalecem o corpo e a produção de filhos.

A arte gráfica está profundamente associada aos rituais e cerimoniais porque nos momentos de sua realização ocorre - através da aplicação de determinados grafismos - a transformação/metamorfose de diferentes "corpos", os quais se referem tanto ao dos humanos, como ao dos artefatos, pois estes também são dotados de um corpo. Esses aspectos serão descritos e analisados a seguir.

25 *Paraponera clavata*

A arte gráfica e a transformação dos corpos

Os grafismos e as técnicas que permitem reproduzi-los constituem para os Wayana e os Aparai em uma possibilidade de afirmação da identidade humana e, paralelamente, como um meio de oposição aos domínios e aos seres não sociais. A arte gráfica permite reforçar visualmente a sociabilidade e indicar o lugar - central - do ser humano no universo que o rodeia. Como mencionado, a forma como os Wayana e Aparai viram, se apropriaram e passaram a reproduzir elementos gráficos, de diferentes seres de outros tempos, são recontadas através das narrativas míticas. Os grafismos são compreendidos como sendo as pinturas corporais desses seres e, nesse sentido, configuram repertórios individualizados.

A elaboração de grafismos representa um conhecimento que é transmitido aos jovens pelos mais velhos. Esse repasse obedece a uma determinada sequência, pois há grafismos que são considerados mais simples e, outros, mais complexos. Alguns desenhos são compartilhados por homens e mulheres, mas a sua aplicação está conectada às manufaturas que são próprias e apropriadas ao gênero do artesão/artista ou da artesã/artista. Assim sendo, um mesmo grafismo pode apresentar linhas de contorno diferenciadas, segundo o suporte em que foi aplicado e remetendo, dessa forma, a uma categoria artesanal específica, masculina ou feminina.

Expressando-se visualmente através das linhas do desenho - aplicado ou entretecido - um grafismo, como visto, é essencialmente "decorativo", mas sem compartilhar do sentido ocidental que é normalmente atribuído a este termo. A noção de decoração, entre os Wayana e os Aparai está sobretudo conectada a um suporte, em outros termos, a um "corpo". A noção de "corpo" não se restringe aos humanos, mas aplica-se a praticamente a todos os componentes do universo desses povos indígenas: artefatos, animais, vegetais, espíritos, demiurgos, sobrenaturais e outros mais. Todos esses elementos são "decorados" porque possuem corpos que, ao receberem coloração ou grafismos, passam a dispor de recursos visuais que lhes proporcionam especificidade e identidade. Neste sentido, a função

da decoração seria a de ampliar uma percepção classificatória para a conveniente ordenação dos componentes do cosmos e da vida indígena.

No contexto da arte gráfica, destaca-se a importância dos objetos enquanto importantes suportes de grafismos. Isso ocorre porque os artefatos possuem um valor cultural que vai além de sua própria materialidade. São compreendidos pelos Wayana e Aparai como "objetos-pessoas" (Santos-Granero, 2009), e assim são dotados de corpos, da capacidade de agirem, de terem desejos e exigências e, também, de poderem se transformar, se modificar. Em outros termos, destaca-se que os artefatos são percebidos enquanto elementos que são dotados de corpos, ou melhor, constituem corpos que se apresentam de forma integral ou parcelada, assim seriam artefatos-corpos. Isso significa que é possível reconhecer, tanto em objetos ritualísticos, como nos de uso cotidiano, um corpo por inteiro ou apenas uma de seus pedaços.

Na figuração parcelada, a identificação do ser representado é conferida pelo "traço definidor" (Velthem, 2003:306) que vem a um elemento específico de um dado corpo, tais como a cabeça, o tronco, os membros, o que permite associar um artefato a seu modelo e, portanto, identificá-lo. Conclui-se que é pelo fato de os humanos compartilharem com os objetos uma série de faculdades é que ambos podem receber e compartilhar grafismos.

Entre os Wayana e Aparai, um padrão gráfico *milikut/menuru*, pode ser encontrado nas pinturas das pessoas - homens, mulheres e crianças – e em diferentes ornatos corporais. Grafismos são igualmente encontrados nos artefatos utilizados no cotidiano, como em panelas, cestos, flechas, em elementos de arquitetura, mas se destacam em objetos de uso ritual, como bancos, bastões de dança e nas imponentes máscaras. Nesta arte, os desenhos podem estar pintados com tintas e pincéis ou serem entretecidos em teares, entalhados com instrumentos cortantes, amarrados com fios de algodão. Tinturas de base vegetal são aplicadas no corpo humano e nas tiras de arumã que, ao serem entrançadas vão conformar grafismos, mas para os artefatos de argila os grafismos são elaborados com pigmentos minerais ou então gravados. Grafismos variados surgem em adornos corporais,

elaborados através do entrançamento de miçangas e fios de algodão, e além de usados por homens e mulheres, são também comercializadas. Mais recentemente, grafismos são também reproduzidos sobre papel, com lápis de cor ou canetas hidrográficas.

O mais vasto e significativo repertório gráfico é aquele que reproduz as pinturas corporais da serpente *Tulupele / Turupere*. Quando querem indicar a origem desses grafismos, os Wayana e Aparai utilizam a expressão *tulupele imilikut / turupere imenuru* por se tratar, justamente, dos desenhos pintados na pele dessa entidade, de onde foram vistos e copiados, como relatado na narrativa mítica. É este o fato que permite relacionar e unir qualquer grafismo a outro enquanto um elenco, um repertório, o qual pertence à essa serpente supranatural. Esta concepção indica claramente a posse não humana do repertório gráfico, utilizado pelos referidos povos indígenas. Revela, igualmente, um importante aspecto desta arte ao diferenciar os Wayana dos Aparai, os primeiros relacionados com a amplitude do elenco, e os Aparai com a habilidade em sua reprodução, como mencionado.

O repertório gráfico, acima mencionado, é empregado pelos Wayana e Aparai na pintura corporal e em grande número de artefatos, através de diferentes técnicas. Um elenco gráfico específico empregado pelos Wayana e os Aparai compreende as pinturas corporais de um sobrenatural aquático denominado *Maluwanaimë / Maruanaimo* cujo correspondente zoológico é uma arraia de água doce [26]. Este ser é figurado através da roda de teto *maluwana / maruana* que é feita tradicionalmente da raiz (sapopema) da sumaumeira [27] e arremata a cumeeira da casa cerimonial, a *tukusipan / parohtopo*. Esta casa tem funções específicas, possui formato circular e está presente em todas as aldeias. No objeto, os grafismos são riscados e pintados e figuram entidades relacionadas com a cosmologia desses povos indígenas e não ocorrem em nenhum outro artefato.

---

26 *Potamotrygon sp*, também conhecida como arraia-pintada

27 Ceiba petranda.

Uma categoria de objetos, as bordunas, tanto as empregadas na guerra como as que são usadas em rituais, possuem um elenco próprio de grafismos que não são aplicados em outros tipos de objetos. Identificado como grafismos de guerra *ulinuntop imilikut/urinuntoh menuru,* representam formas pelas quais podem ser expressas, visualmente, as formas de agir dos que praticam atos predatórios, que estão associados tanto às onças como às aves de rapina.

Uma expressão gráfica particular é nomeada pelos Wayana e Aparai como *jolok milikut/oroko menuru* e se conecta a determinados espíritos curadores *jolok ipok/oroko potu*. Esses espíritos auxiliam os xamãs *pïjaï/piano* nas práticas curativas, indicando a causa das moléstias a serem curadas. Os padrões são pontilhados, perfurados e são reproduzidos em testeiras de palha utilizando-se uma técnica similar à pirogravura. Constituem uma vereda de comunicação entre esses espíritos e o aprendiz de xamã. Assim sendo, e apesar da associação possível, este elenco não é aplicado a outros artefatos e ao corpo humano, pois esse sentido está restrito aos espíritos curadores.

Para um wayana ou aparai, o conhecimento necessário para a reprodução de grafismos e a fabricação de objetos é adquirido através da vida social e representa o resultado de uma transmissão, sexualmente diferenciada em que os mais velhos ensinam aos mais jovens. A base pedagógica é constituída pela visualização de um modelo e o contínuo exercício de tentativa e erro. Os conhecimentos e as habilidades de um indivíduo são compreendidos como alojadas nos olhos. Neste sentido, os verdadeiros possuidores/donos dos saberes são as figuras invertidas *wayanaman/ahnomano*, que se apresentam nas pupilas dos olhos. Assim sendo, entre a visão e o gesto há um fluxo contínuo, pois os olhos guiam as mãos para a produção de grafismos e de artefatos e as mãos, por sua vez, asseguram que os saberes não se percam. Portanto, um cesteiro sempre passa os dedos sobre as linhas de um grafismo trançado e uma ceramista o faz nos contornos de uma vasilha e, depois, fecham a mão. Ambos, desta forma, asseguram a conformação dos trabalhos que executam.

Os conhecedores wayana e aparai destacam que os grafismos configuram seres individuais que se conectam a diferentes espaços e domínios. Os traços

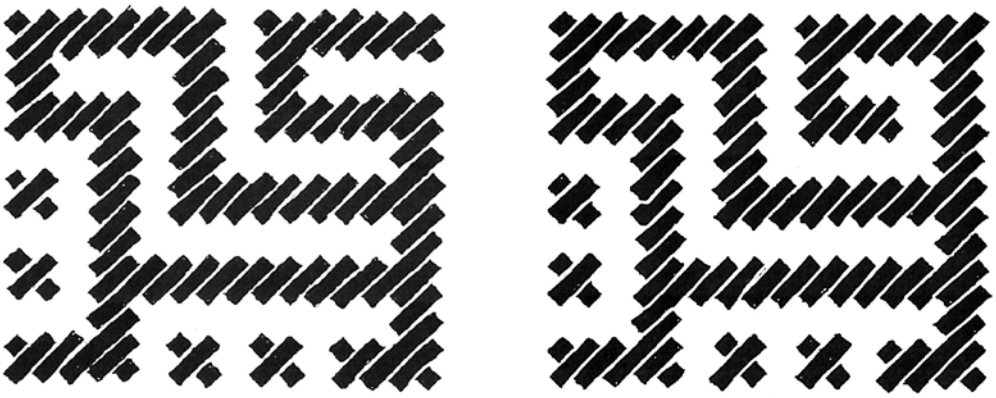
de um grafismo procuram tornar visíveis o aspecto particular de cada um desses seres. Desta forma, destacam as suas características principais, em diferentes sentidos, o que permite a sua identificação e reconhecimento. Em outros termos, ao serem enfocados individualmente, os grafismos colocam em evidência uma característica figurativa que ressalta a existência de algum elemento de semelhança entre a forma visual e o seu significado ou significados. Estes podem ser tanto o aspecto formal de modo amplo, detalhado ou ainda os alimentos, associados ao ser representado, geralmente resultado de uma forma de predação.

De um modo geral, os grafismos podem ser reconhecidos e nomeados pela maioria das pessoas adultas e são raramente confundidos, inclusive porque os nomes que os identificam são diferenciados. Outra característica importante é que cada grafismo permite reconhecer e observar uma das pinturas corporais da serpente *Tulupele/Turupere* e, ao mesmo tempo, outros elementos tais como um animal, uma planta, um alimento, um objeto de uso e, também, determinados aspectos que remetem a diferentes seres supranaturais ou sobrenaturais.

Um grafismo - identificado como quatipuru [28] *meli/meri* (página ao lado à esquerda) como se apresenta em um objeto trançado é ilustrativo dessa concepção. Os contornos do padrão permitem figurar este pequeno animal silvestre e, também, uma entidade de mesmo aspecto, mas de proporções gigantescas e, ainda, uma onça supranatural, cujo rabo enrolado é similar, em sua forma, ao do roedor. Essa particularidade o diferencia do grafismo da onça *kaikui/kaikuxi* (página ao lado à direita). Enfim, todas essas figurações identificam a própria serpente *Tulupele/Turupere*, pois tanto o grafismo do quatipuru como o da onça constituem duas de suas pinturas corporais.

---

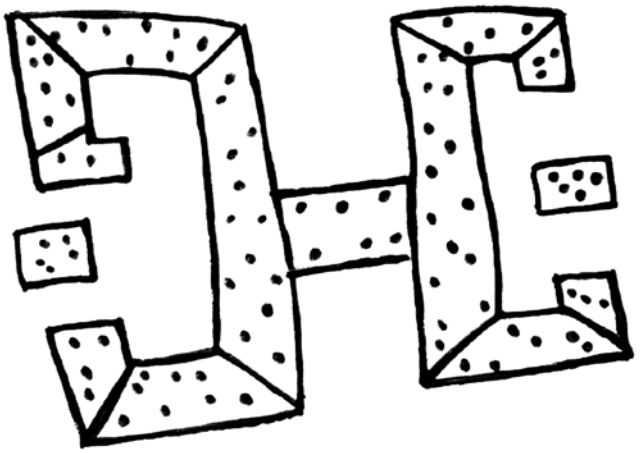
28 Trata-se de um pequeno roedor, *Sciurus spp.*, identificado no sul do país como caxinguêle, serelepe ou, ainda, esquilo.



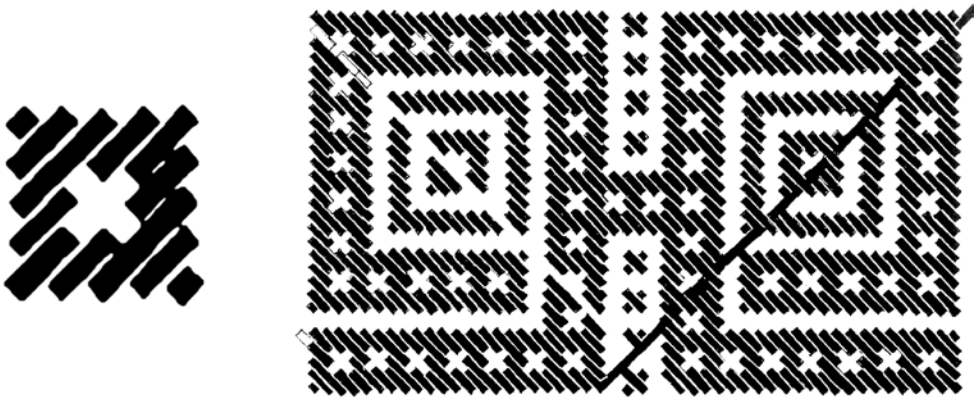
Os conhecedores e as conhecedoras wayana e aparai indicam que determinados grafismos apresentam os hábitos alimentares ou, mais particularmente, as características predatórias, do ser configurado. Estes aspectos são revelados através de sua apresentação em pé, assim como de seu alimento, disposto próximo à sua boca, como é o caso do grafismo do quatipuru, apresentado acima.

Outros grafismos, enfatizam especificamente a predação, através de uma figuração que destaca duas cabeças e faces ameaçadoras, como se apresenta em um padrão trançado, que enfoca determinada onça *kaikui apoeka / kaikuxi paritah* (abaixo). Este grafismo possui várias camadas de significação e uma delas é a que apresenta esse felino com uma "pelagem enegrecida", o que é indicativo de um processo de metamorfose. Esse efeito é conseguido através de uma técnica que consiste no tingimento dos dois lados das fasquias de arumã antes de serem tecidas, o que permite confeccionar grafismos trançados que se apresentam inteiramente negros. A outra significação está ligada ao fato dessa figuração apresentar a onça tanto de frente, como de perfil, o que permite destacar duas cabeças e faces e, assim, enfatizar a sua potência predadora.

Cada grafismo que é executado pelos Wayana ou Aparai se caracteriza pelo fato de se apresentar, de um ponto de vista formal, isolado ou contínuo. Ademais, a observação dos desenhos, dispostos nos artefatos, revela que os seres figurados podem se apresentar de modo integral ou parcial, o que significa que há duas possibilidades de figuração e de identificação. Em uma delas encontramos a reprodução completa, integral, de determinada entidade, mas na outra, apenas uma parcela do corpo é apresentada, ocupando todo o espaço gráfico.



As figurações integrais podem ser exemplificadas por grafismos encontrados em trançados, tais como larva de borboleta *matawat / atãta*; andorinha *hulukulu / erekoko;* gavião tesoura *kumalak / kumarako,* entre muitos outros, como é o caso do grafismo do quatipuru, destacado na página ao lado. Nas figurações parciais, apenas uma parcela do corpo de determinado ente é efetivada nos trançados e em outros objetos, geralmente a mais significativa e que, portanto, o diferencia dos demais, permitindo a sua identificação. Alguns exemplos são as pinças do caranguejo *sipalat / aikaka*, um grafismo de cerâmica (acima) olho da anta *maipuli ewu / maxipuri enuro* e rabo de macaco-prego *mekuwat kililin / mekuara mirine* (na próxima página, à esquerda e à direita, respectivamente) que constituem grafismos de trançado.

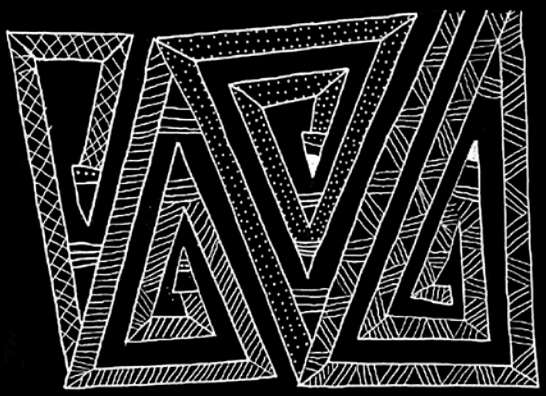


Em alguns grafismos a própria definição de figuração deve ser ampliada, porque a relação que eles estabelecem com os modelos não é nominal, mas sim formal. Isso significa que o nome do grafismo não corresponde precisamente ao que é figurado e, portanto, faz-se necessário a ocorrência de explicações para a correta identificação, uma vez que é múltipla. Isso ocorre, por exemplo, com um grafismo entrançado, identificado como rabo [enrolado] do macaco prego, (ver acima). Para os Wayana e Aparai esse grafismo também permite visualizar e identificar com precisão os cabelos enrolados de uma entidade específica, um ser antropomorfo canibal *Waxipulië/ Arutimity*. Essa entidade seria o objetivo primeiro da figuração e o contorno do rabo enrolado do macaco prego, a possibilidade para essa concretização. Isso não significa que o símio está completamente excluído desse processo, tanto que nomeia o grafismo.

Enfatiza-se que cada grafismo apresenta um sentido narrativo, uma vez que é formado por uma figuração principal que se destaca e que permite nomeá-lo, e por elementos secundários ou subsidiários que o complementam e o explicam. Esses aspectos serão retomados e aprofundados no item relativo aos trançados.

As técnicas que permitem a produção de grafismos em suportes variados, possuem uma influência direta na percepção de seus traços, de seus contornos. Assim, dependendo da técnica empregada e do suporte, um mesmo grafismo se apresenta completamente diverso em sua conformação e aspecto. Este fato ocorre com o padrão identificado como remoinho [do traseiro] da anta *maipuli ansikë/maxipuri ãxikory* que pode ser traçado em suportes tão diferentes quanto uma panela de barro, uma cabaça para armazenar água, a coxa de uma mulher e o beiju de massa de mandioca. Essas três últimas modalidades podem ser observadas nas ilustrações apresentadas abaixo:

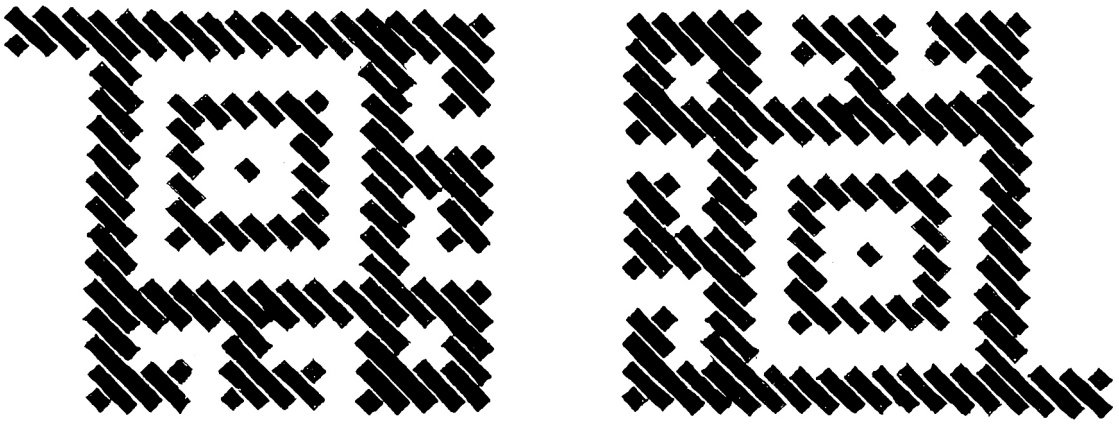






Desenho de Dola, 2007

Determinados grafismos apresentam movimentos, o que permite configurar uma oposição de sentido. Assim, a cabeça do elemento representado pode estar voltada para cima, ou então para baixo. Essa oposição expressa as formas de lançamento de uma flecha, que pode ser atirada para o alto, para cima, para capturar aves e macacos nas árvores, ou então para baixo, para flechar peixes, na água do rio. Tais movimentos são reproduzidos na coreografia das danças rituais e na disposição de grafismos nos objetos, como pode ser verificado abaixo, a partir do exemplo do padrão gráfico jabuti *puupu/purupuru*, cuja cabeça se volta para baixo ou para cima:



Alguns grafismos são percebidos e visualizados porque os traços que o compõem são o resultado de uma pintura e, assim, possuem pigmentação ou uma cor, tais como vermelho, preto, amarelo/ocre, branco. Devido a esse fato, os grafismos também podem ser referidos como *anon/zonony,* palavra que nomeia, nas duas línguas indígenas, os pigmentos, as tintas e as pinturas, como será detalhado. As cores são compreendidas como sendo a própria forma de embelezar um corpo ou um objeto e, assim, tudo o que não está pintado é considerado como "sem tinta" *anon numna/tonõ kepyra*. Entretanto, segundo os Wayana e os Apalai, essa possibilidade é praticamente inexistente porque todos os humanos e não humanos sempre possuem uma cor, que pode ser observada nas suas peles, cascas, pelos,

penas. Segundo esta compreensão, as múltiplas categorias de seres que povoam o mundo dos Wayana e dos Aparai possuem uma pintura corporal, a qual é, evidentemente, diferenciada. Esta diferenciação comporta, em seu nível mais básico e difuso, três modalidades distintas, identificadas como uniforme, pontilhado e listrado.

Uma superfície uniforme é aquela que apresenta uma única cor e, portanto, é unicolor *tonophem/tonohsemy*. Essa modalidade possui como referencial principal a pintura vermelha de urucu *onot/onoto,* que é aplicada aos corpos das pessoas para determinar a própria condição de um ser humano. Uma superfície pontilhada *tïmilikem/tymeremy,* apresenta-se coberta de pontos. Expressa graficamente a pelagem da onça-pintada e, através deste significativo animal, o revestimento dos demais animais e o mundo dos não humanos. Uma superfície listrada *tepiathem/taemasemy,* é conformada por listras que podem ser horizontais *tïpkelelei/tuputupukohse*, ou verticais *huuman/uromano*. A conformação gráfica listrada é a mais complexa. Assim, pode ser multicor *kinolo imëman/piara ramano,* e, neste sentido, configura um elemento meteorológico, o arco-íris *kamnanai/okohkuri*, que identifica uma imensa serpente/muçum *Walamuluimë/Aramuruimo*, que se levanta, quando o arco-íris surge no firmamento. Ao serem transpostos para um objeto ou para o corpo humano, o unicolor, o pontilhado e o listrado constituem recursos que preenchem os campos vazios formados pelo tracejado dos padrões gráficos. Corresponderiam, neste sentido, a "unidades mínimas de significação ou elementos básicos" (Müller, 1990, p. 233).

A distinção apresentada acima considera os sentidos de aplicabilidade e de inerência da pintura/decoração corporal de diferentes seres, tanto humanos, como não humanos. Neste quadro, segundo o pensamento dos Wayana, os seres humanos são os únicos que mudam a sua pintura corporal, justamente por ela ser aplicada e não inerente, como ocorre com os demais seres. Desta forma, por ser variável, permite que a pintura corporal esteja de acordo com as mudanças temporais básicas da vida social: o cotidiano e o ritual. Os demais seres do universo se caracterizam pela incapacidade de

mudarem a sua pintura corporal e, portanto, seus corpos apresentariam de ordinário, uma "decoração" permanente ou variações momentâneas, como ocorre nos momentos de metamorfose, como foi exemplificado anteriormente através do grafismo de um felino, aplicado a um objeto trançado.

Produzir grafismos: entrelaçar, entalhar, pintar

Os Wayana e os Apalai possuem diferentes formas de marcar e embelezar as pessoas e artefatos, utilitários e ritualísticos. Estas intervenções, que sempre requerem um suporte físico são executadas através de processos que empregam técnicas, matérias-primas e instrumental diversificados. Entre esses povos indígenas, os grafismos são reproduzidos a partir de três grandes grupos técnicos que podem ser identificados e traduzidos como: entrelaçamento, entalhe e pintura. Os grafismos que são produzidos através dessas técnicas sofrem uma contínua avaliação porque, para serem particularmente valorizados, devem apresentar firmeza e proporção do traçado e, ainda, ter correto fechamento dos ângulos, para que resultem em composições gráficas estruturadas, que se mesclam em variadas combinações.

Uma das técnicas de produção de grafismos consiste no entrelaçamento[29] de fios *tïpïmïhe/tymyhse*. Segundo as explicações dos especialistas, essa técnica tem como objetivo dotar um determinado objeto de cordéis, para que fique "amarrado". Entrelaçar é tanto uma técnica masculina, como feminina, sendo efetivada com os dedos e, devido ao material básico que emprega - fios de algodão de diferentes calibres - conforma grafismos vazados/abertos ou compactos /cerrados. Os primeiros são considerados como representando a própria técnica do entrelaçamento e, assim, são especificados como *tïpïmïhamo/tymyhsamo*. As mulheres entrelaçam fios de algodão na produção de tipoias e de redes, a partir de entrelaces específicos que são considerados como padrões gráficos.

29 Esse vocábulo se se aplica ao enlace de linhas e que é sinônimo de tecer, foi escolhido para diferenciá-lo das técnicas de tecelagem como identificadas em Ribeiro, Berta, Artes têxteis indígenas do Brasil. In: Ribeiro, Darcy (ed) *Suma Etnológica Brasileira*. Vol, 2 Tecnologia indígena. Petrópolis: Vozes/FINEP, p. 1986, pp. 351-389.

Os homens empregam a técnica do entrelaçamento em acabamentos de trançados e, especialmente nas flechas, para atar a ponta à vareta e formar, ao mesmo tempo, os grafismos de um elenco específico. Ainda nas flechas, um entrelaçamento – vazado ou compacto – é necessário para consolidar a emplumação à vareta e, quando é compacto recebe grafismos pintados, como será detalhado no item sobre estes artefatos.

A técnica que resulta em tecidos compactos é especificada como *tïkaphem/tykahsamo* e, para sua realização, é necessário um pequeno tear que atualmente é constituído por uma tábua plana, de dimensões variadas. Colares, cintos, tangas e pulseiras são confeccionadas pelas mulheres, utilizando fios de algodão para a trama e urdidura, e miçangas coloridas ou sementes. Esta modalidade se particulariza por permitir a produção de inúmeros grafismos, como será descrito.

Outra técnica utilizada pelos Wayana e Aparai para realizar grafismos é o entalhe *pahie/meriie*. A modalidade do entalhe é compartilhada por homens e mulheres e se caracteriza por apresentar o aspecto de gravura, os grafismos sobressaindo-se em baixo-relevo na superfície lisa. Esta é uma técnica masculina quando empregada em bancos, flechas, bordunas, flautas, chocalhos e requer variado instrumental cortante, que tradicionalmente era composto por dentes de cutia ou de cutiara[30] engastados em uma haste, mas que foram substituídos por lascas afiadas de taboca[31], bem como por facas e canivetes industriais. Devido ao uso desses instrumentos, os grafismos executados com essa técnica em objetos de madeira e de outros materiais, são referidos especificamente como cortados *tokoi/tokose*. Para que os grafismos sobressaiam nitidamente nos objetos entalhados, estes são geralmente esfregados com pigmentos minerais, como o caulim. Artefatos de madeira destinados à venda são previamente pintados com uma tintura negra, antes de serem entalhados, visando ressaltar os grafismos de modo permanente.

---

30 *Dasyprocta aguti* e *Myoprocta acouchy*, identificados respectivamente, como *meli/meri* e *pasi/paxik*. Eram usados para produzir escarificações corporais em tempos de guerra.

31 *Guadua weberbaueri*.

As mulheres empregam a técnica do entalhe em cuias, tortuais de fuso, e em certos tipos de vasilhas de cerâmica, quando usam facas e estiletes de madeira para elaborar grafismos. Artefatos confeccionados com argila para uso doméstico apresentam uma modalidade específica de entalhe, identificada como um arranhado *tëwupkai / tewyhnase*. Nesses casos, os artefatos de cerâmica recebem primeiramente uma camada de tinta, de base vegetal e depois são arranhados pela ceramista, com as unhas. A marcação, feita com os dedos, nos beijus de mandioca brava durante o seu preparo é considerada um tipo de entalhe, mas que é especificado como *okotpï / zokohpyry,* porque os grafismos produzidos são conceitualmente compreendidos como as escarificações, os arranhados do beiju, um alimento/objeto, como será detalhado posteriormente.

A mais ampla e complexa das técnicas de produção de grafismos é a pintura *anontop / zonohtopo,* pois permite a materialização de cores e a concretização de uma grande variedade de resultados gráficos, em diferentes suportes. Determinadas pinturas são aplicadas a uma superfície utilizando-se os dedos, como ocorre com as vasilhas cerâmicas e os talos de arumã, a serem trabalhados nos trançados. Outras pinturas empregam diferentes tipos de pinceis e, assim, são especificadas como *tonophem / zonohne*. Essa modalidade técnica inclui as pinturas corporais e faciais, as que são executadas em artefatos cerâmicos, em bancos de uso cerimonial e representam artes essencialmente femininas. Com pinceis os homens aplicam grafismos nas rodas de teto da casa cerimonial, nas flechas, nas bordunas cerimoniais.

Os pigmentos empregados na pintura corporal e facial têm base vegetal e se efetivam em duas cores básicas, o negro e o vermelho vivo. O corante de cor negra é o *kupë anon / kurupo zonony*, e é feito com o fruto do jenipapeiro[32] que é plantado na periferia da aldeia ou encontrado em trechos de floresta de terra-firme, onde é colhido quando necessário. Quando não encontram o jenipapo, os Wayana e Aparai usam o jenipapim[33] que cresce na beira do rio e cujo fruto é menor.

---

32 *Jenipa americana*, designado pelos Wayana e Aparai como *kupë/ kurupo*

33 *Tocoyena formosa*, designado como *pixuxuk/ kurupoimo*.

Para a obtenção da tinta, os frutos do jenipapo ou jenipapim são descascados e ralados. A massa resultante é embrulhada em folhas de bananeira e amarradas com tiras de envira, sendo dispostas junto a um fogo para assar e o jenipapo escurecer, ou melhor, "ficar preto". Ao esfriar, a massa é misturada com água e posta a descansar de um dia para o outro, quando é espremida com as mãos para extrair o sumo e elaborar a tintura que é usada na pintura corporal. As tintas à base de jenipapo ou jenipapim são usadas exclusivamente em momentos cerimoniais, reproduzindo grafismos no corpo e no rosto de homens e mulheres.







Processamento do jenipapim: descascar, ralar, embrulhar em folhas, assar sobre brasas (2017)

A principal tintura vermelha provém do urucu[34] que é plantado nas roças ou nos terreiros das aldeias, mas para ser utilizado necessita de ser demoradamente processado pelas mulheres wayana e aparai. A pintura de urucu era empregada no cotidiano por homens e mulheres para untar o corpo e rosto, de modo uniforme, sem produzir grafismos. O uso constante dessa tintura foi abandonado no final do século XX, para a qual muito contribuiu a influência e a prática religiosa de missionários pentecostais.

A pintura facial de uso cotidiano é diversificada e emprega outras matérias -primas vegetais. Uma das tinturas, referida como *sipë/xipo* possui uma cor avermelhada e se caracteriza por ser perfumada. É o resultado da mistura de urucu processado com óleo de andiroba e a seiva de uma árvore[35] ou então com o pó de breu de incenso[36]. Outra tintura *wajali/pariri* é igualmente odorífera, mas possui cor negra e é o resultado da mistura de fuligem com o líquido extraído de um cipó não identificado, o *alakuhele/arakusere*.

Os grafismos encontrados nos artefatos trançados resultam do entrançamento de finas tiras de arumã[37] *wama/aruma*, previamente tingidas, empregando-se uma técnica de trançado específica *tïkaphem/tykahsamo*[38], na qual o artefato e o grafismos são elaborados ao mesmo tempo. A mais corriqueira das tinturas vegetais para as tiras de arumã é identificada como *apulukum anon/apurukuni zonony*, o mesmo nome do fixador que entra em sua composição. Essa tintura é preta, tem aspecto brilhante e é duradoura, depois de seca. Para a sua produção é preciso colher lascas da casca do ingazeiro-do-mato[39] *apulukum/apurukuni,* raspá-las internamente, espremer a

34 *Bixa orellana*, designado como *onot/onoto*.

35 Não identificada, designada justamente de sipë/sipo.

36 *Protium sp.* , designado como *ajawa/azawa*.

37 *Ischnosiphon sp.,* designado como *sipë/xipo.*

38 A mesma dos tecidos confeccionados com miçangas ou sementes.

39 *Inga paraensis* ou *Inga edulis,* designado como *apulukum/apurukuni* nas línguas indígenas.

estopa resultante e misturar a seiva obtida com a fuligem recolhida em uma velha panela de argila ou outro recipiente.

Essa tintura é espalhada com a mão e os dedos no talo de arumã raspado, ou então esfregando-se a estopa de ingazeiro, embebida na tintura, retificando-se as imperfeições com o dedo indicador. Assim pintado, o talo é repartido em finas tiras e entrançado, o que vai formar grafismos que se apresentam apenas no lado externo do objeto confeccionado, modalidade identificada pelos Wayana como *powoinë anon*. Essa mesma tintura, quando aplicada nas duas faces das tiras de arumã permite produzir grafismos que se revelam, no artefato concluído, tanto na face externa como na interna, pois os dois lados estão pintados, o que os Wayana identificam como *eheto anon*.

O ingazeiro do mato também é empregado para tingir talos de arumã em uma tonalidade avermelhada. Para conseguirem esse efeito, os artesãos esfregam os talos depois de raspados, com este fixador e em seguida com sementes de urucu fresco. Após a secagem, os mesmos talos recebem uma nova camada do fixador mencionado e então as tiras são retiradas e entrançadas. Os grafismos produzidos com essa técnica são considerados por muitos Wayana e Aparai como sendo os mais bonitos, porém são extremamente frágeis, desbotando muito rapidamente, ao contrário da tintura negra acima mencionada, que possui uma grande durabilidade.

Quando o artesão wayana ou aparai deseja produzir um efeito especial, as tiras de arumã podem receber outro tipo de tintura de base vegetal *tali anon/ãna zonony* antes de serem entrançadas. É produzida a partir das folhas frescas e da raiz aérea de um tipo de cipó[40] *tali/ãna*, fervido em água até ficar de uma cor vermelha e escura. As tiras são então colocadas nessa infusão de um dia para outro, depois são mergulhadas em lama, da beira do rio, durante certo período até ficarem com uma coloração cinza-arroxeada, bem escura. Essa tinta indelével, é empregada raramente por ser considerada muito trabalhosa.

---

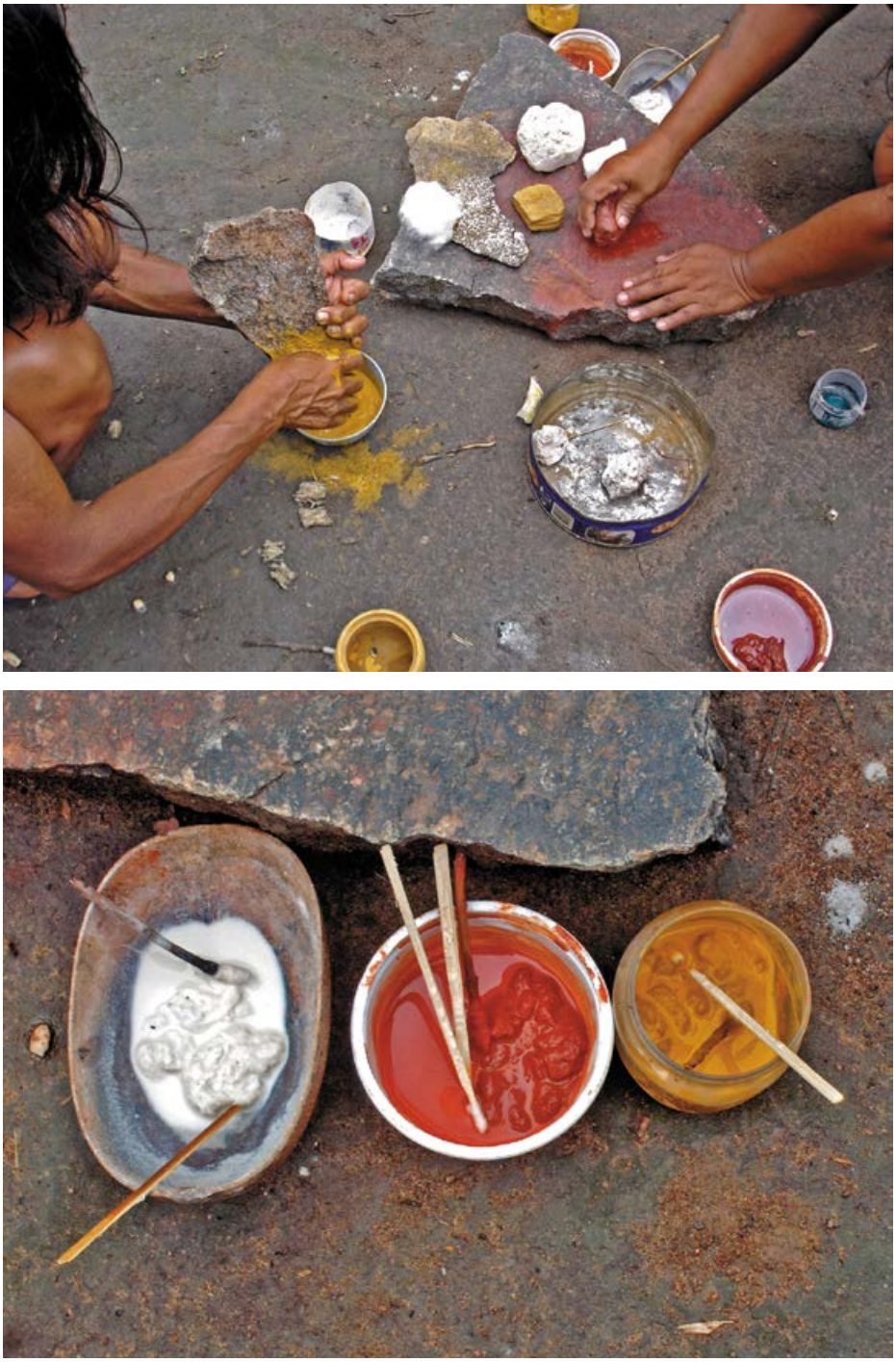
40 Não identificado, designado nas línguas indígenas como *tali/ãna*.

Tinturas variadas são exclusivas para a aplicação de grafismos nos diferentes componentes das flechas, nas pontas, nas varetas que as seguram, nas longas hastes, nas amarrações de fios de algodão que fixam as emplumações. Um desses pigmentos *sihkë/pararipana,* é esbranquiçado e provém da seiva de um tipo de árvore[41]. Não é misturada a nenhum outro elemento, pois como indicou um conhecedor "tem que ser pura para ser bem forte". Outra tintura especial, avermelhada, é designada como *paraktapan/parahtapano*, e igualmente é utilizada na pintura das flechas. É produzida a partir de um bastão de urucu processado, fragmentado e misturado à seiva de maçaranduba[42]. Outras duas tinturas, escuras, conhecidas como *kuhu/kusuru* e *alikeu/pajura,* são destinadas à pintura das cordas do arco, podendo também ser empregadas em outros objetos, como os caniços de pesca e os recipientes de cuia.

Para a pintura de grafismos na roda de teto, nos artefatos de argila e nos bancos, as principais tintas são de base mineral e formam uma paleta de cores variadas, exploradas em diferentes combinações. Os corantes minerais são encontrados e recolhidos nos igarapés Hawahawa, Kalaunaman, Nampalinaman, Rikorikomy, Nukoni e Kalapaeulu e em outros afluentes do rio Paru de Leste (Linke, Velthem, 2017: 57). As tinturas argilosas possuem diferentes colorações, tais como branco *tawa/tawa*, amarelo forte/ocre *kuli/araraimo*, cinza escuro/azulado *purunë/kuromotoh*. O pigmento que possui cor vermelha e escura é referido como *eliwakpiju/suhpari* e se diferencia dos demais, pois é um tipo de pedra sedimentar. Depois de recolhidos, os corantes à base de argila devem ser moldados em bastões e postos a secar, para serem posteriormente utilizados. O mesmo não ocorre com a pedra sedimentar que precisa de ser triturada ou ralada em uma pedra e depois misturada com um pouco de água, formando uma tinta que é aplicada com diversos tipos de pincéis.

41 Não identificada.

42 *Manilkara huberi,* designado como *parakta/masarak.*



Tintas minerais: em preparação e prontas para uso. (2012)

Para a aplicação de tintas minerais e de outros tipos, as mulheres empregam os dedos, as mãos ou então pinceis. As mãos, em especial, permitem recobrir inteiramente as panelas de argila de uso cotidiano, com uma tintura impermeabilizante. Pintar com os dedos é uma técnica também usada pelos homens nas pontas das flechas e nos talos de arumã, como mencionado.

A produção de grafismos em pessoas e artefatos, requer o emprego de diferentes tipos de pincéis. Neste caso, as mulheres buscam qualidade dos traços de desenho para que o resultado tenha beleza e seja valorizado. Os Wayana e Aparai empregam três tipos de pinceis. Os pinceis *kulupëetop/ kuruporitopo* são destinados especificamente à pintura corporal. São entalhados em cana-de-ubá[43] e são flexíveis, podendo ter larguras diferentes, mas geralmente são estreitos, pois devem produzir os finos traços requeridos para a pintura de jenipapo no corpo humano.

Para a pintura de artefatos é utilizado outro tipo de pincel *itiktikma*top/ *itikyrotopo,* que é confeccionado com a nervura de folhas de palmeira e de um pequeno chumaço de algodão, colocado em uma das pontas. Esses pincéis são utilizados para produzir, com tinta, pequenos pontos que resultam em um efeito pontilhado, tanto nos vasos de argila, como nos bancos e nas pinturas das rodas de teto. Um terceiro tipo de pincel *umhetpë/usehpo*, é constituído por uma pequena bola de argila que segura um tufo de cabelos da própria pintora e artesã, e, portanto, é individual. São empregados para produzir grafismos nos vasos e recipientes de argila e nas rodas-de-teto.

Os pincéis são considerados especiais e valorizados porque permitem reproduzir e elaborar diferentes grafismos. Segundo o pensamento dos Wayana e Aparai, os pincéis possuem uma característica própria que é definida como uma forma de "saber", o que lhe permite, portanto, efetivar os desenhos. O saber dos pincéis não é, contudo, indiferenciado e, desta forma, os que possuem ponta de algodão sabem/conhecem as pintas arredondadas da pelagem da onça pintada e, assim, as configuram através de uma pintura pontilhada. Por outro lado, os pinceis flexíveis

43 *Gynerium sagittatum.*

de cana de ubá e os de cabelo humano sabem/conhecem as pinturas corporais do sobrenatural *Tulupele/Turupere*, as quais requerem um tracejado fino e acurado para a sua reprodução, o que é assegurado por esses tipos de pincéis.

Outras formas de reprodução de grafismos são também consideradas pinturas, muito embora sejam obtidos através do fogo. Para produzir grafismos pirogravados na parte externa de cuias e cabaças verdes, as mulheres empregam varas de madeira com a ponta em brasa. Grafismos específicos, encontrados nas varetas de sustentação dos cestos cargueiros para os produtos da roça, são produzidos pelos homens também empregando o fogo. Neste caso, as varetas são primeiramente pintadas com sementes de urucu, depois envolvidas com ramos de batata-doce e, enfim, chamuscadas em um fogo de gravetos. Essa técnica revela padrões gráficos em claro/escuro, quando os ramos são retirados. O fogo permite também que os caniços das flechas fiquem retos e mais claros e assim mais bonitos e valorizados.

Na produção de grafismos entretecidos essa técnica permite que, ao mesmo tempo, seja delimitado o contorno e ocupado o campo interno de um grafismo. Contudo, isso não ocorre com os grafismos entalhados e pintados que são compostos de um tracejado fino que delineia a forma externa da figura reproduzida, mas não a preenche internamente. Variados desenhos são utilizados para o preenchimento dos grafismos entalhados e pintados.

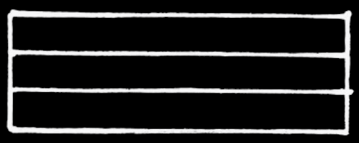
Esses desenhos ou padrões de preenchimento são compreendidos como sendo a "pintura corporal" da figura no interior da qual foram inseridos e são identificados de diferentes formas, como atestaram os levantamentos realizados, exemplificados abaixo.



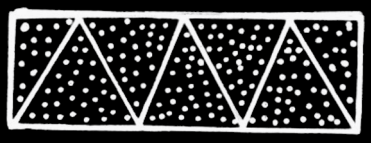
Paralelas verticais:
Ëwok pïlakun/Õko pyrakuny



Ziguezague: *Piaroman*
Tokala puputpë/Kutaka putahpyry



Paralelas horizontais:
Tiwïpka/Tararahmano



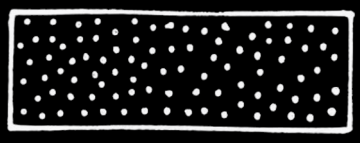
Pontilhado e ziguezague
Piaroman - Tokala puputpë/Kutaka putahpyry



Paralelas inclinadas
Towopo/Ihkohtymano



Linhas e ziguezague: *Uluokotpë/Wyimerotoponpë*
Tokala puputpë/Kutaka putahpyry - kanarexi



Pontilhado
Tiktikman/Tikotikoman
Tihalakahem/Tekyhtekyhmano



Ampulheta dupla
Hololo uhmï/Pohno zuhmyhty

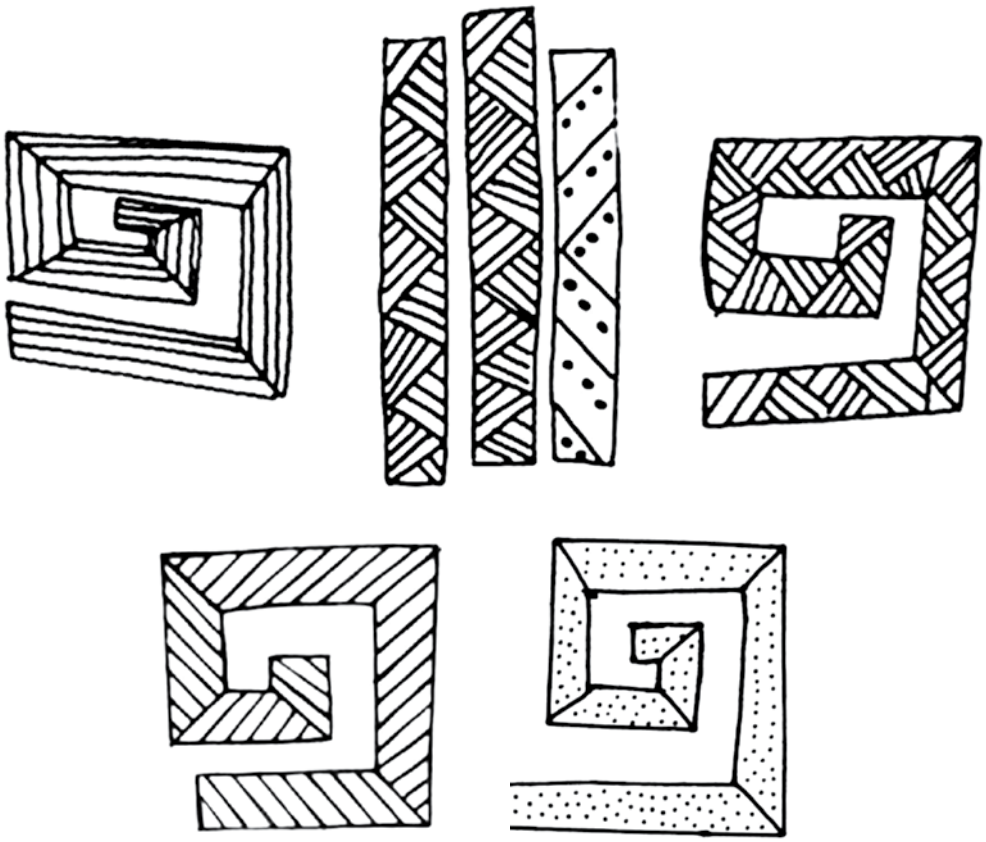


Xadrezado
Kanaieximan/Kanazeximano
Opiopiman/Opiopimano



Espinha de peixe
Lelewakhematpë/Lelexisemapunë
Kaa jetpë/Kana zehpyry

Padrões de preenchimento da pintura facial



A ARTE GRÁFICA E SUAS EXPRESSÕES

No item intitulado “As técnicas para produzir grafismos” foram descritas as técnicas e os instrumentos empregados pelos Wayana e Aparai na elaboração - masculina e feminina - de grafismos. Presentemente a arte gráfica será apresentada considerando-se a sua expressão nos diferentes suportes em que se materializa: o corpo humano e objetos artesanais. A sua descrição obedece a uma sequência de apresentação, de modo a fornecer diferentes conexões para a inteligibilidade do quadro geral da arte gráfica dos Wayana e Apalai. Optou-se, assim, por reunir as descrições dos repertórios gráficos e seus suportes de acordo com o contexto de sua produção, a saber: cotidiano; cerimonias e rituais guerra. Destaca-se que essa estrutura de apresentação possui pontos de conexão com as classificações indígenas, mas não apresenta todas as formas em que os Wayana e Aparai estruturam os objetos produzidos e utilizados, porque esse não é o objetivo do presente livro.

Entre as categorias artesanais do cotidiano são enfocadas de modo detalhado a da cerâmica e a do trançado, que remetem aos saberes femininos e masculinos. Na sequência, são abordadas as modalidades técnicas do entrelaçado e dos tecidos, o instrumental de caça, objetos individualizados como recipientes de cuia e cabaça. A apresentação desses itens é mais sintética, mas sem omitir os dados essenciais que ressaltam a sua importância enquanto suportes da arte gráfica dos Wayana e Aparai. Neste conjunto foi incluído o repertório gráfico dos beijus de mandioca, pois esse alimento integra a categoria dos objetos materiais.

O segundo conjunto é o mais diversificado e aborda o emprego da arte gráfica no contexto cerimonial e ritual. Apresenta primeiramente a pintura

corporal e em seguida, a facial. Na sequência são descritos diferentes objetos individualizados, uns de uso exclusivo nos contextos ritualísticos, como é o caso de uma máscara, de flautas, bancos, de um componente de máscara e, ainda, de um cetro de dança. Alguns dos objetos enfocados também podem ser contemplados no cotidiano, como é o caso da roda de teto da casa comunitária e bancos desprovidos de grafismos.

O terceiro conjunto é dedicado ao contexto guerreiro, no qual se destaca um elenco gráfico diferenciado e exclusivo, que se evidencia em escarificações corporais e em armas utilizadas nas incursões guerreiras, como as flechas e as bordunas e clavas.

Como será enfatizado, há grafismos que são comuns à pintura corporal e a todas as categorias artesanais. Outros, devido à similitude das técnicas empregadas, podem ser reproduzidos em categorias tão diversas como a dos trançados e a dos tecidos de miçangas. Determinados grafismos são exclusivos de objetos particulares e não são reproduzidos em outros suportes, inclusive devido a condicionantes técnicos e formais. Contudo, essa exclusividade também se conecta aos propósitos das figurações, uma vez que algumas podem desencadear potentes processos que são temidos porque afetam as pessoas que os contemplam, o que é desejado apenas nos rituais. Tais processos se efetivam através de fórmulas que estão relacionadas com a quantidade, o número de grafismos produzidos. Esquematicamente, o cotidiano se caracterizaria pelo comedimento e o tempo ritual pelo excesso no uso de padrões gráficos e, também, de outros elementos.

Nas descrições que seguem, as artes gráficas, tanto aquelas referentes ao cotidiano, como ao ritual e à guerra, serão descritas e acompanhadas de catálogos correspondentes. Esses conjuntos de grafismos *milikut ton / menuru tomo* são constituídos por reproduções de desenhos indígenas sobre papel, referidos individualmente; por desenhos inéditos de Protásio Frikel (1956); por desenhos copiados por Guilherme Leite e Lucia van Velthem de grafismos encontrados em artefatos; por reproduções de padrões, apresentados em William Curtis Farabee (1924), Jean Hurault (1968) e Hajlmar Stolpe

(1974); por fotografias de objetos, feitas por Iori Leonel van Velthem Linke, Fabio Filpo Jacob e Lucia Hussak van Velthem, identificados no texto como IL, FJ e LVV. Os grafismos serão identificados nas duas línguas indígenas – wayana e aparai - separadas por uma barra.

Arte gráfica no contexto cotidiano

A vida cotidiana é marcada por atividades relacionadas com a procura, a produção e o preparo de alimentos. Contudo, homens e mulheres, dedicam-se também à criação de artefatos que apresentam grafismo, tais como trançados, cerâmicas, adornos de miçangas ou sementes, redes de dormir, tipoias, flechas para caça e beijus de mandioca que são considerados como artefatos. Além da produção de alimentos, artefatos são empregados na ornamentação pessoal, no descanso, no transporte de filhos e de produtos da agricultura, da caça e da coleta. A produção de objetos ocorre em determinados períodos do dia, em locais reservados, relacionados com o espaço doméstico ou com a periferia da aldeia ou então na casa comunitária ou no espaço central da aldeia.

Os Wayana e Aparai possuem três importantes categorias artesanais que permitem a expressão de um amplo repertório de grafismos: os trançados *wama/aruma,* a cerâmica *ëliwë/orino,* e os entrelaçados/tecelagem, *mawu/mauru*. Os termos indígenas indicam as matérias-primas fundamentais dessas categorias: o arumã, a argila, o algodão. Deve ser destacado que as técnicas que permitem confeccionar trançados de fibras, artefatos de argila e entrelaçados/tecidos com fios de algodão é identificada pelos Wayana e Aparai como *tïkaphe/tykahsemy*. O termo é o mesmo para essas diferentes categorias artesanais, porque todas elas empregam das duas mãos que executam os mesmos movimentos, de forma coordenada. Devido a esta particularidade, o trabalho de produção de um cesto, de uma vasilha ou de uma rede é reconhecido como sendo "duplo" ou "dobrado".

Outras técnicas de manufatura, que exercitam as mãos de maneira diferenciada são consideradas menos trabalhosas, como é o caso do entalhe *tëglei/*

axikãko, que permite fazer um banco ou alisar um arco. Nesses casos, é destacado que apenas uma das mãos trabalha, executando os movimentos técnicos, a outra mão apenas está segurando um fragmento de madeira, que corresponde à matéria-prima empregada.

Os diferentes domínios relacionados com os saberes técnicos, induz os homens a identificarem um artefato, sobretudo, através da matéria-prima de sua confecção, ou então pelos grafismos que apresenta. As mulheres, contudo, consideram para uma identificação, a utilização do objeto: um recipiente para o acondicionamento de alimentos ou coisas, o meio de transporte de produtos da roça, ou ainda, utensílios que permitem processar a mandioca brava e outros alimentos. Uma designação particular do artefato, que corresponde a um "nome próprio", é empregada tanto por homens como por mulheres.

As criações e produções dos Wayana e Aparai são ainda conectadas a saberes que reproduzem, porém de outra forma, as técnicas empregadas pelos heróis culturais, como mencionado. Para os artesãos, esse vasto conhecimento técnico é referido como *tïheh/tyrise* e está relacionado a matérias-primas naturais e diversificadas, coletadas na mata densa e nas margens dos rios e igarapés, tais como caniços, folhas, cipós, madeiras; colhidas nas roças, como o algodão; encontradas nos barrancos dos rios, como a argila, ou provenientes de animais abatidos, como as penas, couros, pelos, dentes e garras. As matérias-primas são fundamentais porque representam o próprio elemento de que os objetos são constituídos, assim como são aquilo que os identifica e diferencia.

Trançados: entrelaçando as fibras

Entre os Wayana e Aparai, os trançados são referidos genericamente como *wama/aruma*, o mesmo termo para arumã, a mais valorizada matéria prima empregada. Os objetos trançados testemunham a respeito de um complexo saber-fazer que envolve uma grande diversidade de matérias-primas, de objetos produzidos, de grafismos elaborados e de técnicas de fabricação. O trançado é uma atividade masculina, mas são as mulheres

que utilizam a maioria dos objetos de cestaria porque são utilitários e, assim, pertencem ao âmbito da vida doméstica.

Na produção de objetos trançados, os homens wayana e apalai empregam variados tipos de fibras vegetais, as principais sendo: arumãs, cipós, palhas de palmeiras. Para a fabricação de um cesto, muitos conhecimentos práticos são necessários: onde encontrar a matéria-prima adequada, a forma de tratá-la para que possa ser trabalhada, as tintas para tingi-la, os diferentes modos de entrecruzar as tiras de arumã ou de cipó, a conformação de grafismos, a colocação dos suportes laterais e a feitura dos arremates. Há ainda outros importantes saberes, relacionados com os cuidados necessários para a correta coleta das matérias-primas, e que correspondem a formas de negociação com os "donos" das espécies vegetais, sobretudo em relação ao arumã.

Matérias-primas utilizadas na confecção de trançados

Táxon	**Português**	**Wayana/Aparai**
Ischnosiphon spp.	Arumã (três etnovariedades)	*Wama/Aruma*
Heteropsis jenmanii	Cipó titica	*Mami/Mamiri*
Ciperacea	Cipó (duas etnovariedades)	
Euterpe oleracea	Açaí	*Wapu/Ahpu*
Oenocarpus bacaba	Bacaba	*Kumu/Airiki*
Attalea spectabelis	Curuá	
Attalea maripa	Inajá	*Malipa/Maripa*
Mauritia flexuosa	Miriti	*Kawai/Kuwai*
Astrocaryum acaule	Murumuru	*Mumu/Murumuru*
Astrocaryum paramaca	Tucumã branco	*Awala/Waiari*
Ananas erectifolius	Curaoá	*Kulaiwat/Ykawa*

O arumã é a principal matéria prima utilizada para a confecção de variados objetos trançados e, assim denomina a categoria, como referido. Os talos são flexíveis, muito duráveis e permitem reproduzir grafismos que se sobressaem em claro/escuro. Uma etnovariedade específica de arumã: *wama/aruma* é destinada para a produção de artefatos resistentes de uso cotidiano em atividades intensas e repetidas, como é o caso do tipiti que espreme a mandioca brava ralada. Entretanto, são conhecidas e utilizadas outras variedades locais de arumã, identificadas como *kalanali/mukura* e *wamaimë/arumaimo*.

O valor atribuído ao arumã deriva de sua capacidade de produzir trançados tanto de uma única cor, avermelhada, como tecidos que se apresentam em claro/escuro. Essa dupla possibilidade decorre de procedimentos técnicos que se conectam a uma consideração especial, atribuída ao arumã. Assim, suas diferentes espécies são compreendidas como dotadas de uma "epiderme", a camada externa, e uma "derme", a interna, as quais formam uma "pele", um revestimento, que é comparável ao dos seres humanos. Para a confecção de trançados, a camada externa pode ser mantida, resultando em artefatos de cor unida, ou então pode ser raspada, literalmente - "esfolada" - para receber tintura vegetal de cor negra ou vermelha e, assim, produzir artefatos com grafismos em cores contrastadas.

A descrição técnica da coleta do arumã destaca que é uma atividade exclusivamente masculina. Assim, os homens de uma aldeia empreendem incursões individuais ou em pequenos grupos de parentes próximos. As etnovariedades de arumã são encontradas agrupadas, em áreas úmidas da floresta densa, a principal cobertura vegetal da região onde vivem os Wayana e Aparai. Nesses locais, as folhas retiradas e os talos cortados são reunidos em feixe e amarrados ou colocados em um cesto descartável, confeccionado com folhas de palmeira. Em seguida, são transportados para a aldeia e quando não são processados no dia seguinte, o cesto que contém os talos é armazenado, por no máximo quatro dias, em lugares úmidos na orla da aldeia, para não ressecarem.

Nas incursões de obtenção de arumã, os artesãos evitam produzir ruídos e não se fala alto nem por longo tempo o local de concentração dessa matéria-prima, o arumanzal *wamahpan/arumapata*. Estes cuidados impedem que o "dono" do arumã seja importunado, pois se trata de uma entidade que, quando molestada revida, acarretando malefícios ao artesão e ao objeto que futuramente irá confeccionar. Apenas os homens podem extrair e transportar as talas de arumã, da mata até a aldeia. Ademais, somente eles podem tocar nas talas, quando ainda não foram transformadas em objetos e, assim, aldeia, apenas o próprio coletor pode empreender as perigosas tarefas de retirada das fasquias, a sua pintura e seu entretecimento.

Os conhecedores wayana e aparai destacaram que "o arumã é um ser perigoso" e, assim é necessário ter cautela em toda gestão de sua cadeia de produção, a saber, da mata à aldeia. Desta maneira, o "manejo" do arumã passa por sua necessária e total socialização, sendo integrado à vida doméstica, por meio de uma transformação, efetivada por intermédio da raspagem, pintura e do entretecimento. Enfim, depois desses procedimentos técnicos e simbólicos, o objeto que foi concluído pode ser transferido para outras mãos.

Os cipós são matérias primas de reconhecida resistência, sobretudo o cipó titica *mami/mamiri* que permite confeccionar cestos cargueiros, utilizados no pesado transporte dos produtos da roça. São coletados por ocasião de caçadas ou em expedições de coleta diversificada e são trazidos para a aldeia em rolos. Conservam-se durante largo tempo, mas os rolos de cipó devem ser umedecidos em água antes de serem utilizados.

As mais diversificadas das matérias-primas que são utilizadas em trançados, provém de palmeiras. São empregadas sete variedades que permitem confeccionar cestos permanentes e descartáveis. Para os primeiros, são utilizadas as folhas fechadas ou folíolos/grelos *amu/amuru,* mas para os cestos descartáveis são empregadas as folhas abertas *ale/zary*. Os grelos de palmeiras são colhidos quando se fazem necessário, pois devem ser prontamente trabalhados, o seu armazenamento sendo impraticável.

Após serem colhidos, tanto o arumã como as demais matérias-primas empregadas na confecção de trançados, necessitam de uma preparação inicial para que possam ser trabalhadas. Em uma das modalidades técnicas, os talos de arumã não são raspados, mantendo, portanto, a camada externa. Em seguida são fendidos em oito ou dezesseis tiras, utilizando-se uma pequena faca para os cortes iniciais, e a unha do indicador do artesão para a retirada completa. As tiras de arumã com casca são empregadas na confecção dos trançados que devem ser resistentes, como os cestos cargueiros e os que são utilizados no processamento da mandioca brava, como é o caso do tipiti.

Em outro procedimento, os talos de arumã são raspados com faca, o que retira a sua camada externa. Em seguida, aplica-se, com os dedos, uma tintura[44] em uma das metades do talo que se divide, por esse motivo, em dois: uma parte sem pintura e outra, pintada. Ao secarem, os talos são enfim, fendidos em tiras como descrito acima. O arumã pintado é menos resistente, mas é mais maleável, e tem a propriedade de produzir trançados com grafismos em claro-escuro.



Pintura dos talos de arumã



Produção de grafismo (2011)

44 Ver a descrição do processamento dessa tintura no item relativo aos grafismos.

O arumã é extremamente significativo para os Wayana e os Aparai porque se trata de uma matéria-prima considerada "muito antiga", empregada desde os primeiros tempos pelos heróis culturais. Como relata o mito de criação, com arumã foram criadas coisas eficazes, tais como a primeira mulher, denominada *Alumakanin / Arumana,* que soube produzir bebidas fermentadas de mandioca, o alimento desses heróis. Este mesmo sentido de eficiência é o objetivo primeiro dos Wayana e Apalai na produção atual de objetos e, portanto, tudo o que fabricam possui serventia, o que significa que um objeto deve ser capaz de produzir determinados efeitos, pois estes são esperados. Assim, objetos que não possam ser utilizados não dever ser confeccionados, pois seriam sem sentido.

Os Wayana e Apalai conhecem e sabem fazer 32 tipos diferentes de objetos trançados que são utilizados, sobretudo, na vida diária da aldeia: cestos cargueiros, cestos recipientes, abanos, tipitis, esteiras. Esses objetos permitem que as pessoas de uma família transportem e armazenem produtos da roça e produzam os alimentos necessários para as refeições diárias e as bebidas para as festas e rituais. Outros tipos de cestas, cestinhas e esteiras servem para processar o algodão ou então armazenar os enfeites de penas, os colares de miçangas e as miudezas de uma pessoa.

Nos rituais, muitos dos objetos empregados são trançados. As máscaras possuem estruturas e componentes entrançados que são recobertos de plumária. Quando da montagem das máscaras são empregadas esteiras especiais para a disposição de fieiras de plumas e cestos retangulares com tampas encaixantes são utilizados para a guarda dos artefatos plumários. Até recentemente esses cestos eram armazenados na casa cerimonial da aldeia, mas agora estão abrigados nas moradias familiares.

Trançados de uso feminino [45] *na vida cotidiana*

Classificação do objeto *	**Designação indígena** **	**Uso**
Abano retangular (arumã com casca)	*Anapomïi* *Anapom*	Abanar fogo, depositar massa de mandioca no forno, virar beiju
Cesto cargueiro (cipó titica)	*Katali ilipeetatpë* *Katauri iripeh euhtapyry*	Uso sobretudo feminino no transporte de produtos da roça, lenha e outros elementos
Cesto cargueiro descartável (folhas de açaí)	*Katali wapuale* *Katauri opuare*	Uso sobretudo masculino no transporte de caça, cacho de frutas (bacaba, açaí)
Cesto cargueiro descartável (folhas de bacaba)	*Makok* *Peira*	Transportar frutos da mata, algodão, em pequena quantidade
Cesto cargueiro descartável (folhas de bacaba)	*Akopak* *Apakopa*	Uso sobretudo masculino no transporte de frutos da mata em grande quantidade
Cesto cargueiro (arumã tingido, cipó, fios de algodão)	*Katali anon,* *katali tïmilike* *Katauri zanony*	Transportar redes e beijus por ocasião de viagens (não é mais empregado na atualidade. É confeccionado para venda)
Cesto puçá com empunhadura longa (arumã com casca).	*Piawa* *Kana apoitopo*	Capturar peixes nas pescarias com timbó.

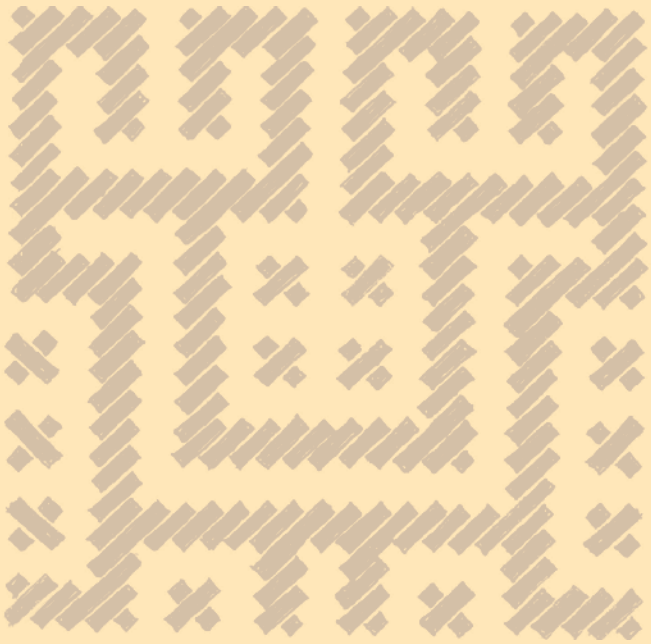
45 Quando o uso for masculino, esse fato será assinalado.

* Adaptado de Ribeiro, (1988). Cf. Velthem (1998)

** Na linha superior, wayana e na inferior, aparai.

Cesto em calha (arumã tingido)	*Opohto* *Apiti*	Acondicionar fusos e novelos de algodão (não é mais empregado, nem produzido)
Cesto quadrangular (arumã tingido, arumã com casca)	*Pamït* *Põty*	Secar e acondicionar algodão sem caroço e fusos
Cesto quadrangular (folhas fechadas de miriti, arumã com casca)	*Pamït kuaikaphem* *Põty waiary kasemy*	Secar e acondicionar algodão sem caroço ou miudezas.
Cesto paneiro (arumã com casca e cipó, fios de curauá)	*Pëlasi* *Uruto*	O mais difundido dos trançados, de diversificada utilização feminina.
Cesto paneiro com alça (arumã com casca)	*Pëlasi piaewu* *Uruto piano enuru*	Acondicionar proteína moqueada ou tubérculos ou frutas.
Cesto paneiro com alça (arumã descascado)	*Pëlasi ilipeetatpë* *Uruto iripeutahpyry*	Acondicionar sobretudo peixe moqueado.
Cesto paneiro (arumã descascado)	*Pëlasi pëlietpë* *Uruto pore puhturu*	Uso masculino e feminino para acondicionar objetos pessoais.
Cesto paneiro com alça (arumã com casca)	*Hahaman ewa* *Sasamano eary*	Acondicionar proteína moqueada
Cesto esteira (arumã com casca)	*Haha* *Sasa*	Moquear pimentas
Cesto esteira (folhas fechadas de bacaba)	*Opoto* *Apitu*	Diversificada utilização doméstica no processamento de alimentos.
Cesto esteira (folhas fechadas de curuá)	*Otopet upatop* *Ipahtopo*	Uso doméstico, embaixo das redes de dormir Uso masculino nos trabalhos de coivara

Cesto esteira (folhas fechadas de inajá)	*Okapulu* *Okaipuru*	Cobrir o cocho de bebidas fermentadas.
Cesto em forma de vaso (tiras e folhas de arumã)	*Asiëne* *Aixieny*	Acondicionar pimentas moqueadas.
Cesto em forma de vaso (arumã com casca)	*Lumuti* *Sumuri/Tumuri*	Acondicionar pimentas moqueadas.
Cesto paneiro com alça (arumã com casca)	*Pïlasi upotakinan* *Uruto ipotary*	Aprisionar pequenos pássaros
Peneira quadrangular (arumã descascado, varetas de madeira).	*Manale* *Manare*	Coar líquidos. Peneirar massa de mandioca ralada.
Peneira circular (arumã com casca, fios de algodão, cipó titica)	*Pamkalï* *Ipohtary*	Peneirar massa de mandioca ralada.
Tipiti (arumã com casca)	*Timkëi* *Matapi*	Espremer massa de mandioca ralada.



Trançados de uso masculino em rituais e cerimoniais

Armação cilíndrica (arumã com casca, cipó titica, cana de ubá).	*Alokapo* *Apitopo*	Suporte de máscara, ao qual são atadas fieiras de penas e penas caudais de arara
Cesto estojo com tampa (folhas fechadas de curuá)	*Pakala* *Pakara*	Acondicionar adornos plumários, usados nos rituais.
Cesto paneiro (arumã com casca)	*Pïlasi tamokuputpë* *Paraxi*	Acondicionar um vespeiro em contexto ritual.
Cesto cargueiro (arumã com casca e cipó)	*Wakalaimë* *Eukuru eny akaraimo*	Transportar massa de mandioca para o preparo de bebidas fermentadas.
Cesto esteira (folhas fechadas de curuá)	*Iwug armit* *Jokuru apony*	Entre as tramas são inseridas formigas ou vespas, aplicadas aos participantes dos rituais ou em pessoas doentes.
Cesto esteira figurativo (folhas fechadas de curuá, arumã, fios de algodão, penas de galo, tucano, arara).	*Kunanan* *Tonemyapone*	Entre as tramas da parte central são inseridas formigas ou vespas, aplicadas aos participantes dos rituais.
Componente de máscara *olok/oroko* (arumã tingido)	*Walipta* *Kupixi*	Componente de máscara, parte trazeira. Recebe fieiras de penas em uma das faces.

A fabricação de trançados não constitui um ato espontâneo, pois é necessário obedecer a regras e dominar as técnicas de entrançamento. Para os Wayana e Aparai o "saber fazer", advém de um aprendizado crescente e representa o resultado de uma transmissão social, sexualmente diferenciada, em que pais, tios, avós iniciam os jovens. Esta dinâmica constitui um dos pontos importantes que permite diferenciar as criações dos heróis culturais das fabricações dos humanos. Destaca-se que os humanos produzem artefatos lentamente porque é necessário colher e processar a matéria prima, iniciar o trançado, confeccionar o corpo do objeto e

o arrematar. A tecnologia dos seres de outros tempos possui componentes de transformação e, assim, a produção de artefatos era instantânea e imediata, como se fossem feitos em um "abrir e fechar de olhos".

Para os Wayana e Aparai, a dificuldade para a confecção de um trançado é medida tanto pelo número de preparativos necessários para que a matéria-prima possa ser trabalhada, como pelas etapas e técnicas que são exigidas para a conclusão de um cesto. Assim, quanto mais há por fazer, não apenas em termos de trançado, mas também em relação às amarrações, à colocação de varetas de sustentação, às alças e acabamentos, mais árdua é considerada a fabricação de determinado objeto trançado.





Tecendo cestos de trama aberta (2012)

Os cestos que têm a trama do trançado aberta são identificados como *kalalaiman/kararaximano* e são mais fáceis e mais rápidos de serem executados e, portanto, jovens e alguns meninos dominam essas técnicas. Entretanto, os objetos de trama fechada/cerrada, referidos como *waluman/tuhmano* são mais trabalhosos e complexos e, assim, exigem um longo aprendizado. Os Wayana avaliam que o artefato mais difícil de ser concluído é o cesto cargueiro pintado *katali anon/kataori zanony* (ver abaixo) devido as diferentes técnicas e materiais que devem ser empregadas. Este cesto cargueiro constitui um testemunho da maestria artesanal de um homem, quando é portado por sua esposa, quando visitam outras aldeias.

Para a produção de trançados, os espaços onde se instalam os artesões - jovens solteiros e adultos casados - são geralmente diferenciados. Assim, os primeiros ocupam preferencialmente o interior ou os arredores da casa cerimonial/comunitária, mas os homens casados trabalham preferencialmente nas proximidades das casas de moradia, no terreiro que as circunda ou junto a uma das suas entradas. Solteiros e casados, contudo, preferem tecer sentados em bancos, em torno do fogo de aquecimento que é aceso no centro do terreiro, no alvorecer e no entardecer do dia. Esses períodos são considerados especialmente apropriados para a confecção de trançados, sobretudo pela manhã, pois as matérias-primas estão mais flexíveis, porque receberam o sereno da noite. O fogo de aquecimento constitui um espaço eminentemente masculino, mas que no presente não se efetiva, nas grandes aldeias, com a mesma frequência que no passado.

Trançar artefatos representa uma atividade contínua no calendário indígena, inclusive porque objetos trançados constituem importante fonte de renda para os Wayana e os Aparai, que os transacionam no comércio da cidade de Macapá, através da Associação Indígena, a APIWA. Nas aldeias, no calendário anual o período mais propício para esse trabalho se situa entre a derrubada e a queima dos roçados, ou quando estes estão em processo de esfriamento, após a queima.



O cesto cargueiro pintado (2021)



Coletar e processar o arumã são atividades interditadas aos homens doentes, sobretudo aqueles que sofreram ferimentos graves. Essa atividade é também evitada em momentos de transição, como é o caso do nascimento do primeiro filho. A produção de trançados, principalmente os que empregam as talas de arumã é suspensa porque o poder que advém do entrançamento dessas fibras afeta o recém-nascido, acarretando-lhe moléstias que podem acarretara a sua morte.

As técnicas do trançado e suas variações

<table>
<tr><th colspan="2">Waluman / Tuhmano</th><th>Kalalaiman / Kararaximano</th></tr>
<tr><td>Milikut anon /
Menuru zonony</td><td>Milikut anon pira /
Menuru tonõkeh pyra</td><td rowspan="2">Milikut ewu /
Menuru enuru</td></tr>
<tr><td>Ipun miliku /t
Ipun menuru</td><td>Milikut awë /
Menuro awo</td></tr>
</table>

Os grafismos dos trançados

Os grafismos dos trançados são genericamente denominados como *wama imilikut / aruma menuru,* porque fazem alusão ao arumã *wama / aruma*. Como mencionado, esses grafismos não são percebidos como tendo sido aplicados, mas sim como parte integrante do artefato, pois é o resultado do entrançamento de fibras vegetais, pintadas ou sem pintura. Em outros termos, as técnicas de confecção dos trançados permitem reunir grafismo e trançado. Muitos padrões possuem, por esse motivo, o mesmo nome da técnica que permite executá-los, mas em outros, a técnica de execução é diferenciada nominalmente do grafismo, pois este surge apenas quando está concluído e, assim, é identificado. A grande maioria dos grafismos que se sobressaem em claro-escuro é realizada com uma mesma técnica *joipotï / jaxipoty*, classificada tecnicamente como "trançado cruzado em diagonal"[46]. O nome dessa técnica também identifica um grafismo, que se expressa através de linhas paralelas em claro / escuro[47].

Não foram mencionados grafismos que fossem privativos ou exclusivos de uma determinada pessoa. A reprodução de um padrão deriva diretamente dos conhecimentos que cada artesão wayana ou aparai possui e, assim, os repertórios individuais de grafismos podem ser continuamente ampliados. Para isso, o artesão mune-se da matéria prima necessária e de um artefato que contenha o padrão que deseja copiar e pela visualização e simultânea execução, reproduz um grafismo até então desconhecido. Uma prática propiciatória, para a correta reprodução de um grafismo requer que o artesão esfregue energicamente os dedos sobre um trançado e depois feche a mão. Desta forma, o grafismo permanece nos dedos e pode ser facilmente reproduzido.

Muitos fatores influenciam o artesão na escolha de um padrão gráfico a ser reproduzido em um trançado: o seu conhecimento, a facilidade de execução, e, sobretudo, se ele é apropriado para o objeto que deseja executar.

---

46 Cf Ribeiro (1986).

47 A identificação dos grafismos é apresentada no final, antes do catálogo.

Certos grafismos podem ser alvo de preferencias por parte dos artesãos cesteiros, mas nenhum é absolutamente desconsiderado. No resultado final são especialmente apreciadas a proporção das linhas dos grafismos e o ajuste das tiras de arumã, resultado da habilidade técnica. Não são apreciados grafismos mal executados, "retorcidos" e os que se apresentam incompletos ou acrescidos de elementos não convencionais que prejudicam a sua identificação e apreciação.

Para os Wayana[48], os grafismos são materializados através das técnicas de entrançamento e, portanto, são classificados segundo essas mesmas categorias de identificação. As técnicas/grafismos podem ser de trama fechada ou cerrada *waluman/tuhmano*, ou então de trama aberta ou vazada *kararaiman/kararaximano*. Os padrões resultantes da primeira categoria são subdivididos em duas modalidades, a dos grafismos "com tinta" *milikut anon/menuru zanony*, pois são tingidos e a dos grafismos "sem tinta" *milikut anonnumna/menuru tonõkepyra* que não recebem nenhum tipo de tingimento. Os que derivam da segunda categoria podem apresentar trama fechada ou aberta e, neste último caso, são genericamente referidos como padrões de olhos *milikut ewu/menuru enuru*.

Para o arumã foram levantadas duas técnicas de tingimento. Na primeira, as tiras são retiradas após a pintura do talo de arumã, o que resulta em tiras que estão tingidas em apenas um dos lados. Na segunda técnica, as tiras são primeiramente retiradas do talo de arumã, depois são imersas em uma tintura que vai colorir os dois lados das tiras. Os grafismos que resultam dessas duas modalidades conformam amplos repertórios que podem ser observados em cestos, cestos cargueiros e outros objetos, sendo facilmente percebidos devido ao contraste claro/escuro ou marchetado, que os caracteriza.

Em um artefato pronto, a apreciação visual dos grafismos tingidos compreende duas formas. Em uma delas, o padrão só pode ser visto na parte externa do objeto, pois se apresenta em uma única face, o que é identificado como "desenho do torso" *ipun milikut/ipun menuru*. Neste caso,

48 A classificação dos grafismos de cestaria se refere, sobretudo às concepções dos Wayana porque as consultas e estudos efetivados junto a conhecedores deste povo permitem traçar um quadro mais preciso.

o grafismo do trançado é percebido como se fosse uma pintura que é aplicada ao torso de um corpo. Essa modalidade apresenta um repertório amplo, como é o caso dos grafismos que foram identificados como *matawat / atãta; napiakë / napiakyry; matuluanan / maturuana; sikaliot / opirituhmari* (ver abaixo, esquerda)*; palitë / saruto; meli / meri; kaikui / kaikuxi; leleikë / rereiko; palapi / parapi; hulukuluk / erekoko; kwakwa / kwakwa; puupu / purupuru; tewëtapoihem / atapoikety; mekuwat kililin / mekuaro miririny; hololo uhmut / pakwa rokyry; ilikai / irikai; kueimë / kueimo; xipalat / aikaka; kaikui apoeka / kaikuxi apoeka*.

O grafismo que pode ser observado na parte externa e na interna de um artefato, apresenta uma dupla face, o que é descrito como "desenho das entranhas" *awë milikut / ao menuru*. Essa percepção se conecta visualmente a uma pintura que teria sido executada nas entranhas de um corpo. Determinados grafismos são exclusivos da modalidade de dupla face, a saber: *wama mït / aruma mity (*ver abaixo, direita*); pakila etukukpë / pakira otuhtopõkyry; wanai eku / anaxina ekuru*. Contudo, determinados padrões de única face, também podem ser executados em dupla face, tais como*: kumalak / kumarako; kaikui / kaikuxi; mamaktelëlë / touserere; mekwom / mekuomy; kueimë / kueimo.* Em princípio, todos os grafismos podem ser confeccionados nessas duas modalidades, mas isso não ocorre frequentemente, como mostraram os levantamentos realizados.



Grafismos tingidos em um lado



Grafismos tingidos em dois lados (2022)

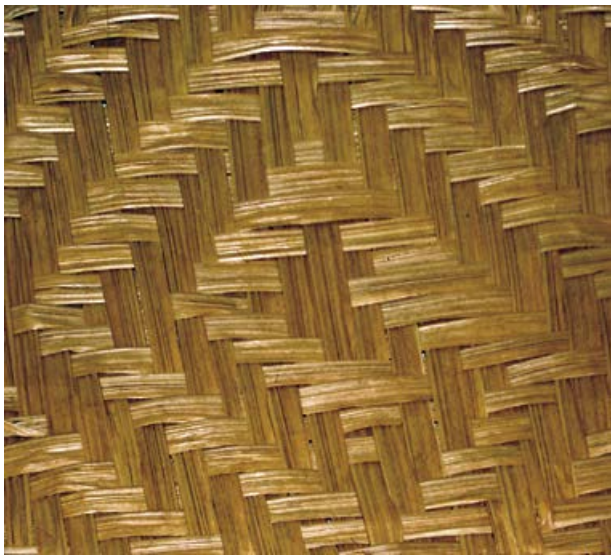
A múltipla percepção dos grafismos trançados – de única ou de dupla face - destaca, paralelamente, a concepção de que os artefatos constituem corpos que devem receber grafismos, os quais se adaptam a conformação do objeto-corpo. Desta forma, no primeiro caso é o "torso" que está decorado com pinturas, o que significa que apenas a parte externa do objeto-corpo tem grafismos visíveis. No segundo caso, tanto o "torso", como o "ventre/entranhas" apresentam-se decorados, o que indica que o objeto-corpo possui grafismos que podem ser vistos tanto em sua parte externa, como interna.

Os diferentes grafismos são ainda classificados de acordo com o seu aspecto formal. Assim sendo, um determinado padrão, em que a figuração é isolada e, assim, descontínua é percebido como "grafismo tampado" *imilikut tapulem/imenuru tapuremy*, o que é o caso da maioria dos grafismos. Entretanto, um padrão que se apresenta contínuo, pois a figuração se repete indefinidamente é compreendido como "aquele [grafismo] que caminha" *milikut mïjale/imenuru myaroropa,* como são os grafismos *pasi emekun/paxi emekunu; alama emnahoron/arama eunasorony; kuli uputpë/kuri upuhpo; tïpapoman/typapomano; kujali pupu/kuzari pupuru; mamiman/mamirimano; ëkunwajak/akunawaza.*

Os grafismos que são identificados como "sem tinta" enfatizam a ausência de qualquer tipo de tingimento dos materiais empregados para confeccioná-los (ver abaixo). Esses padrões são visualmente muito variados, pois são produzidos com diferentes matérias primas, tais como tiras de arumã com casca, diversos tipos de cipó, folhas fechadas de palmeiras. Constituem, ademais, nas mais versáteis, variadas e disseminadas técnicas de trançado e são encontradas em abanos, em cestos e cestas, em esteiras, de uso cotidiano e, também, ritual. Os exemplos dessa modalidade remetem a padrões gráficos que, além da ausência de tingimento, são também contínuos, como: *kalupiman/karupimano; tïpapoman/typapomano; kapasi kaman/kapaxi kamuru; mëlaimë kataputïkaman/morura puhturumano; kujali pupu/kuzari pupuru; mamiman/mamirimano; mekuwat kililin/mekuaro mirine* (ver abaixo, esquerda); *akunwajak/akunawaza*. Os quatro últimos também foram encontrados em versões confeccionadas com tiras tingidas e, portanto, são contrastados.



Grafismo de trama vazada (2012)



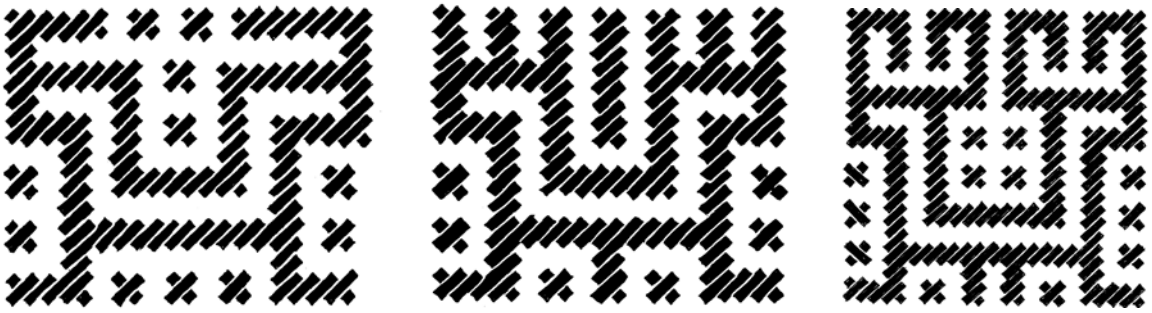
Grafismo não tingido

Técnicas de trançado especiais resultam em grafismos que se caracterizam por serem abertos ou vazados (ver acima, direita) característica identificada como apresentando "buracos" ou melhor, "olhos" *milikut ewu/menuru enuro,* e fazem referência ao aspecto formal dos padrões, assim como ao seu significado. Esses grafismos são feitos com tiras de cipó ou de arumã com casca e ocorrem em cestos cargueiros, cestas de uso doméstico e cerimonial. Exemplos dessa modalidade são os padrões gráficos *polietpë/porezehpyry; tamok etatpë/tamoko zupuhpyry; pia ewu/piaenuru; alike etatpë/arika eutahpyry; uluhui etatpë/sokoe utapyry; ilipë etatpë/iripe eutahpyry; alawata ehenamulo/arãta esenamuru.*

A técnica do trançado não permite que sejam produzidos grafismos que tenham linhas curvas, mas sim geométricas. Entretanto, os contornos dos grafismos dos trançados permitem efetivar formas de reconhecimento visual dos traços mais característicos que definem e identificam um elemento qualquer, seja ele um objeto cultural, uma planta ou animal e, ainda, seres de outras dimensões como os supra/sobrenaturais. A figuração expressada no grafismo não é propriamente naturalista, pois se concentra na possibilidade de serem visualizados os elementos fundamentais de cada elemento para poder identificá-lo e não tanto representá-lo como é na realidade, de modo detalhado.

Os grafismos reproduzidos nos trançados cerrados, fechados, se particularizam pela possibilidade de conformar uma figura principal e vários elementos secundários ou subsidiários, que informam sobre aspectos que estão relacionados a essa figuração. Nos grafismos em claro/escuro a figura principal é facilmente perceptível, pois a sua linha de trançado é contínua e mais espessa do que a dos elementos secundários. Nesses padrões, o significado e a figuração visual formam uma unidade, o que permite identificá-los com precisão. Os elementos subsidiários se apresentam, graficamente, de variadas formas: isolados, incompletos ou contínuos, com linhas de trançado mais finas do que as da figura principal e podem ter diversos significados, de acordo com associação que estabelecem com a figura principal.

Os grafismos que configuram larvas ou lagartas de borboleta, genericamente referidas como *ëlukë/orukó* constituem exemplos que permitem explicitar os aspectos acima mencionados. Os Wayana, identificam esses grafismos como *napiakë/napiakyry* (abaixo, à esquerda), *sikaliot/opirituhmari* (centro) e *matuluanan/maturuana* (direita) integram um conjunto de larvas, que inclui outras duas: *matawat/atãta e palitë/saruto.* Todas elas devem ser compreendidas como representando, igualmente, serpentes sobrenaturais.



A observação dos três grafismos acima destaca que as diferentes lavas possuem uma figuração principal, comum, graficamente semelhante: duas cabeças, dois membros, os pés/mãos, e um corpo/torso. As linhas de trançado que conformam essas figurações são contínuas, espessas e negras e se sobressaem do fundo. Segundo as concepções dos Wayana as figurações principais das larvas correspondem a elementos que permitem identificar serpentes sobrenaturais e, sobretudo, ao próprio *Tulupele/Turupere* que também está associado a gigantescas lagartas

Cada figuração de larva é particularizada através dos elementos secundários. O principal deles são os pelos/cabelos, que são diferenciados em número e aspecto para cada uma das figuras. Assim sendo, *napiakë/napiakyry* apresenta um único elemento encurvado em cada cabeça e, portanto, possuiria "poucos pelos"; *sikaliot/opirituhmari,* ao contrário, é considerada "muito peluda", pois em cada cabeça se encontram três pelos; *matuluanan/maturuana* é apresentada com dois em cada cabeça e são considerados particularmente longos e enrolados.

Outro elemento secundário dos grafismos das lagartas se apresenta entre as mãos/pés de *sikaliot/opirituhmari* e *matuluanan/maturuana*. Trata-se da figuração de seios, o que indicaria que seriam larvas fêmeas e, portanto, reprodutoras da espécie. Um terceiro elemento secundário assemelha-se graficamente a um X e é denominado genericamente como *itikut/itikyry*. Essa figura está associada a muitos outros padrões gráficos, e por esse motivo pode ter significados e nomes específicos.

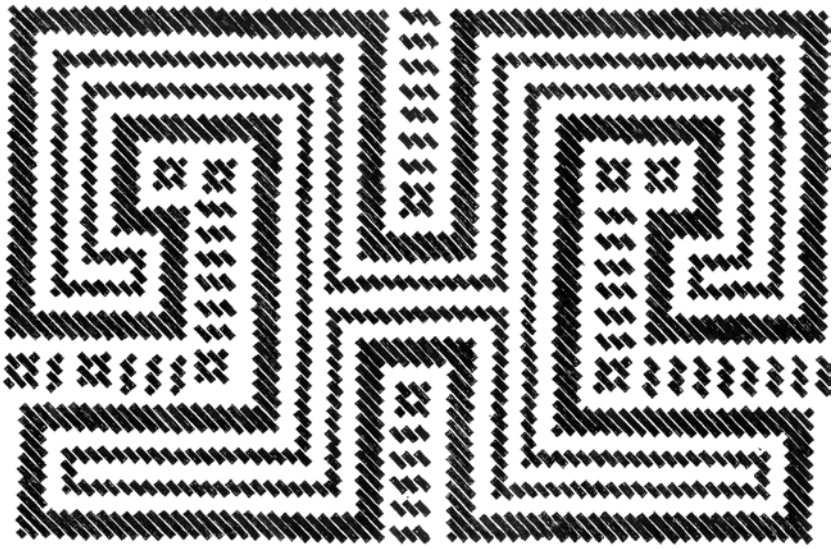
Nos grafismos das larvas, os elementos em X associados, configuram o seu alimento, e, assim, faz menção às plantas cultivadas nas roças. Apresentam-se entre uma das cabeças e o pé/mão; entre as duas cabeças e entre os pés/mãos das figuras das larvas. Os que se aproximam de uma das cabeças são as folhas que ela está comendo; os que estão entre as duas cabeças são as que foram armazenadas para serem comidas posteriormente e os que se situam entre os pés/mãos das larvas são os vegetais que ficaram na roça e que serão devorados em outra ocasião, como explicou-me um conhecedor wayana, já falecido.

Um fundamental elemento secundário configura o local de moradia das larvas, o que é identificado como sendo o "buraco da larva" *ëlukë enë/oruko eny*, indicando que se trata, na realidade, do abrigo de um ser supranatural. Graficamente é constituído por linhas de trançado espessas que formam um quadrado que encerra as figurações das lagartas. Este mesmo elemento pode igualmente ser denominado de *milikut enë/menuru eny* porque encerra ou contorna outros grafismos que não remetem à figuração de seres sobrenaturais que vivem em antros, como ocorre com o grafismo *ilikai/irikai* O detalhamento gráfico da anatomia das larvas de borboleta revela uma observação acurada desses invertebrados, vorazes predadores das roças e das folhas de mandioca.

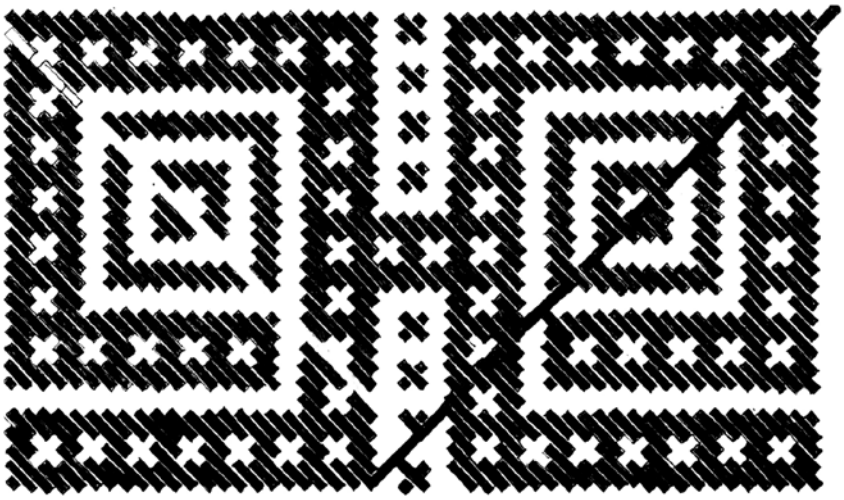
Apesar de ainda serem confeccionados e utilizados uma grande da variedade de objetos trançados, esta atividade está sofrendo um processo de mudança. Vários fatores têm um papel crucial nessa transformação, entre as quais a transmissão aos jovens das técnicas e saberes tradicionais de confecção, sobretudo as mais complexas, que têm sofrido interrupções. Outros elementos que afetam a produção e uso de trançados podem ser apontados, tais como a escola e a escolaridade, a mudança de referências, a substituição de trançados por objetos manufaturados, tanto de plástico, como de metal e, ainda a atividade assalariada de certos artesãos, o que influi e limita as suas práticas artesanais tradicionais. Paralelamente, em numerosas aldeias é perceptível uma orientação crescente para a produção comercial de objetos trançados destinada aos turistas das cidades, sobretudo em Macapá. Paradoxalmente, esse comércio contribui, de modo efetivo, para a manutenção dessa atividade artesanal.

CATÁLOGO DE GRAFISMOS DOS TRANÇADOS

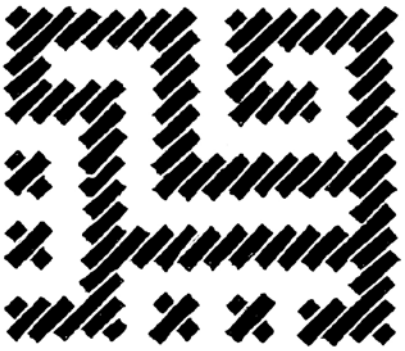
Grafismos contrastados, isolados



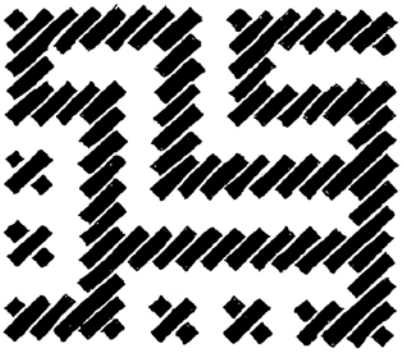
Kaikui/Kaikuxi
(onça sobrenatural de duas cabeças)



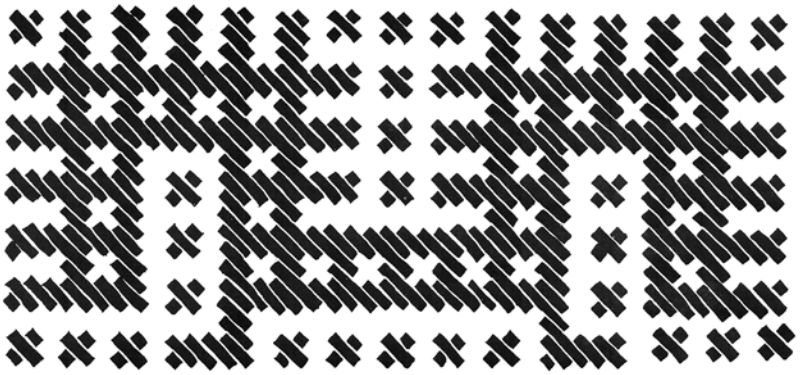
Kaikui Apoeka/Kaikuxi Apoeka
(onça sobrenatural de duas cabeças)



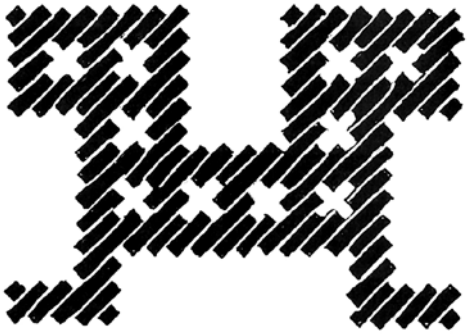
Kaikui/Kaikuxi (onça pintada)



Meli/Meri (quatipuru)

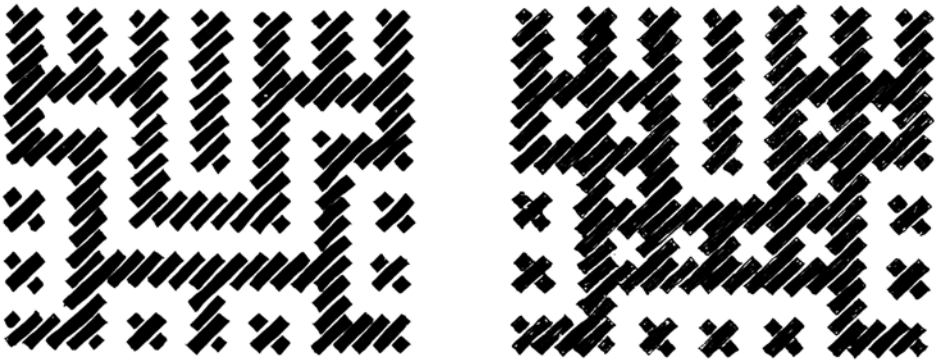


Palitë/Saruto[49] (larva de duas cabeças)

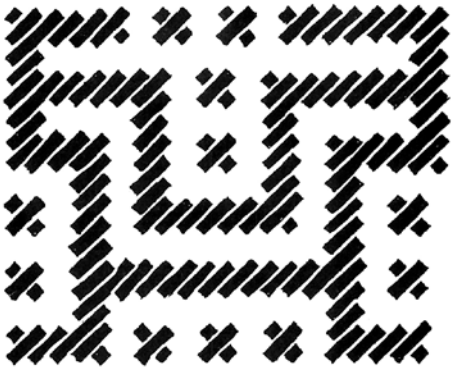


Matawat/Atãta
(larva de duas cabeças)

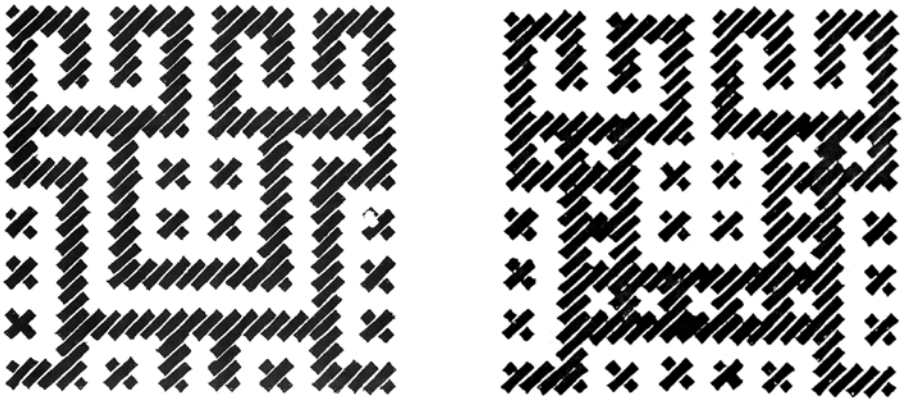
49 Esse e os grafismos assemelhados são especificados como: *taliliman/taririmano* pelo fato de serem escuros, o que indica um processo de transformação



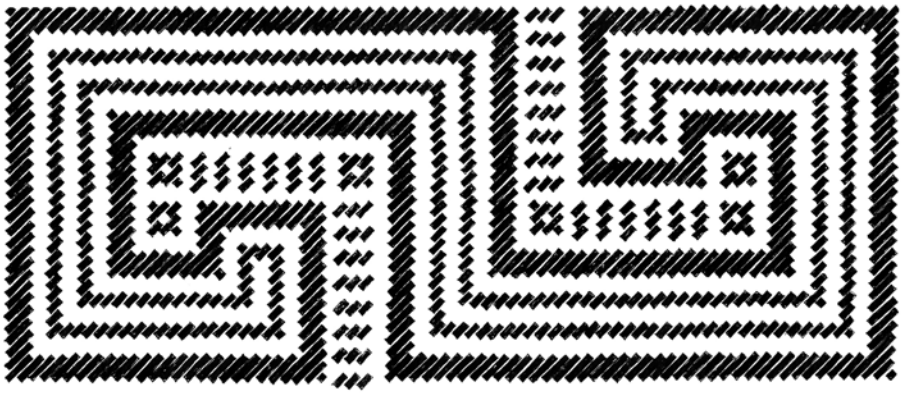
Sikaliot/Opirituhmari (larva de duas cabeças - duas representações)



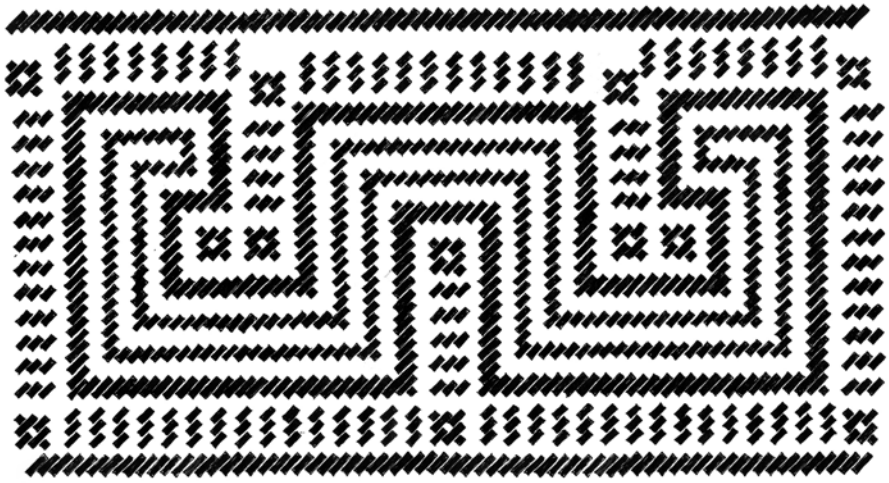
Napiakë/Napiakyry (larva de duas cabeças)



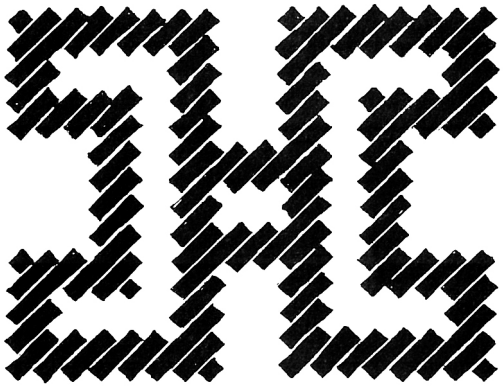
Matuluanan/Maturuana (larva de duas cabeças - duas representações)



Mamaktelëlë/Touserere (serpente sobrenatural de duas cabeças)



Mekwom/Mekuomy (serpente sobrenatural de duas cabeças)



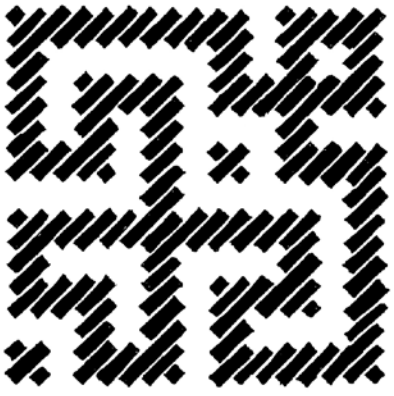
Tewëtapoihem/Atapoiket
(armação para tecelagem/serpente sobrenatural)



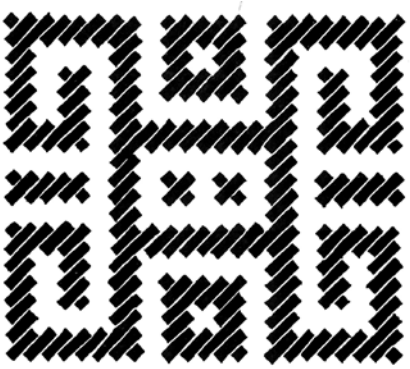
Kumalak/Kumarako (gavião tesoura)



Leleikë/Rereiko
[gavião devorador de morcegos]



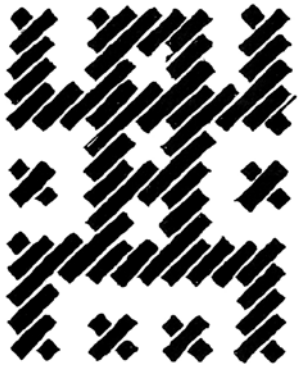
Hulukuluk/Erekoko
(andorinha)



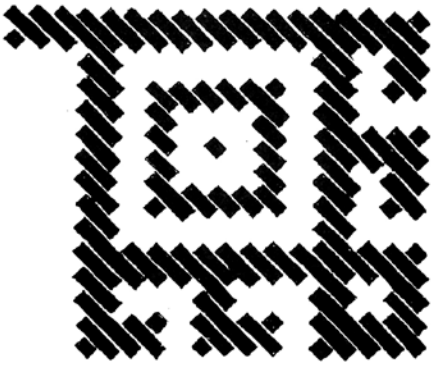
Xipalat/Aikaka
(caranguejo de duas cabeças)



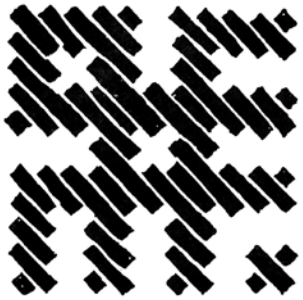
Ilikai/Irikai
(peixe-gato no antro onde vive)



Kuwïkuwi/Kwarakwara
(rã pulando)



Puupu/Purupuru (tracajá)

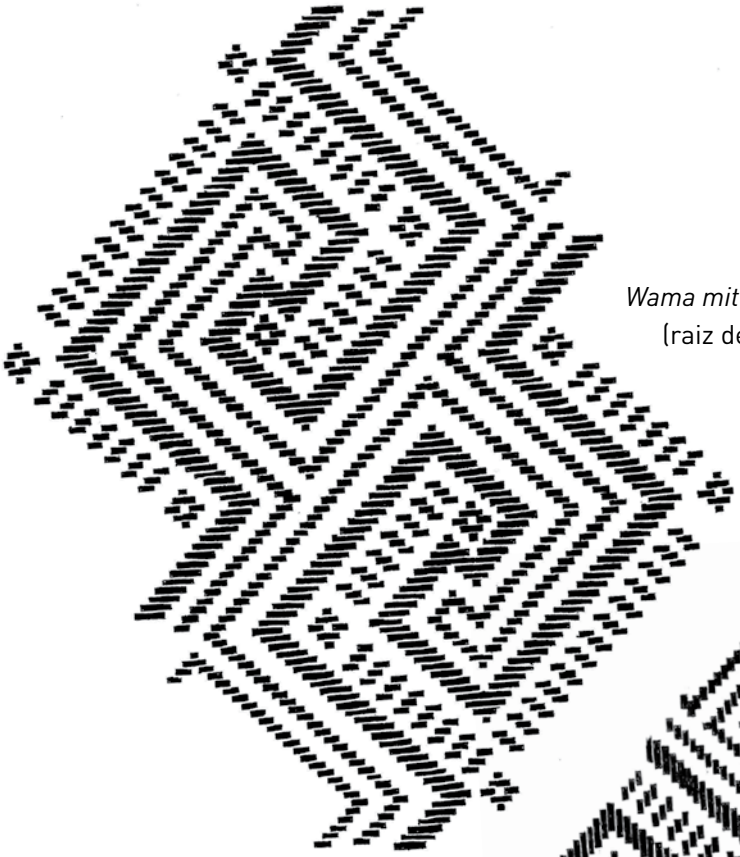


Palapi/Parapi (andorinhão)



Maipuli ewu/Maxipuri enuro
(olho de anta)

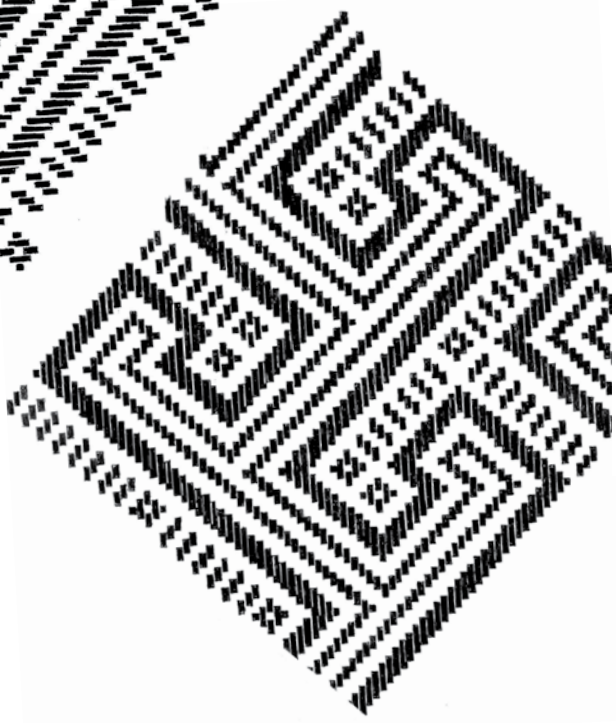
Grafismos contrastados, contínuos



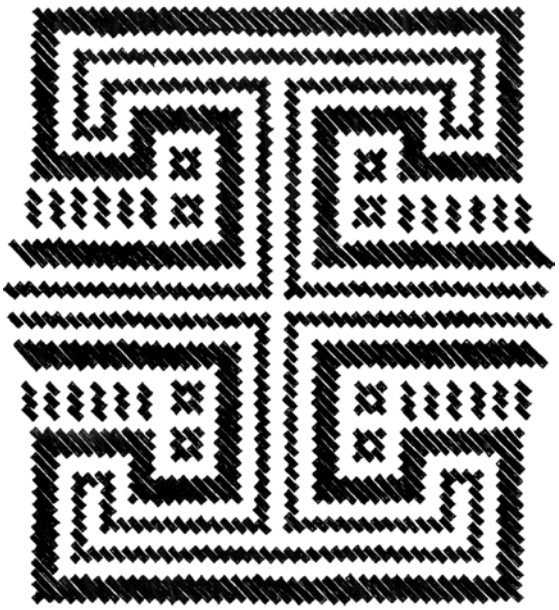
Wama mit/Aruma myt
(raiz de arumã)



Hololo uhmut/Pakwa rokyry
(topete de inambu)



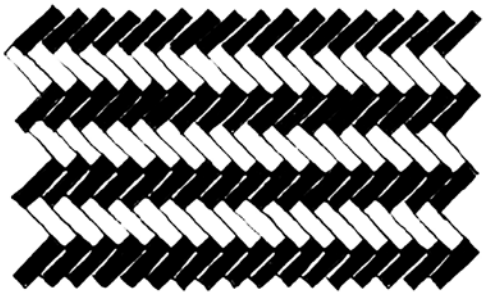
Wanaje ku/Anaxine kuru
(flor de sororoca)



Pakira etukukpë/Pakira otuhtopõkyry
(marcas - na lama -
do focinho do porco caititu)



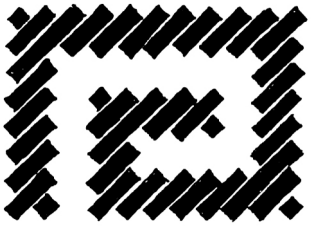
Alama emnahoron/Arama eunasorony
(abertura do casulo
de um tipo de abelha)



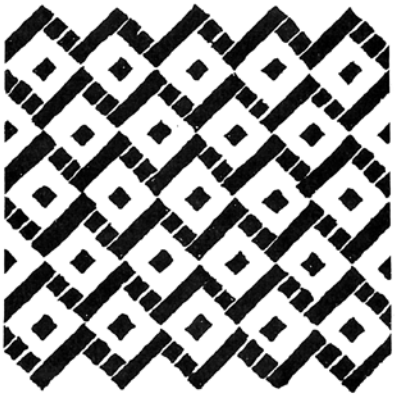
Ioipotï/Ioixipotere
(focinho de calango)



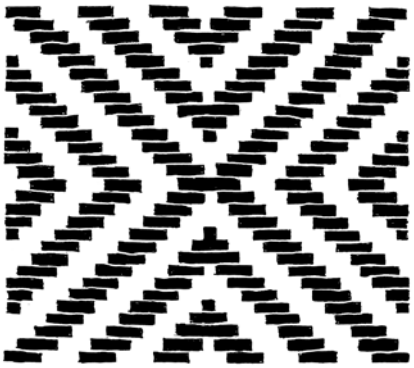
Pasi emekun/Paxi emekunu
(patas dianteiras da cotiara)



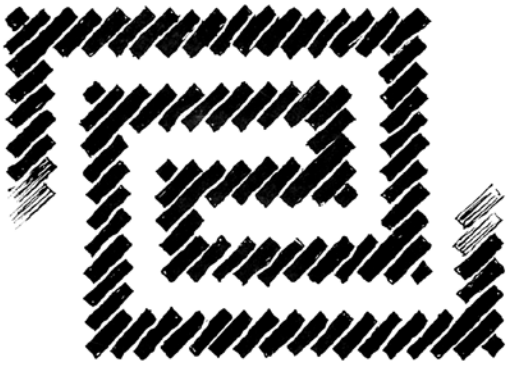
Mekuwat kililin/Mekuaro miririny
(rabo enrolado de macaco prego)



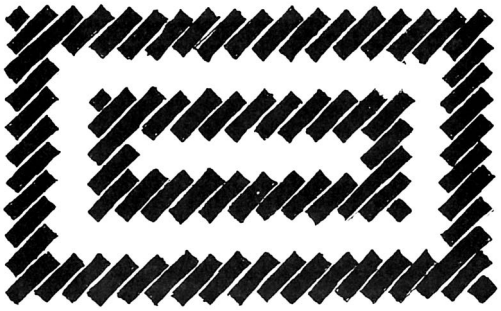
Kuli uputpë/Kuri upuhpo
(cabeça de jabuti)



Kujali pupu/Kuzari pupuru
(pé de arara vermelha)

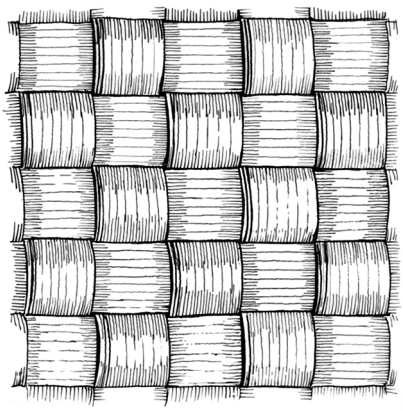


Ëkunwajak/Akunawaza
(rastro de um tipo de caracol)

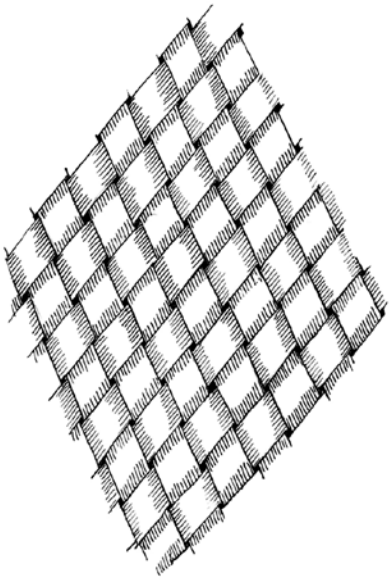


Mamiman/Mamirimano
(rolo de cipó titica)

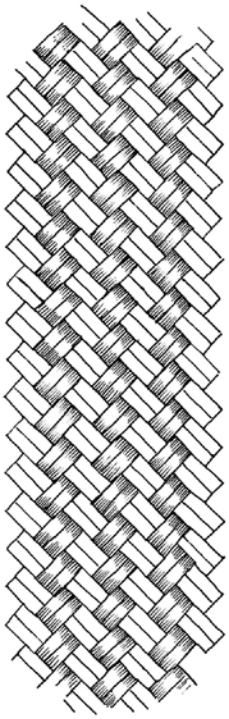
Grafismos sem contraste, contínuos



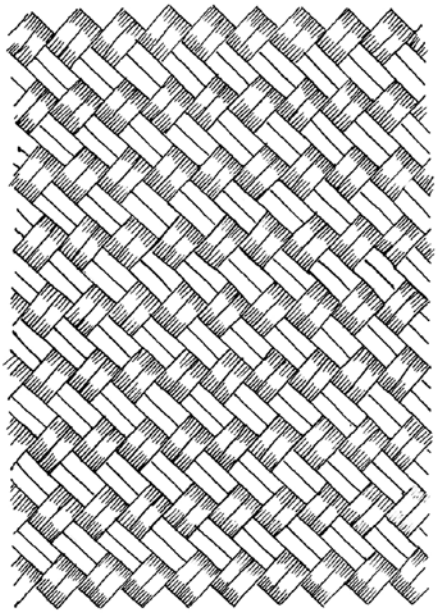
Kapasi kaman/Kapaxi kamuru
(casco de tatu peba)



Mëlaimë kataputï/Morura puhturumano
(pele do flanco de tatu canastra)

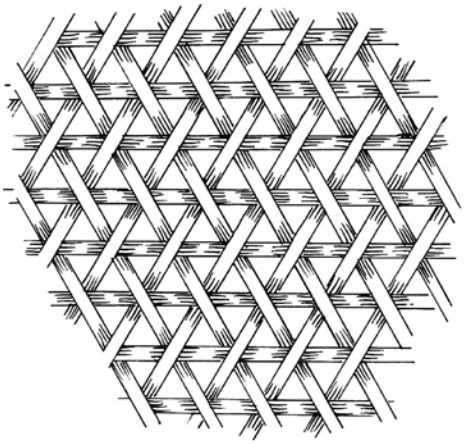


Kalupiman/Karupimano
(pele dorsal de serpente sobrenatural)

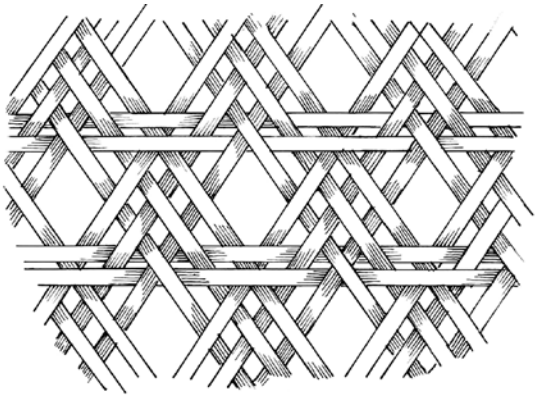


Tipapoman/Typapoman
(pele ventral de serpente sobrenatural)

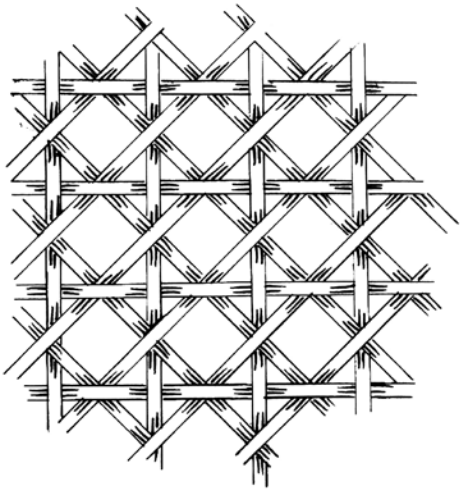
Grafismos sem contraste, vazados



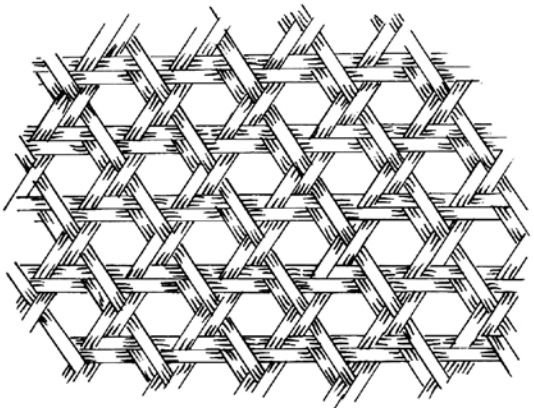
Tamok uputpë/Tamoko zupuhpyry [Paraxi]
(cabeça do sobrenatural *Tamok*)



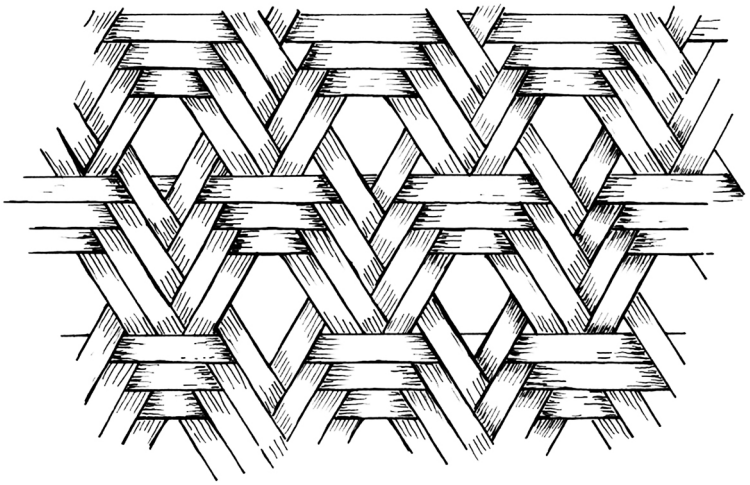
Uluhui etatpë/Sokoe eutahpyry
(buraco de larva grande - na bacabeira)



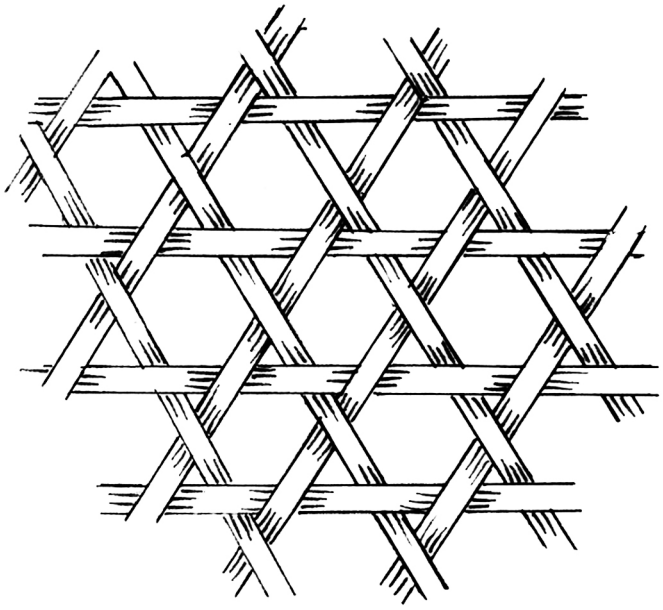
Polietpë/Porezehpyry
(escama de peixe acari)



Ilipë etatpë/Iripe eutahpyry
(buraco de larva - na bacabeira)



Alike etatpë/Arika eutahpyry
(buraco de larva grande - no caroço de inajá)



Piaewu/Pianoenuru
(olho de gavião real)

Grafismos em objetos trançados de arumã



Pamït/Põty





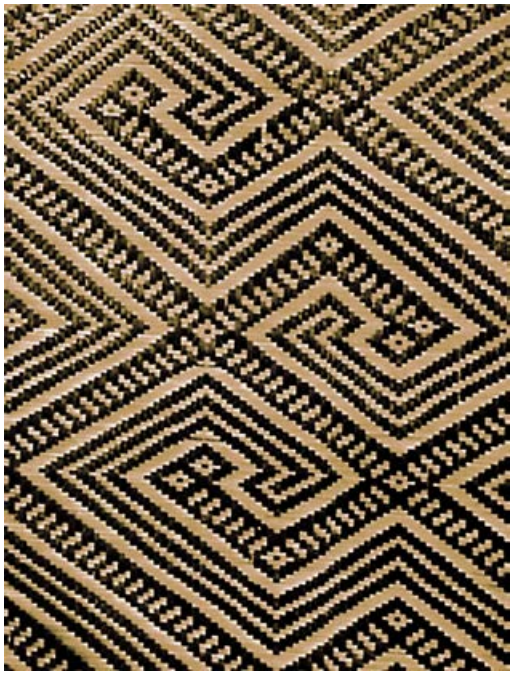
Anapamiï / Anapomu







Katali anon/Katauri zanony









Pulasi/Uruto













Timkëi/Matapi





Cerâmica: moldando a argila

Entre os Wayana e os Aparai a produção de objetos de argila constitui uma atribuição feminina. A utilização desses objetos está associada ao preparo e à distribuição de alimentos e bebidas, atividades que também são desempenhadas pelas mulheres. Atualmente, observa-se que a confecção e o uso de objetos cerâmicos estão em declínio, sendo substituídos, há algum tempo, por utensílios de alumínio, ágata ou plástico. Contudo, nas aldeias do rio Paru de Leste, ainda podem ser encontrados utensílios de argila específicos - panelas e torradores - que são considerados insubstituíveis no cozimento de certos tipos de peixe ou na preparação dos beijus. Em praticamente todas as comunidades encontram-se mulheres que sabem confeccionar e pintar objetos de cerâmica, mas apenas onze delas foram apontadas como especialistas nesta arte.

A categoria artesanal da cerâmica é designada como *ëliwë/orino*, termos que também identificam a argila, a matéria-prima utilizada na confecção de artefatos. As mulheres produzem duas categorias de objetos cerâmicos, a dos utensílios empregados no cotidiano, genericamente referidos como *tumainë/oripo;* e a dos objetos utilizados nos contextos ritual/cerimonial, os *kalipo/tumeri*. Os termos indígenas remetem a identificação de dois recipientes paradigmáticos, um de uso cotidiano e o outro, ritual/cerimonial.

A confecção dos artefatos de cerâmica principia com a coleta da argila, nos meses estivais. As ceramistas, reunidas em grupo ou apenas acompanhadas dos maridos, dirigem-se de canoa para os depósitos de argila que estão próximos da aldeia onde vivem. No alto e médio rio Paru de Leste os depósitos de argila mais explorados estão situados nos igarapés identificados como Epale/Epare, Tïalitakemï/Topuahkemy, Pamo/Pamo, Simalieuku/Ximarieukuru ou Topukuru/Topukuru; e nas margens do rio Citaré e seu afluente do alto curso, o igarapé Kulielui/Kurierui.

As viagens de coleta da argila podem levar dois ou mais dias e geralmente estão associadas a outras atividades, como pescarias e caçadas. Nos depósitos de argila, as ceramistas retiram as folhas e gravetos da matéria-prima recolhida e confeccionam grandes bolas, ligeiramente alongadas. Essas pelotas

são posteriormente enroladas em folhas de sororoca e depositadas em um cesto cargueiro de cipó-titica ou de folhas de açaí ou bacaba, feitos especialmente para o seu transporte.

Muitos cuidados devem ser tomados pelas mulheres que extraem argila que devem estar em jejum, assim como não falarem alto ou gemerem. Ademais esta atividade é vedada às mulheres que estão menstruadas ou grávidas ou, ainda, com filhos recém-nascidos. Tais interdições são sempre respeitadas para que ocorrências indesejadas não se efetivem.

A mais temida dentre todas as ocorrências é a possibilidade de as ceramistas serem engolidas pelos depósitos de argila, pois estes são compreendidos como vorazes entidades sobrenaturais. Esse fato é comprovado por ocasião do processamento dessa matéria-prima, quando os fragmentos brancos encontrados são identificados como os ossos moídos, das mulheres devoradas pelo depósito de argila. Ademais, o emprego da argila, coletada por uma mulher grávida, acarreta um efeito funesto específico. Neste caso, o vasilhame produzido vai dilatar-se excessivamente – como o ventre da pessoa grávida - e ao ser queimado, vai se quebrar em vários pedaços.

Ao chegar à aldeia, a argila recolhida é acondicionada em espatas de palmeira ou permanece no cesto cargueiro que a transportou. Caso seja empregada nos dias seguintes é colocada em um lugar sombreado, sendo repetidamente umedecida com água para não ressecar. Parte da argila coletada é armazenada para uso futuro, mas como vai se ressecar, deve ser triturada com um pedaço de pau, peneirada, molhada e amassada vigorosamente para, enfim, poder ser utilizada.

A atividade da ceramista tem início antes da primeira refeição do dia, pois ela precisa estar em jejum para que o artefato que irá confeccionar não se quebre ao secar. Instala-se preferencialmente no terreiro próximo à sua moradia ou então em um abrigo construído especialmente para a produção de cerâmicas, pois os locais barulhentos e movimentados devem ser evitados. O primeiro cuidado de uma ceramista é cercar-se do material necessário para trabalhar: argila, cuias com água, desbastadores, alisadores e polidores e um suporte, que pode ser uma pequena tábua de madeira ou

um trançado rígido, porém desgastado. Quando se trata da confecção do torrador, este suporte deve ser recoberto com folhas de bananeira.

Uma vez instalada no local de trabalho, a ceramista separa duas bolas de argila e, caso estejam ressecadas, são molhadas com água. Amassa-as demoradamente, enquanto retira cuidadosamente as impurezas: pequeninas pedras, pedaços de madeira e fragmentos esbranquiçados, como destacado. Os levantamentos realizados indicaram que as ceramistas wayana e aparai não adicionam nenhum tipo de antiplástico à argila, pois uma grande quantidade de substâncias, como mica e grãos de quartzo, já estão naturalmente presentes nessa matéria-prima, o que permite que possa ser trabalhada e queimada.

Para iniciar a confecção de um objeto, a ceramista dispõe um rolete grosso de argila sobre o suporte escolhido. Em seguida o achata com as mãos para compor a base. Utilizando a técnica do acordelado *tïpïmhe/tymyhse*, a ceramista dispõe sobre a base roletes mais finos, produzidos à medida que se fazem necessários. Quando ficam muito extensos, são cortados. Sobrepostos, os roletes são comprimidos com os dedos e desbastados interna e externamente com um raspador retangular feito de cuia e que é constantemente molhado em água.

Para a confecção do bojo das panelas, a ceramista acrescenta roletes na parte externa, mas quando se trata da confecção da borda ou do gargalo, os roletes são dispostos internamente. Ao alcançar o tamanho desejado, o objeto é alisado cuidadosamente com o raspador de cuia e com um alisador de sabugo de milho, tanto interna como externamente, adquirindo assim o formato definitivo. A borda é alisada separadamente com um fragmento do fungo orelha-de-pau, muito umedecido em água.

Em seguida, e em seu suporte, o vasilhame cerâmico é posto a secar a sombra, no chão ou em um jirau, na cozinha ou em um abrigo. A secagem dura geralmente dois ou três dias e é menos demorada nos meses estivais. Uma vez seco, o artefato é polido duas vezes, em dias alternados, com um seixo rolado, visando dar o acabamento. Caso uma vasilha rache durante a secagem, ela é imediatamente esmigalhada com um pedaço de pau e os fragmentos resultantes são molhados e amassados, permitindo à ceramista reaproveitar a matéria-prima.

Após a secagem, os artefatos cerâmicos estão preparados para a queima, que compreende duas etapas. A primeira, referida como *tïwïkai/tywynase*, consiste em aproximar os artefatos de argila do fogo doméstico durante uns dois dias, para reduzir as possibilidades de quebra por ocasião da queima definitiva *tukai/tukase*. A queima é executada ao ar livre, na orla da aldeia, em um lugar pouco transitado. Os objetos de argila são em sua maioria queimados individualmente, envolvidos em fragmentos de cascas de árvores que podem ser utilizadas para este fim: *paliwalai/pariarai; kanawa imë/arakapuri imo; kuwepi/kuepimo*[50]. As cascas formam um arranjo em forma de cone, com uma abertura superior, através da qual são colocadas as brasas que irão queimá-las, o que ocorre em curto espaço de tempo. Quando bem queimada, o vasilhame deve emitir um som específico, ao ser batido com um graveto ou mesmo com as unhas da ceramista.

As tarefas relacionadas com a queima são proibidas às mulheres de resguardo pelo nascimento de um filho, e às que estão grávidas ou menstruadas. As ceramistas que procedem à queima não podem se banhar, comer, beber e, sobretudo, não devem falar alto. Nesse momento, os animais domésticos devem ser afastados, pois um ambiente silencioso favorece uma boa queima, evitando a quebra das vasilhas. Esses cuidados são redobrados quando se trata do torrador de beiju.

Após esfriarem, as vasilhas de uso doméstico são revestidas interna e externamente com um impermeabilizante/fixador *apulukum/apurukuni*, elaborado com o sumo da casca do ingá-do-mato misturado com água e pasta ou sementes de urucu. Essa mistura resulta em uma tintura de cor avermelhada que é muito valorizada, mas que empretece com o uso. Determinados recipientes de uso ritual são impermeabilizados apenas na base, pois o interior recebe grafismos produzidos com tinturas minerais.

Como mencionado, as mulheres wayana e aparai produzem artefatos cerâmicos que se agrupam em duas categorias, de acordo com o uso a que se destinam. A que é identificada como *tumainë/oripo,* inclui os vasilhames

50 Iori van Velthem Linke, comunicação pessoal.

que são utilizados tradicionalmente na vida cotidiana, no espaço doméstico das cozinhas e das refeições. Apresentam diferentes formas e tamanhos e se subdividem entre os que servem para cozinhar e os que são destinados a armazenar e servir alimentos.

Cerâmica de uso cotidiano

Classificação do objeto	**Designação indígena**	**Uso/função**
Panela	*Tumainë* *Orino apuseny oripo*	Cozinhar carne de caça ou pescados
Panela	*Timulikem* *Tymeremy*	Cozinhar carne de caça ou pescados
Panela	*Eliwë kaphem* *Orino apuseny*	Cozinhar carne de caça ou pescados
Panela	*Kïjawëkman* *Kaokomano*	Cozinhar tubérculos: macaxeira, cará, inhame
Panela	*Tumainë* *Oripo*	Preparar mingaus ou ensopados de pimentas
Pote	*Mukusi* *Mukuxi*	Acondicionar gordura derretida de macacos. É tampado e suspenso na cozinha
Pote	*Upotakili* *Potakikihmano*	Acondicionar gordura derretida de carne de caça
Prato	*Ëlimak* *Paratu*	Servir carne de caça ou pescado, preparados
Torrador circular	*Ëlinat* *Orinato*	Preparar beijus de mandioca brava

A conhecedora Jenu Wayana Apalai moradora de Kurupohpano descreveu em 2005 o uso do pote *mukusi / mukuxi:*

Se nase arimi kasery, eny esety mukuxi.
Morotoino arimi kasseri emako.
Aroarohtome waiwa ao mukuxi zao.

A outra categoria de objetos cerâmicos é referida como *kalipo/tumeri*. Engloba diferentes recipientes empregados no contexto dos rituais ou das cerimônias. São utilizados no preparo e, sobretudo, na oferta de bebidas fermentadas, feitas à base de mandioca brava, de beiju, ou de outros tipos de tubérculos[51]. Desta forma, esta categoria compreende recipientes para acondicionar e vasilhames para servir essas bebidas, entre as quais sobressai o caxiri, que os Wayana chamam de *okë*.

As ceramistas wayana e aparai esculpem ainda a configuração da pomba galega *pëtïman/utukumano*, que carrega uma diminuta tigela nas costas. Trata-se de um elemento arquitetônico, disposto na extremidade de longa vara que arremata a cobertura da casa comunitária, a *tukusipan/porohtopo*, instalada no centro do terreiro das aldeias.

Cerâmica de uso cerimonial e ritual

Classificação do objeto	**Designação indigena**	**Uso/função**
Panela grande	*Oha* *Apipa*	Preparar bebidas fermentadas. É coberto com uma tampa quadrada, trançada com fibras de palmeiras.
Pote	*Kalimata* *Kasanamano*	Acondicionar bebidas fermentadas, servidas com uma pequena cuia
Pote	*Tëpïnkem* *Typerykemy*	Acondicionar bebidas fermentadas, servidas com uma pequena cuia
Pote	*Peimililiman* *Peimirimano*	Acondicionar bebidas fermentadas, servidas com uma pequena cuia

51 Tais como cará, macaxeira. Outro tipo de bebida tem a abóbora como matéria prima.

Tijela oval	*Kalapiman* *Kasanamano*	Oferecer bebidas fermentadas
Tijela	*Kalipo* *Tumeri*	Oferecer bebidas fermentadas
Tijela	*Ëhenematop* *Osenematopo*	Oferecer bebidas fermentadas
Tijela	*Tuna opkatop* *Tuna arykatopo*	Oferecer água
Figura zoomorfa – pomba galega	*Pëtïman* *Utukumano*	Arrematar a cobertura da casa comunitária

Os grafismos da cerâmica

Os artefatos de cerâmica de uso doméstico recebem grafismos especiais, referidos genericamente como *tëwupkai / iwynatopo*. São dispostos na parte externa dos vasilhames, sobretudo nas bases e são realizados pelas ceramistas com as unhas e que marcam a escura tintura impermeabilizante, anteriormente aplicada com os dedos. Estes grafismos são altamente valorizados pelos Wayana e Aparai, porque permitem visualizar desenhos que, segundo as narrativas míticas, foram criados por animais predadores, como onças e outros felinos que traçaram, com suas garras, grafismos em troncos de árvores da floresta, os quais copiaram. Um desses padrões é *maipuli ansikï / maxipuri ãxikory* (redemoinho do trazeiro da anta), traçado no fundo de uma panela, como apresentado abaixo:





As vasilhas que se destinam ao acondicionamento da gordura derretida de diferentes espécies de macaco recebem grafismos gravados, logo abaixo da borda. Esses padrões são traçados com varetas de nervuras de palmeiras, finamente apontadas, nos recipientes que ainda não estão completamente secos. Um padrão recorrente é identificado como corte do beiju *ulu eukutpë/wyi eukupyry* (ver desenho acima).

A pintura constitui a mais importante técnica que permite às mulheres Wayana e Aparai produzirem grafismos nas vasilhas de argila. Foram identificados 29 padrões gráficos pintados e para a sua execução são utilizadas diferentes qualidades de tinturas de origem mineral e de implementos de trabalho específicos: uma pedra chata para ralar e reduzir os pigmentos à pó, diferentes tipos de pincéis e ainda cuias com água e chumaços de algodão, como detalhado[52].

A arte da pintura é reservada aos recipientes cerâmicos que são empregados nos rituais. Eles são pintados em policromia, uns na parte interna, como ocorre na tijela oval *kalapiman/kasanamano* e, outros, na externa, como no pote *tëpïnkem/typerykemy* (página a seguir). Os que são pintados internamente recebem uma larga faixa branca de caolim *nënuwë/tawa*. Disposta no lado externo superior do recipiente, essa tintura é aplicada com um chumaço de algodão nativo e, depois de seca, é polida com um seixo. A base é untada com um impermeabilizante, sobre a qual as ceramistas executam grafismos com as unhas, assim como ocorre com os vasilhames de uso cotidiano.

52 Ver o item que trata da arte gráfica e das técnicas de reprodução.



Kalapiman/Kasanamano



Tëpïnkem/Typerykemy (2021)

A aplicação de grafismos no interior de um vaso de cerâmica deve observar uma sequência, um encadeamento. Inicialmente é usado um chumaço de algodão, impregnado de tinta mineral na coloração escolhida que pode ser ocre, castanho-avermelhado ou preto[53] para espalhar o pigmento no interior do vasilhame, formando uma camada uniforme. Quando essa tintura ainda está meio úmida, grafismos são traçados com o pincel de cabelos, o que exige muita habilidade. O pincel de nervura com ponta de algodão é utilizado em seguida, permitindo preencher com um pontilhado os campos internos dos grafismos. Uma vareta com ponta de algodão corrige os traços mal executados, apagando-os. Uma pintura pronta, mas considerada inapropriada ou mesmo incorreta, pode ser suprimida lavando-se com água a superfície do vaso, o qual é repintado, depois de seco.

Os grafismos pintados no interior das vasilhas se apresentam segundo uma disposição espacial, mais ou menos rígida, e que deve ser observada durante a sua execução. Esta determinação reflete um "estilo" que é peculiar das ceramistas wayana e aparai. Assim, em alguns tipos de recipientes, alongados e circulares, os grafismos são duplicados, dispostos um em frente ao outro. Em outros objetos, os padrões são múltiplos, em outros são contínuos, formando uma espécie de círculo que encerra um grafismo isolado.

Entre os grafismos que são dispostos internamente destacam-se: *kïsi elepata / pisepise puropuru; alimi atapusi / arimi atapoiramary; kïsi potitpë / pisepise potyry; mïjele takatpë / muzere etakatopopyry; pakila etukukpë / pakira otuhtopõkyry; maipuli ansikë / maxipuri ãxikory; wama mit / aruma mity; pasi emekun / paxi emekunu; mekuat kililin / mekuaro mirineh.* Quando as vasilhas recebem pinturas na face externa, os grafismos são isolados e se dispõe em faixas que circundam as bordas, entre os quais: *kwakwa / kwakwa; kaikui / kaikuxi; sipalat / aikaka; mekwom / mekuomy;* grafismos que também são encontrados nos trançados, embora tenham outros contornos, pois são trançados e não pintados.

53 Fundos pretos só foram observados em objetos colecionados por Curt Nimuendajú em 1915 entre os Aparai. Pertencem à "Coleção Etnográfica" do MPEG.

A fase final da confecção das vasilhas cerâmicas de uso ritual compreende a aplicação, sobre a superfície interna, de um verniz protetor à base de resina de jatob[54] *mëpuk / mapuku*, o que impede o desprendimento das pinturas e, consequentemente, dos grafismos. Essa atividade requer privação alimentar absoluta por parte da ceramista para permitir que o verniz aplicado fique transparente como água e, assim, seja valorizado. A não observância dessa prescrição, o torna escuro e desvalorizado. Para a aplicação do verniz protetor, o artefato cerâmico é apoiado sobre uma panela deteriorada, contendo brasas. Deve ser aquecido na medida certa, nem muito, nem pouco, permitindo assim que o bastão de jutaicica deslize sobre a superfície, recobrindo-a uniformemente.

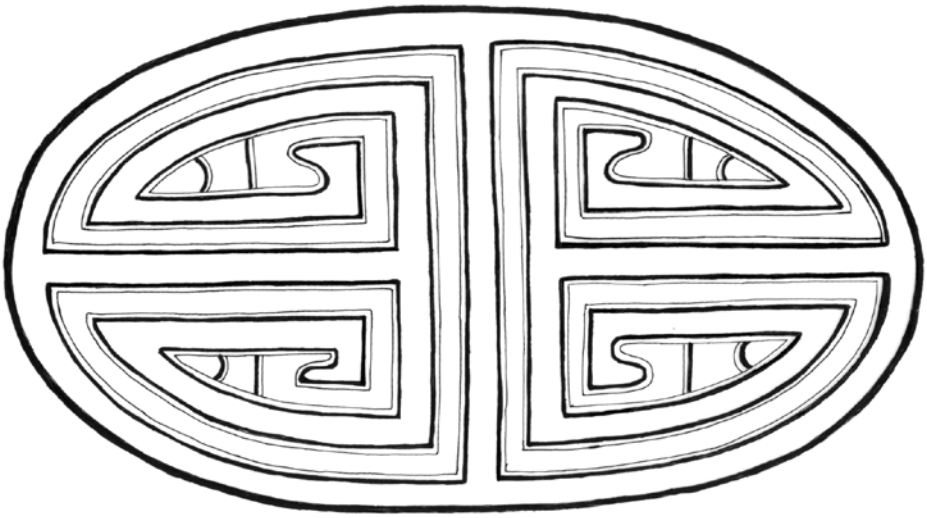
A arte de produzir recipientes de argila com grafismos está sendo revivida pelos Wayana e Apalai através de oficinas de valorização cultural. Essas iniciativas ocorrem porque muitas ceramistas estavam desoladas com a interrupção do uso frequente de artefatos cerâmicos. Como indicaram, um vaso bem pintado é "bonito de se ver" e muito importante e necessário nos rituais e nas festas. Nessas ocasiões, quando as pessoas dançam, devem beber em vasos decorados com grafismos e, sobretudo o chefe da cerimônia deve dispor de um vasilhame especial, como ressaltou Jenu Wayana Apalai, moradora de Kurupohpano, em 2005:

> *Quando essa panela de barro era feita, nós chama typerykemy,*
> *[Era] para colocar bebida: caxiri, sakura, napoko, makaxira*
> *Só para alegrar, essa bebida, não para fazer confusão.*

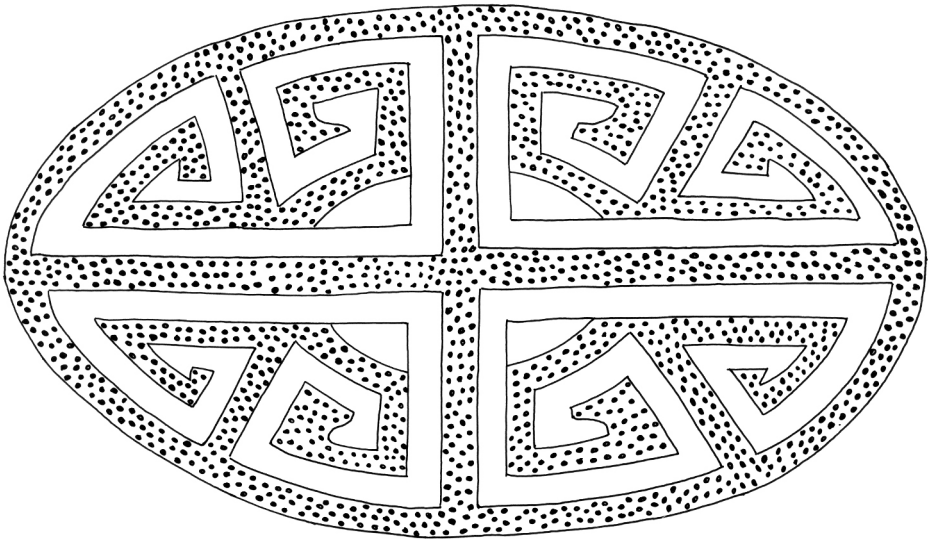
54 *Hymenaea courbaril*, também conhecido popularmente por jutaí e jutaicica.

CATÁLOGO DE GRAFISMOS DA CERÂMICA

Grafismos da parte interna - pintados:



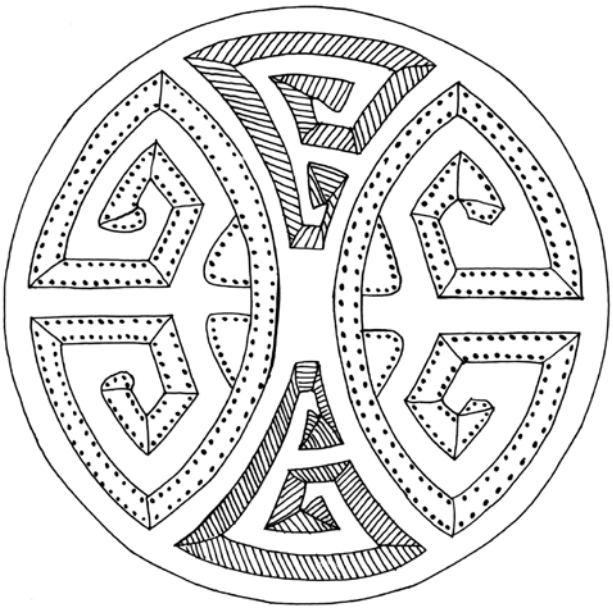
Mïjele takatpë/Muzere etakatopopyry
(lascas enroladas, na feitura do banco mijele/muzere)



Wakala potitpë/Akara potyry (bico de maguari)



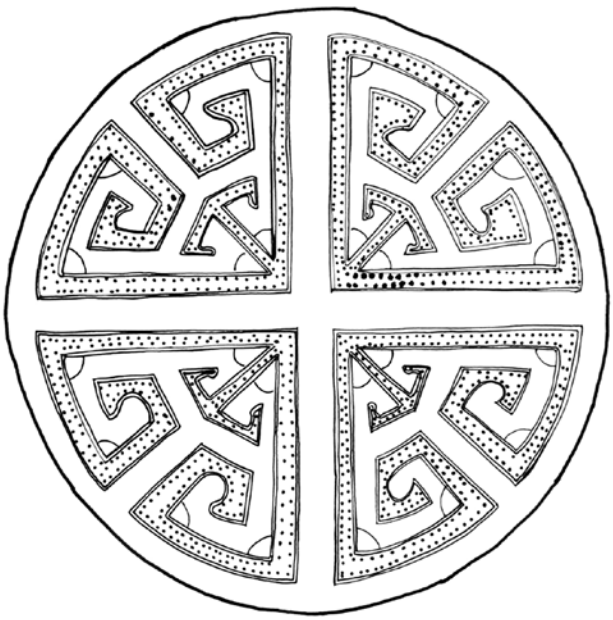
Mekuat kililin/Mekuaro mirineh
(bordas - rabo enrolado do macaco prego)
Pakila etukukpë/Pakira otuhtopõkyry
(centro - marcas do focinho do porco caititu)



Alimi atapusi/Arimi atapoiramary (braços do macaco coatá)
Kïsikïsi potitpë/Pisepise puropuru (bico de araçari)



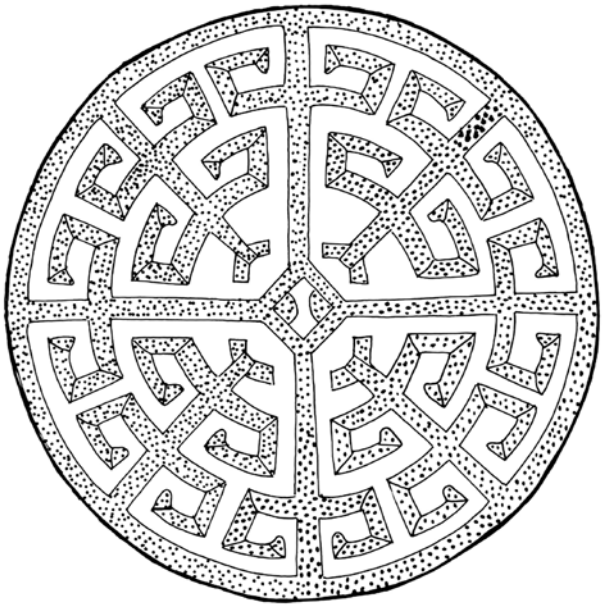
Pasi emekun/Paxi emekunu (patas dianteiras da cotiaia)
Kuwïkuwï /Kwarakwara (rã pulando)



Kïsikïsi elepata/Pisepise puropuru
(peito de araçari)



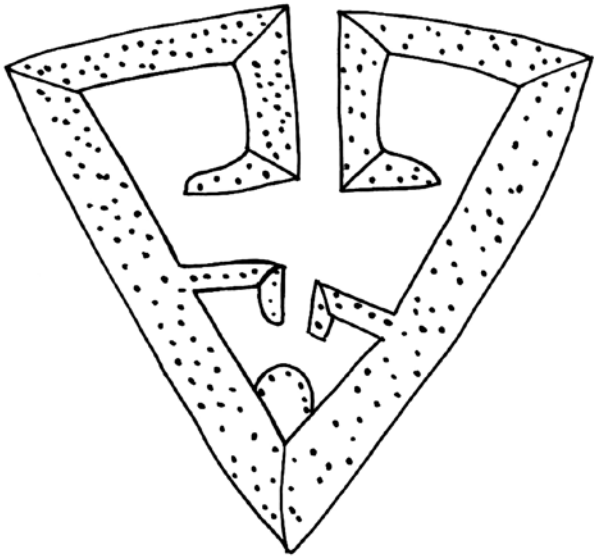
Pakila etukukpë/Pakira otuhtopõkyry
(marcas do focinho do porco caititu)



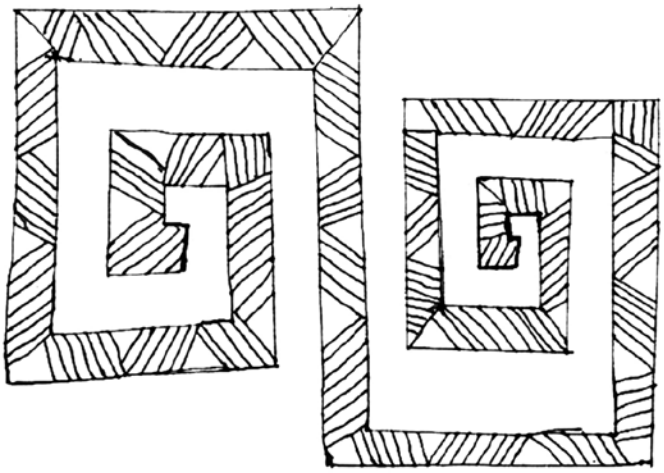
Kumalak/Kumarako (gavião tesoura)



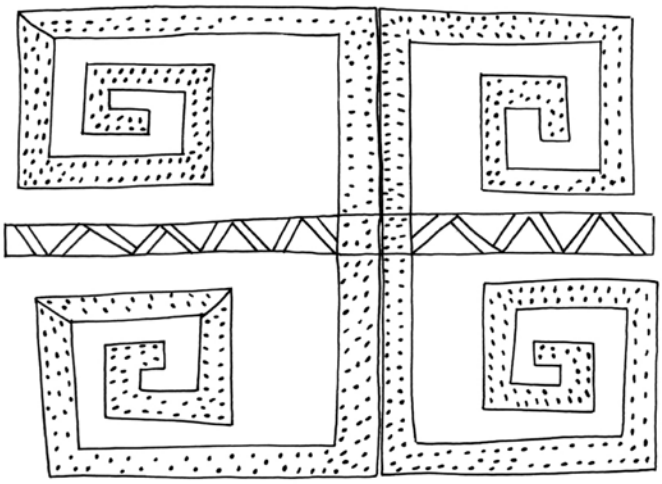
Mamaktelele/Touserere (larva de borboleta - nas bordas)
Mekuwom/Mekuomy (serpente de duas cabeças - no centro)



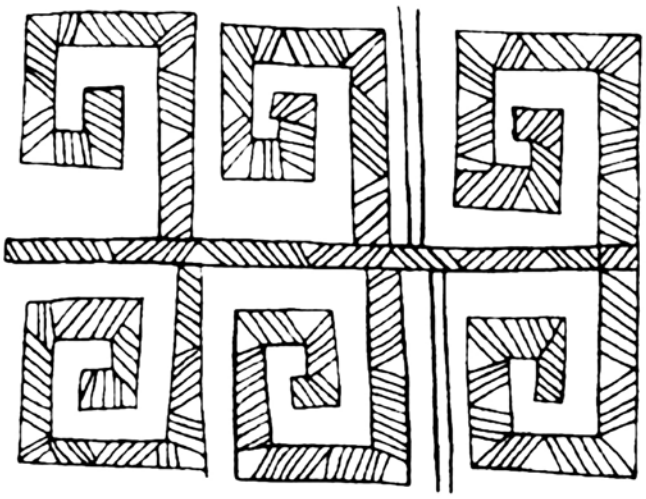
Kesi/Palanhawa elepata/Pisepise puropuru
(peito de pássaro) DOLA, 1978



Iwulu amat (ramo de iwulu)
ALEMA, 1978



Xipalat/Aikaka (caranguejo de duas cabeças)
ALEMA, 1978



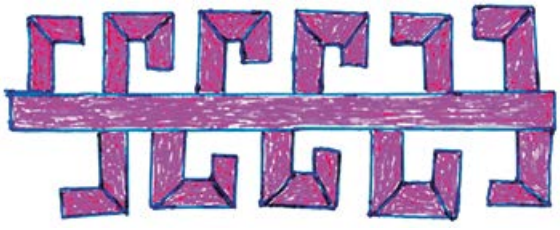
Mekuat kililin/Mekuaro mirineh (rabo enrolado do macaco prego)
ALEMA, 1978



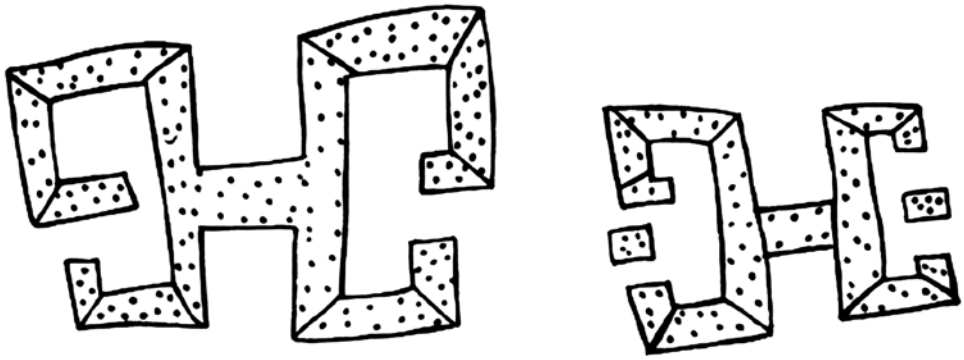
Kueimë/Kwaimo (caramujo sobrenatural)



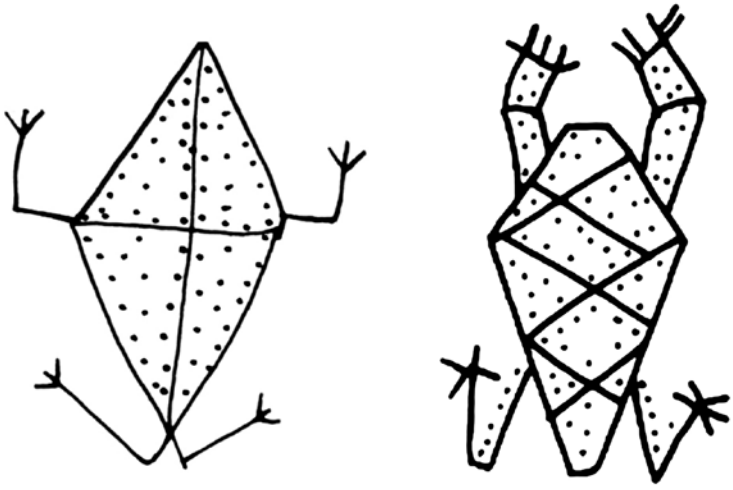
Alutimit/Arutimity
(ramo de mirimi)



Pasi emekun/Paxi emekuny
(braço de cotiara) IKURAPYNY, 2014



Kaikui/kaikuxi (onça) MARIKOTA, 2016
Xipalat/Aikaka (caranguejo de duas cabeças)



Kuwïkuwï/Kwarakwara (rã)

Outros grafismos da parte interna:

Maipuli ansikë/Maxipuri ãxikory (redemoindo do trazeiro da anta);
*Mulamula /Kuiuijare (cujubim); Wama mit/Aruma mity (*raiz do arumã).

Grafismos da parte externa - pintados:

Kwakwa / Kwarakwara (espécie de sapo)

Kaikui / Kaikuxi (onça pintada)

Sipalat / Aikaka; (caranguejo)

Mekwom / Mekuomy (serpente supranatural);

Kué hematpë (caminho do caramujo)

Kuwi kuwi / Kwa kwa (rã)

Matawat / Atanta (larva de borboleta)

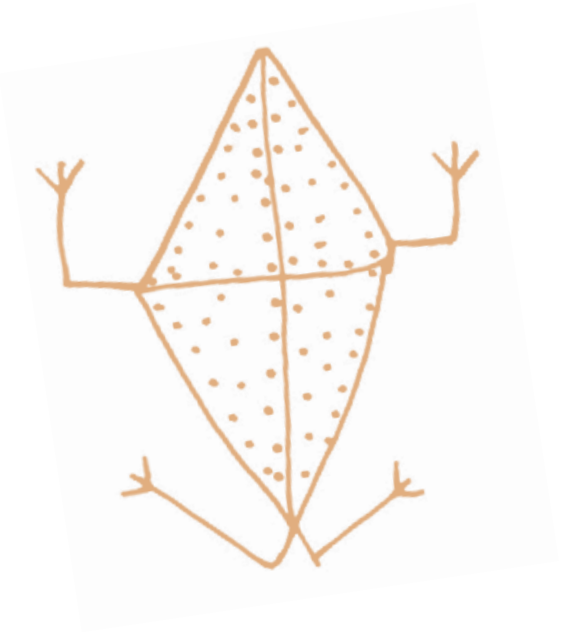
Grafismos da parte externa - arranhados:

Maipuli ansikë / Maxipuri ãxikory (redemoindo do trazeiro da anta)

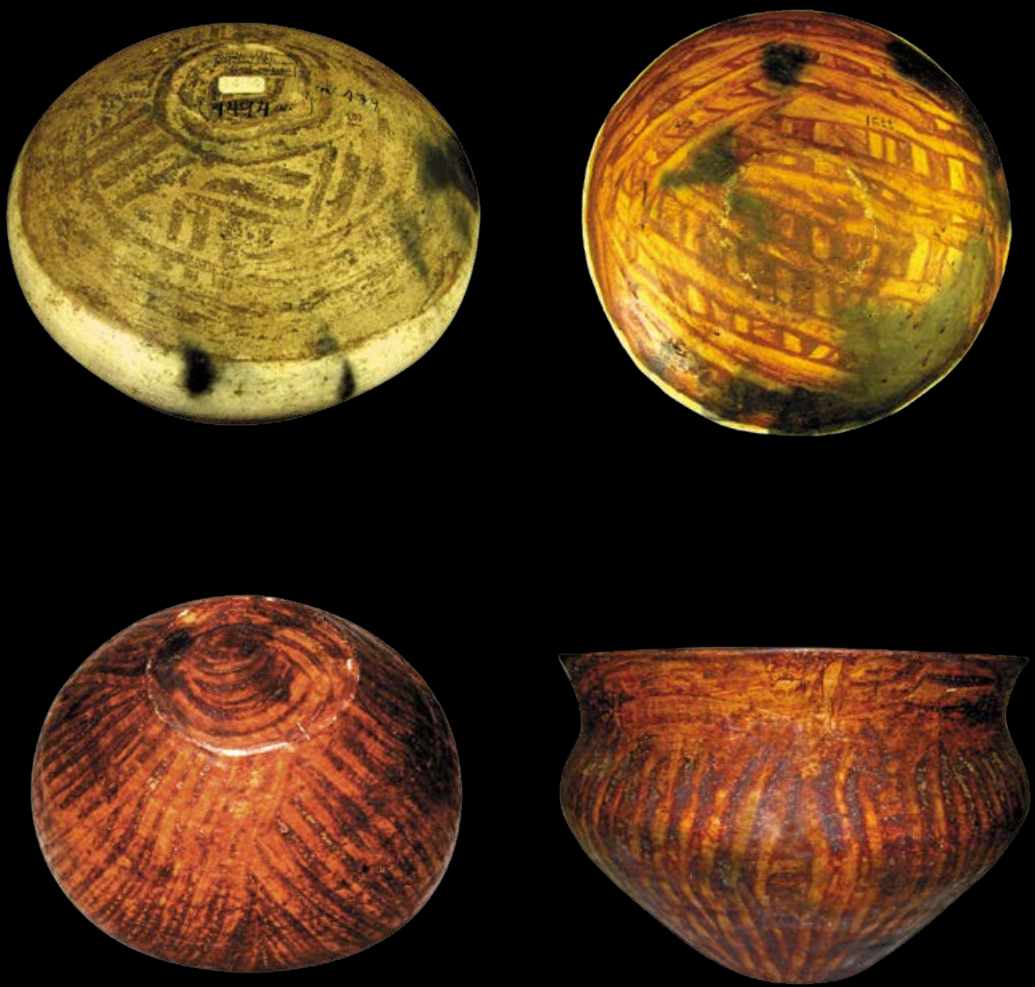
Kumaká ike (espinho sumaumeira)

Kolonkolon etatpë / Koron koron eutahpyry
(buraco dos girinos - no fundo do rio)



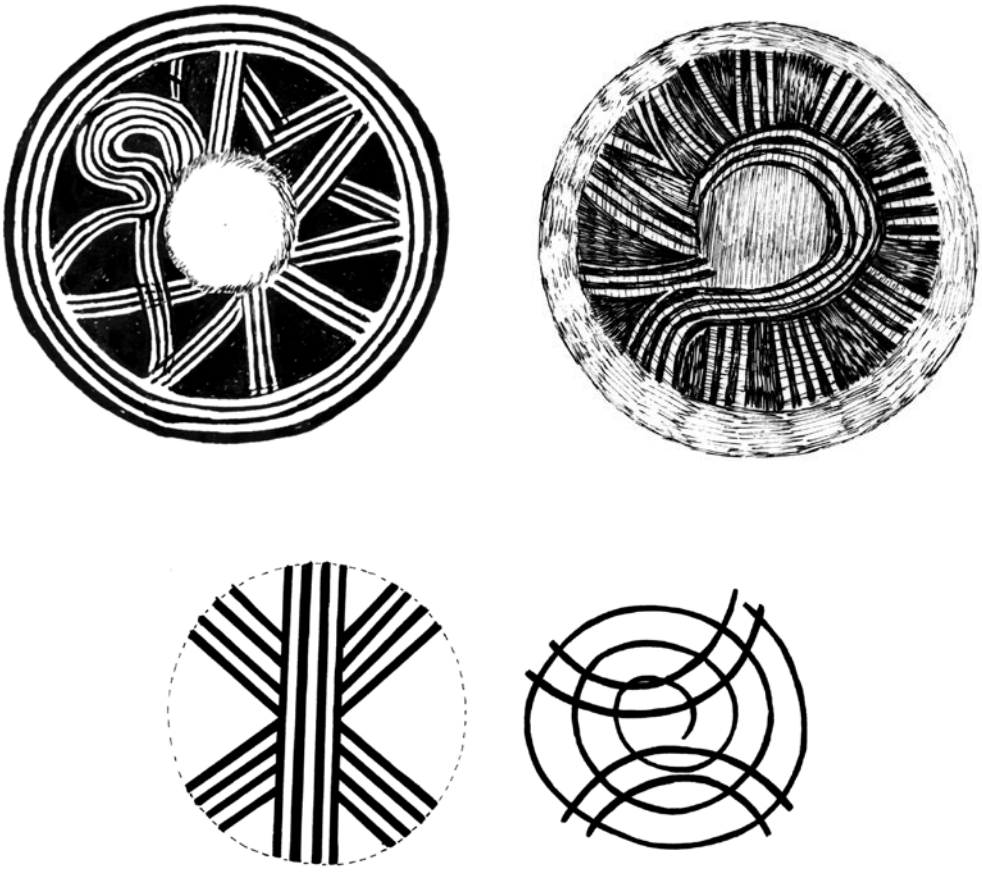


Grafismos “arranhados”
tëwupkai / iwynatopo



Maipuli ansikë - Maxipuri ãxikory
(redemoindo do trazeiro da anta)





Kolonkolon etatpë/Koron koron eutahpyry

Grafismos reproduzidos por Protásio Frikel - 1956



Wakala potitpë/Akara potyry



Julu ëtapëlamatpë / Ururu atapoimary



Kaikui apoeka/Kaikuxi parita (centro)
Mulamula /Kujuijare
Puupu/ Purupuru (direita)



Kue hematpë/Kwa



Kuwi kuwi/ Kwa kwa *Matawat/Atanta*

Grafismos em objetos de argila



Kalapiman / Kurara - kasanamano



Tipïmkem / Typerykemy



Peimiliman / Peimirimano

Kalipo / Tumeri



Entrelaçados e tecidos

Os Wayana eAaparai produzem fios a partir de duas matérias primas, o curaoá e o algodão[55]. O algodão *mawu/mauru* é plantado pelas mulheres nas roças e também na orla da aldeia. É colhido quando os frutos estão abertos, apresentando os flocos de fibras brancas. O seu processamento é uma arte feminina e compreende a retirada das sementes, a abertura e retirada dos flocos fibrosos que são dispostos em uma esteira e repetidamente batidos com uma vara de cana-de-ubá e, por fim, o alongamento manual dos flocos.

Após esses procedimentos, os flocos de algodão estão alongados e são fiados pelas mulheres wayana e aparai, com a ajuda de um fuso *mawu ekuntop/mauru epoitopo*. Os fusos são talhados em madeira e possuem um arremate superior para prender o fio. Um disco feito de osso ou de cuia, sobre quais são gravados grafismos, como *tali talin/kyita apuruny* é colocado na parte inferior.

Os fios produzidos podem ser extremamente finos e, portanto, devem ser torcidos aos pares para formar uma espécie de linha *mawu etkinan/mauru itino*, usada na confecção de adornos de miçangas, de flechas, de ornatos plumários. Quando três fios de algodão, um pouco mais grossos se unem, produzem um cordel *mawu ikanet/mauru ikanety*, empregado principalmente para a confecção de redes e tipoias, mas também de adornos cerimoniais, tornozeleiras, cintos masculinos e em outros usos, por ser resistente. Os fios de algodão, quando prontos, são enrolados, formando grandes pelotas *mawu/mauru*.

Até o final do século XX era comum homens e mulheres usarem, logo abaixo do joelho, um tipo de jarreteira ou de liga franjada, pintada de urucu *waipu ipisan/mauru sapiny*. No século XIX, homens e mulheres usavam uma tanga tecida manualmente com finos fios de algodão, não tingido. A masculina denominava-se *jamala/zamaru* e a feminina *weju/weju*, o mesmo termo que designa, no presente, as tangas de miçangas.

---

55 *Bromeliaceae; Gossypium L.*, respectivamente.

(LVV 2009)



(IL 2009)



Processamento do algodão e confecção de rede e tipoia

As redes de dormir *ëtat/otuwato* e as tipoias *ewa/toposa*, utilizadas pelas mulheres para carregar crianças pequenas, são confeccionadas em teares verticais, instalados para este fim em um lugar abrigado, geralmente a residência da tecelã (ver acima). Esses teares consistem em duas hastes de madeira, mais espessas para as redes e que são fincadas verticalmente no solo. A principal diferença reside na distância entre as hastes, pois é maior para o tear, identificado como *ëtat akatpï / otuoto waiekatary*, que vai produzir redes de dormir. Para a confecção das redes e das tipoias, múltiplos fios de algodão são enrolados horizontalmente nos teares verticais, conformando a urdidura que vai receber os fios da trama, entrelaçados com os dedos pelas artesãs. Trata-se de uma técnica que também é considerada como um grafismo específico.

A rede de dormir recebe um arremate nas extremidades, confeccionado com cordéis de curaoá, previamente pintados pelos homens de preto, com a mesma tintura empregada para o tingimento das tiras de arumã. No presente são geralmente substituídos por grossos fios de nylon, também pretos, objetivando assegurar o mesmo efeito visual.



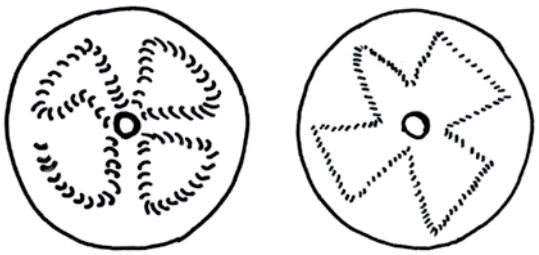
Ëtat akatpï / Otuoto Waiekatary (2009)

Grafismos das redes de dormir



Helijeman / Serizerymano (pinças de formiga) (2018)

Grafismos dos discos dos fusos



(LVV, 2018)



Tali talin / Kyita apuruny (2022)

Tecidos de miçangas e de sementes

As contas ou miçangas de vidro foram introduzidas nas Guianas desde o século XVII e eram referidas pelos franceses como "rassade" ou "verroterie". Entretanto, a denominação indígena para esse material foi grafada pelos cronistas do século XVII como *cassourou, cassouré, cachourou* e derivaria do termo "casulo" da língua portuguesa (Lescure, 2002). Essa designação ainda prevalece, pois os Wayana e Aparai as designam como *kahulu/kasuru*, o que evidencia a antiguidade do conhecimento e uso dessa matéria-prima industrial.

As miçangas européias apresentaram-se aos Wayana e Aparai como uma possibilidade de novos usos para um material familiar, pois estes e outros povos indígenas já usavam contas, confeccionadas com materiais naturais de origem vegetal, animal e mesmo mineral. As miçangas tiveram papel relevante no escambo operado entre os colonizadores e os povos indígenas, e logo integraram o complexo de trocas e comércio estabelecido entre os *maroons* – Saramaka, Djuka, Aluku - e os coletivos indígenas. Esse comércio, operante até meados do século XX, tem raízes profundas na vida dos povos que habitam a região das Guianas[56].

Ao se apossarem das miçangas, os povos indígenas de língua Karib das Guianas e do norte do Brasil as transformaram em valorizados adornos corporais, masculinos e femininos. Os primeiros a aprenderem essa técnica teriam sido os Tiriyó que, posteriormente, a repassaram para os demais. Para os Wayana as contas de vidro multicores eram abundantes no passado, pois, como destaca uma narrativa mítica, elas proviriam das fezes de uma ave, o japu que vivia numa cavidade de imensa árvore, a sumaúma (Schoepf, 1976). Essa narrativa indica a procedência animal dessa matéria-prima e esclarece sobre os fatos que ocasionaram a perda de sua abundância e facilidade de obtenção.

---

56 Cf Barbosa (2007).

Entre os Wayana e Aparai, os fios de miçangas envolvem os punhos, tornozelos, antebraços e, também, conformam colares, cintos e bandoleiras que são utilizados por homens, mulheres e crianças. Os ornatos de miçangas constituem importantes elementos para a fabricação social do corpo humano. Os colares, em particular, atuam enquanto diferenciadores sexuais, pois devem ser compridos para os homens, alcançando a cintura e curtos para as mulheres, dispostos na altura dos seios. Entretanto, este não é o principal papel dos adornos de fios de miçangas, pois, na realidade, eles constituem numa forma de "vestuário" que individualiza uma pessoa do povo wayana ou aparai. As miçangas são igualmente referidas como traje, vestimenta *iwono/jokyry* ao serem portadas e como contas *kahulu/kasuru,* quando são guardadas.

A ornamentação propiciada pelas contas de vidro, estabelece a diferença entre o "estar vestido" e o "estar nu", uma forma de categorizar que é exclusiva dos adornos de miçangas. Segundo tal concepção, uma pessoa com adornos deste material está "amarrada" com miçangas *kahuruke tïepïmïhe/kasuruke toimyse* e é considerada "vestida", mas quando não está com esses elementos, a mesma pessoa é avaliada como despida, sem ornatos e vestes *inamëlula/tynamurukepyra.* Trata-se de uma avaliação que é sobretudo estética e, assim, as tangas – masculina e feminina – feitas de tecido, não têm a mesma propriedade e avaliação dos ornatos de miçangas. As miçangas contituem uma veste que pode ser colocada, retirada, mudada e, ainda, restaurada e substituida.

Uma pessoa sem ornatos de miçangas é alvo de depreciação, sendo ofensivamente designada como alguém que é "semelhante ao macaco prego" *meku katip/meku samo*. No outro extremo, o porte de todos os adornos de miçangas, o que compreende, para as mulheres wayana, o uso de colares, bandoleiras, braçadeiras, pulseiras, tanga tecida, cinturão e tornozeleiras, constitui um excesso ornamental que é restrito aos rituais. Nesses momentos deve haver um acúmulo de ornamentos para que ocorram processos simbólicos, necessários às práticas ritualísticas. As miçangas, dentre

todos os materiais disponíveis são as que permitem a produção de uma ornamentação que se insere na busca do excesso que constitui, ao mesmo tempo, em um ideal estético e um perigo, pois pode acarretar doenças que afetam aos assistentes das cerimonias e rituais.

Diferentes povos indígenas apreciam a durabilidade das miçangas, pois essa matéria-prima não sofre modificações, não escurece com o uso e, portanto, não se deteriora como as de origem vegetal que se modificam com o tempo, tornando-se encardidas e, assim, passam a serem consideradas como "pretas", o que não é apreciado. Deviso a esse aspecto, os adornos de miçangas representam a vestimenta ideal, valorizada e apropriada para os Wayana e os Aparai. Ademais, para esses povos, os artefatos ou adornos especialmente apreciados são os que apresentam de modo marcante a sua cor original, propiciada pela matéria-prima de confecção. Em um quadro ideal, os objetos devem aprentar essa cor de modo permanente, como ocorre com os adornos de contas de vidro, que guardam as suas cores originais e devido a esta característica, são extremamente valorizados.

A beleza das miçangas tem sua origem no aspecto reluzente das contas brancas que são, há séculos, as mais apreciadas. Outra qualidade igualmente apreciada está relacionada com a infindável opção cromática que as miçangas oferecem. Entre os povos Karib, as cores são identificadas através de comparações de caráter descritivo, o que permite definir com precisão cada uma das tonalidades. Alguns exemplos dessas comparações são: "a cor das pernas do gavião", para as contas amarelo-ouro; a "cor do fruto do açaí", para as azul-ultramar; a "cor de fumaça", para o azul-acinzentado. Essas duas últimas cores se inserem entre as 19 tonalidades de miçangas azuis que são reconhecidas e nomeadas pelos Wayana. Miçangas cuja cor não pode ser bem definida são indiferentemente designadas como *kutéimë,* o que remete à cor das garrafas de vidro amarronzadas.

Diversificados componentes vegetais, tais como sementes e coquinhos, utilizados pelos Wayana e Aparai para a confecção de colares e outros adornos corporais, eram muito comuns até meados do século XX. No presente, esses

materiais diversificados foram substituídos integralmente pelas sementes de morototo[57], matéria-prima identificada pelos Wayana e Aparai como *malamala/maramarah* e empregada na confecção de colares e pulseiras.

As contas confeccionadas com essas pequenas sementes são perfuradas e podem ser empregadas em sua cor natural ou então tingidas, com tintas naturais em vermelho e preto ou industriais, em diferentes cores. Como ocorre com as miçangas, essas sementes são enfiadas como colares de muitas voltas, ou são tecidas em teares para formarem pulseiras e colares, tanto de trama compacta, como espaçada. No primeiro caso, reproduzem grafismos do repertório tradicional, relacionado à *Tulupele/Turupere* ou então, padrões os mais diversos. Os adornos de sementes de morototó são muito raramente usados pelos Wayana e Aparai, na atualidade, destinam-se à venda no comércio de Macapá, na loja da APIWA, a associação indígena.

Os grafismos dos tecidos de miçanga se conectam historicamente a uma importante categoria que são as ilustrações dos livros *pampila/papeh* as quais são compreendidas como as suas pinturas/grafismos. Neste caso, fazem referência às ilustrações de livros escolares, de calendários e às ilustrações de catálogos que apresentam motivos de bordados em ponto de cruz. Esses catálogos foram introduzidos por missionários norte americanos entre os habitantes de uma aldeia wayana, estabelecida no Suriname, em meados do século XX. Tais padrões chegaram ao rio Paru de Leste, materializados em ornatos de miçangas, como cintos, pulseiras e colares, trazidos por viajantes indígenas e são copiados, até o presente, pelas artesãs locais.



57 *Scheflera morototoni*



As mulheres wayana e aparai que confeccionam adornos de miçangas apreciam, sobretudo as pequenas, de um tamanho que é especificado como *kahulu jakin/kasuru pisarara* (ver foto abaixo). Estas contas são enfiadas ou tecidas, utilizando-se fios de algodão nativo, produzidos pelas mulheres e, mais frequentemente, por linhas de algodão ou de material sintético, que são de produção industrial, adquiridas no comércio da cidade de Macapá. Contas maiores, designadas pelos Wayana como *kahulu tëpu*, provinham da Guiana Francesa através de redes de troca. Eram apreciadas e afamadas até o final do século XX para a confecção de aventais femininos e fios de miçangas, usados como colares, braçadeiras e pulseiras (ver catálogo).

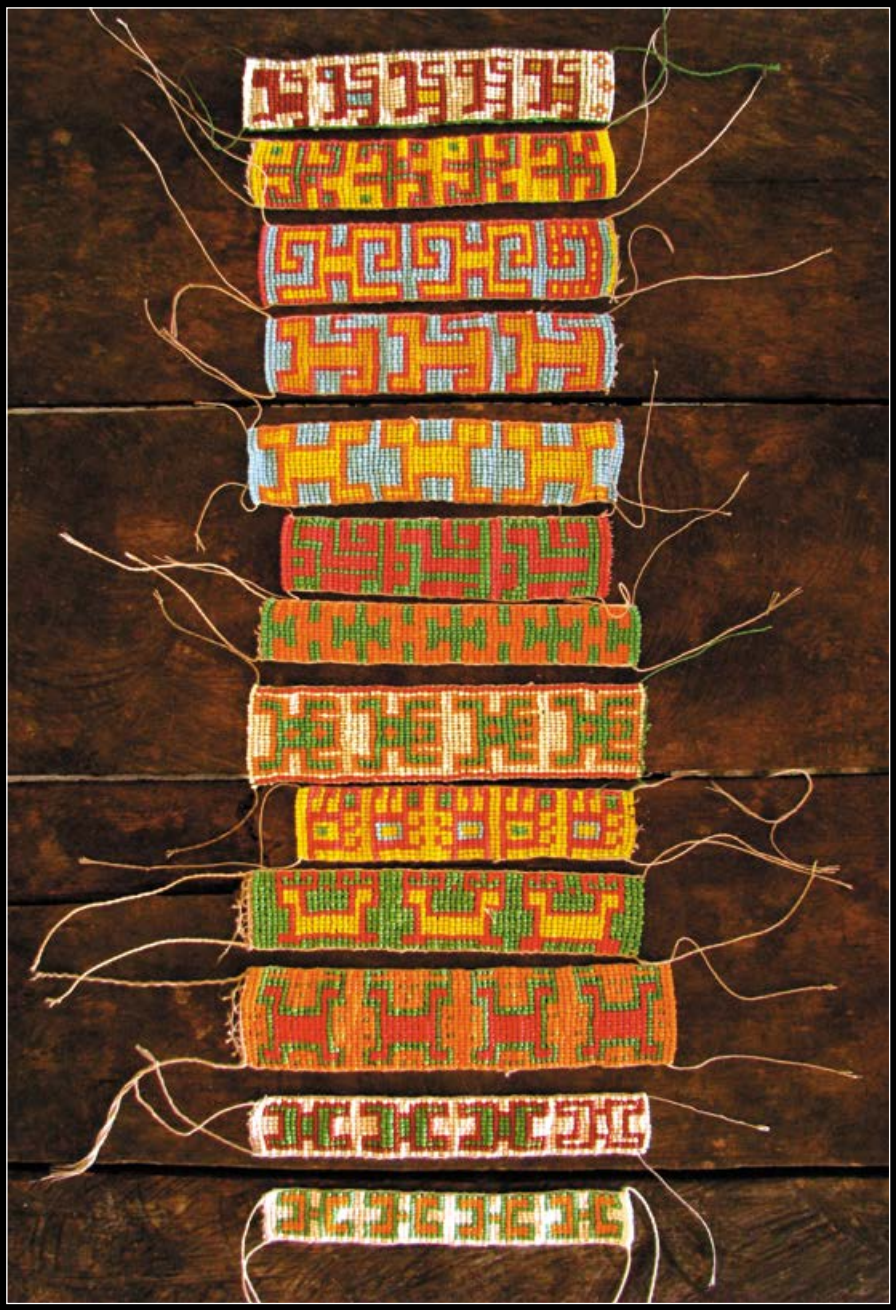
Na tecelagem das contas de vidro e de sementes são empregados teares para produzir tecidos compactos, como os cintos e os aventais de uso feminino.

Outros teares, simplificados que são conjugados a agulhas destinam-se aos tecidos de trama espaçada, usados na confecção de colares e pulseiras com miçangas de vidro, porém com um jeito diverso do tradicional. Essa técnica é identificada pelos Wayana e Aparai, em português, como *cultura nova* e encontra nos adornos de miçangas a sua máxima expressão.

As pulseiras, colares, cintos, aventais de tecido compacto elaborados com miçangas podem apresentar grafismos que remetem ao repertório das pinturas da serpente sobrenatural *Tulupele / Turupere*. Na tanga de miçangas *weju / weju,* uma peça da indumentária cerimonial feminina, o grafismo mais comum é *kaikui / kaikuxi*. Pulseiras, colares de placa e cintos de uso masculino, confeccionados com as diferentes técnicas, tanto a do tecido compacto, como a do mais espaçado, permitem a confecção de um sem-número de grafismos, inclusive e, sobretudo, os que são próprios dos trançados.

Muitas pulseiras, colares de placa e cintos masculinos de miçangas apresentam figuras e cenas de cunho realista. Foram observados, entre outros: cães e cabras afrontados, helicópteros, papagaios, flores em vasos, crianças jogando bola, cisnes nadando, boi e vaca, e ainda a bandeira do Suriname, emblema da FAB e muitos outros mais. Foram identificados, inclusive, padrões do repertório gráfico dos índios norte-americanos em cintos masculinos[58].

58 Padrões observados em cintos masculinos, usados no rio Paru de Leste e que foram identificados como *Menominee* e *Astakiwi* a partir de bibliografia especializada.



Pulseiras (2009)

A reprodução de grafismos de outras culturas é restrita aos adornos de contas de vidro, matéria-prima que é de proveniência externa, e não são encontrados em artefatos confeccionados com materiais naturais e regionais. No presente, com o acesso a numerosas fontes de inspiração, que vão desde ilustrações de livros, adornos de outros povos indígenas, plataformas digitais, o repertório gráfico dos adornos de miçangas expandiu-se consideravelmente, a ponto de se tornar impossível o seu enquadramento em uma lista. Esses padrões são referidos pelos wayana como *ëtipale milikut/oturo menuru,* termo que possui um sentido de algo que é genérico, não especificado.

Grafismos dos tecidos de miçangas

Apresentamos alguns grafismos de tecidos de miçangas que se apresentam em aventais de uso feminino, cintos masculinos e pulseiras. Como mencionado, esses grafismos são os mesmos que podem ser encontrados nos trançados de arumã.



Kaikui/Kaikuxi (2018)



Mekuwom / Mekuomy (2018)



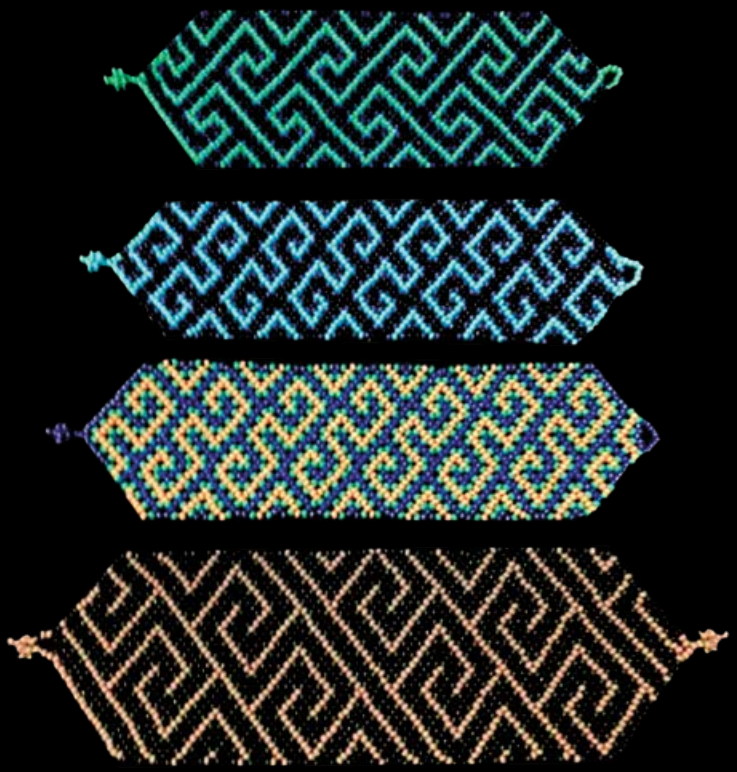
Elukë/Oruko (2018)

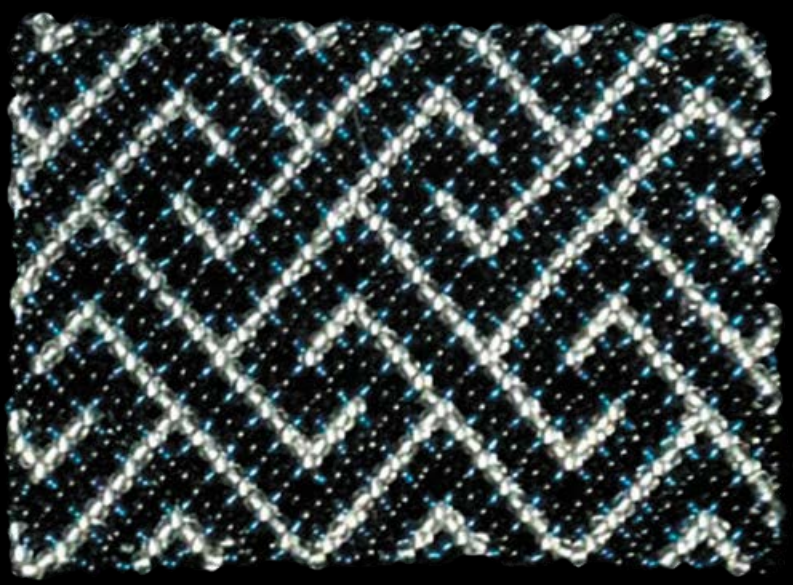


Kuwa kuwa/Kwara kwara



Kaikui/Kaikuxi (2009)





(2021)

Recipientes de cuia e cabaça

Os Wayana e Aparai utilizam dois tipos de recipientes que são confeccionados com matéria-prima de origem vegetal, as cabaças e as cuias. Nas roças são plantadas as cabaças ou jamaru *tutpë / karua* e as cuieiras *kalapi / kasana*[59]. As árvores que fornecem cuias também podem ser encontradas nas periferias das aldeias e em capoeiras velhas.

As cuias são preparadas pelas mulheres que com o auxílio de instrumentos cortantes, as partem ao meio para depois retirarem o miolo e as sementes. A face externa desse fruto, ainda verde, recebe variados grafismos incisos *pahie / merie* que são produzidos com canivete, sem serem previamente riscados. Os grafismos das cuias podem estar isolados ou se reunirem em composições. O repertório aplicado a este tipo de recipiente remete às pinturas de *Tulupele / Turupere*, tais como: *kueimë / kueimo; sipalat / aikaka; paxi emekun / paxi emekunu; matawat / atãta; kue hematpë / kue semapyry*. Nas cuias, as mulheres também exercem sua criatividade, como é o caso dos grafismos *simalaimë / ximaraimo*; *pikë / piko*; *silikonko / xirikõko* que não integram o repertório do sobrenatural aludido.

As cuias podem ser tingidas internamente de preto, um efeito que é designado como *tampuman / ozonopypyry.* Esse tingimento vai impermeabilizar a cuia e para efetivá-lo um tipo de estopa *alikeu / pajula,* obtida pela raspagem com faca, da casca dessa árvore recebe fuligem. A estopa é esfregada no interior da cuia, que se torna preta. Cuias tingidas são decorrência de uma vontade individual de valorizar o artefato e, portanto, esse efeito não representa uma regra a ser cumprida para o uso desses recipientes. Observa-se que na maioria dos casos, as cuias não apresentam a pintura negra e impermeabilizante.

Cabaças e cuias podem receber grafismos que não foram feitos com instrumentos cortantes, mas sim através de uma técnica específica, considerada

---

59 *Curcubitácea* e *Crescentia cujete*, respectivamente

como uma "pintura" que, entretanto, não emprega tinturas, mas sim fogo. Essa técnica é aplicada em cabaças e em cuias que estão ainda verdes. Para a produção de grafismos é utilizada uma vareta de madeira cuja ponta está em brasa. Para que não queime excessivamente a superfície das cabaças e cuias, a artesã deve assoprar constantemente o desenho que está sendo produzido. Essa técnica foi identificada pelas mulheres como *wapot tïtonophe/apoto ketymerose*. A respeito dessa técnica foram levantados os grafismos: *maipuli ansikë/maxipuri anxikory*, em uma cabaça e *kulimau milikut me/kurimau menuru me,* em uma cuia.

Grafismos de cuias e cabaças

Grafismos gravados

Maipuli ansikë/Maxipuri ãxikory (redemoinho do traseiro da anta)

Kueimë/Kueimo (caramujo - supranatural)

Mekwom/Mekuomo (serpente de duas cabeças)

Kue hematpë/Kue semapyry (caminho do caramujo)

Paxi emekun/Paxi emekunu (patas de cotiara)

Matawat/Atãta (larva de borboleta - sobrenatura)

Sipalat/Aikaka (caranguejo)

Grafismos gravados, (criatividade individual)

Simalaimë/Ximaraimo (besouro "vira bosta)

Pikë/Piko (percevejo)

Silikonko/Xirikõko (estrela vesper)

Grafismos gravados à fogo

Maipuli ansikë/Maxipuri ãxikory (redemoinho do traseiro da anta)

Meku watkï wililin/Meku arohmirihny (rabo do macaco prego)

Kulimau milikut me/Kurimau menuru me, (pintas da paca)



Kuweimë/Kurimo (acima)
Mekwom/Mekuomy, (abaixo, centro)
Silikonko/Xirikõko (abaixo, direita) (2022)

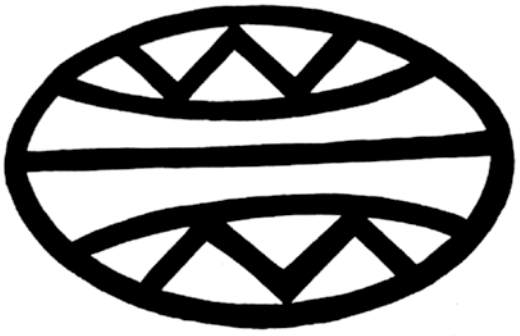
Kuwe ehematpë (acima,direita)
Paxiemekun/Paxi emekunyn (abaixo esquerda)
Matawat/Atãta (abaixo, centro) (2022)







Kuwe ehematpë/Esemahpyry (FJ 2022)



Kulimau milikutme/Kurimau menurume



Meku watkïwililin/Meku arohmiriny (2019)



Maipuli ansikë/Maxipuri ãxikory (2022)

Arcos e flechas para caçar

Entre os Wayana e Aparai, um arco, *paila/taky* é sempre necessário para que uma flecha, *pïlëu/pyrou* possa ser atirada. Desde a infância uma criança está às voltas com arcos e flechas para capturar pequenos animais, tais como calangos. Esse folguedo infantil se transforma em ensinamento formal na adolescência e, finalmente, vai se constituir em uma obrigação matrimonial do homem adulto, que deve caçar animais comestíveis para o sustento da família.

Para os Wayana e Aparai, caçar é uma atividade genericamente designada pelo mesmo termo que identifica a carne que é comestível, a saber *tëhamo/tõsamo*. As presas valorizadas são principalmente a anta, os macacos coatá e guariba e os porcos selvagens[60], devido ao grande volume de proteína que fornecem e pela satisfação gastronômica que essas variedades de carne propiciam. Entretanto, a atividade da caça não se restringe à obtenção de alimentos proteicos, pois o simbolismo que é agregado mobiliza associações que ampliam a compreensão da arte gráfica dos Wayana e Aparai.

Há várias formas de se lançar uma flecha para matar animais de caça. Para os Wayana, uma delas requer do caçador muita habilidade, pois ele deve "atirar a flecha para o alto" e assim matar macacos e aves; por outro lado, "atirar a flecha para baixo" requer menos destreza. Trata-se do modo de capturar peixes nas águas do rio e também animais terrestres e, ocasionalmente, porcos selvagens que estejam atravessando o rio, na frente da aldeia. Os movimentos que permitem aos homens atirarem flechas são reproduzidos na coreografia das danças rituais, e na disposição de diferentes grafismos nos objetos, como apresentado[61].

Na atualidade, para caçar, os Wayana e Aparai empregam preferencialmente espingardas, contudo, homens adultos ainda vão caçar munidos de arco e flechas, além dessas armas de fogo. Simbolicamente, as flechas e as espingardas

60 Ver item que descreve a produção de alimentos e de artefatos.

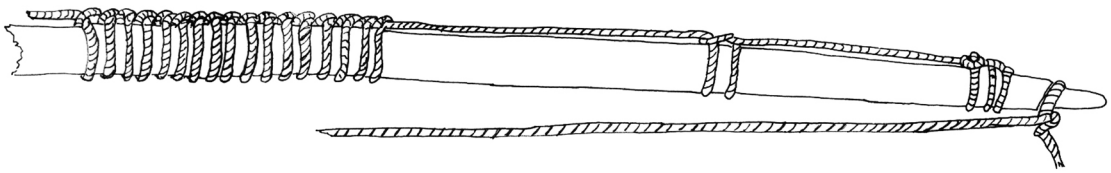
61 Ver item que trata dos grafismos de um modo específico.

são equivalentes, ambas têm origem em domínios externos à vida social. A flecha de ponteira de taquara[62] pertenceu, em um passado remoto, ao sobrenatural *Palikë*, que a facultou aos Wayana, assim como a matéria-prima para sua confecção. Essa entidade, como revela o mito, instituiu as caçadas e posteriormente as guerras, pois muito antigamente, "não tinha arco, não tinha flecha", como narrou Sapotoli Wayana, morador da aldeia Jolokoman, em 2009:

> *"Segundo histórias antigas, Wayana não tinham flecha, caçavam com talo de marámará.*
> *Uma moça foi no meio do flechal, achou caniços bonitos.*
> *De noite[o] caniço de flecha virou gente, apareceu na aldeia.*
> *Nome dele Palikë.*
> *Procurou, encontrou [a] moça, casou com ela.*
> *Palikë ia sempre caçar sozinho, matava muitos bichos: macacos, porcos, antas.*
> *Cunhado ficou curioso, seguiu ele.*
> *Viu então arma dele, era flecha - pïlëu – ela caçava sozinha, tinha olhos.*
> *Matava muitos bichos, bastava por ela em pé no lugar onde estavam [os] bichos.*
> *Depois de muito pedir, Parikë finalmente deu flecha prá cunhado.*
> *Avisou que era para [ele] ter cuidado quando está caçando.*
> *Não podia gritar, não podia falar alto.*
> *Outros wayana [que] foram caçar com cunhado não obedeceram, gritaram, morreram pela flecha.*
> *Cunhado ficou triste, com vergonha.*
> *Pïlëu pediu que tirasse olhos dele, colocasse pena de tucano, para lembrar disso.*
> *Avisou que ia virar [uma] flecha comum, ia continuar matando animais prá wayana comer, [mas]seria um de cada vez.*
> *Depois calou, virou flecha que Wayana usa.*
> *Foi assim".*

62 *Bambusbusa sp.*

Um arco é feito de madeira do pau d'arco *paila/taky*[63], proveniente da floresta, e é dotado de uma corda de curaoá que deve ser tingida com uma tintura preta à base de mordente de ingá do mato e fuligem. A confecção do arco é trabalhosa, sobretudo a fase dos acabamentos, pois compreende um prolongado alisamento, o que geralmente é feito no final do dia, pois não exige muita acuidade visual. As amarrações da corda são identificadas como *paila ewa/taky eary* e *paila waipu/taky mauruny*, porque figuram as suas tornozeleiras.



Encordoamento do arco

As flechas são produzidas em todos os meses do ano, porque a matéria-prima, a cana-de-ubá[64] ou cana-flecha *pïlëu/pyrou*, está sempre disponível e são plantadas na beira dos caminhos, que levam aos roçados, e assim podem ser facilmente coletadas. Os fios de algodão e de curaoá, usados para as amarrações, também são cultivados, mas as outras matérias primas empregadas na confecção de uma flecha são silvestres, tais como as penas, sobretudo de mutum[65], para a emplumação, as tinturas e a taboca[66] para longas ponteiras.

---

63 *Tabebuia sp.*

64 *Gynerium sagittatum*

65 *Crax sp, Crax alector*

66 *Guadua sp. "Taboca"* é o nome tupi para bambu.

A confecção de uma flecha exige muita habilidade e conhecimentos especializados sobre as técnicas de confecção e os diferentes materiais de que é composta. Uma flecha só consegue matar um animal de caça se estiver completa: apresentar uma ponteira, que pode ser diversificada; grafismos específicos para cada uma das partes que a compõe; emplumação terminal, à qual devem ser acrescentadas duas pequenas penas de tucano[67], compreendidas como os "olhos" da flecha, para guiá-la em sua trajetória, como relatado no mito acima reproduzido.

Há muitos tipos de flechas para caça. As que possuem ponteira de taboca, são identificadas como *kulumuli/kurumuri* e são usadas para matar os grandes animais, sobretudo os macacos guariba e coamba. Flechas semelhantes são elaboradas, mas como possuem um apito são nomeadas como *kulumuli tiwime/kurumuri tiwimaro,* e se destinm ao abate de certas aves. Outro tipo de flecha tem ponteira de taboca afilada que é mergulhada em curare *ulali/urari* e, por esse motivo, são identificadas como *ulali ahmit/urari aponi*, o "lugar/assento do curare". Um certo modelo de flecha, identificada como *jetpëke/zehpoke,* tem a ponteira feita de osso de porco do mato ou de macaco e se destina ao abate dos macacos guariba e coatá[68]. São ainda produzidos dois tipos de flechas especiais, denominadas de *tïkïlëli/taipi* e *kamata/kamata*. A primeira é empregada na caça de aves de grande porte, tais como mutum, jacamim[69] e a segunda é para passarinhos com os quais são feitos os enfeites corporais.

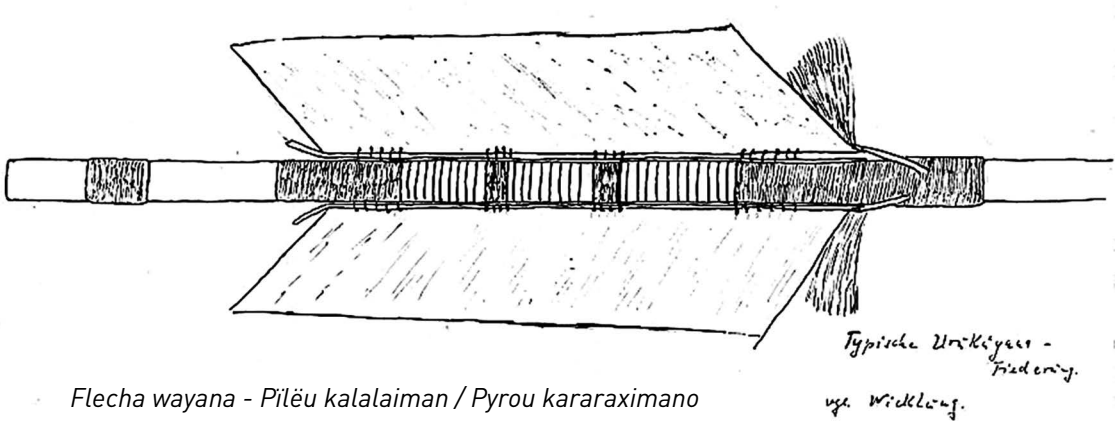
De acordo com Protásio Frikel, um missionário franciscano que viajou pelo rio Paru de Leste em 1956, os Wayana e Aparai possuíam flechas muito específicas, cujas emplumações registrou em desenhos, reproduzidas a seguir:

---

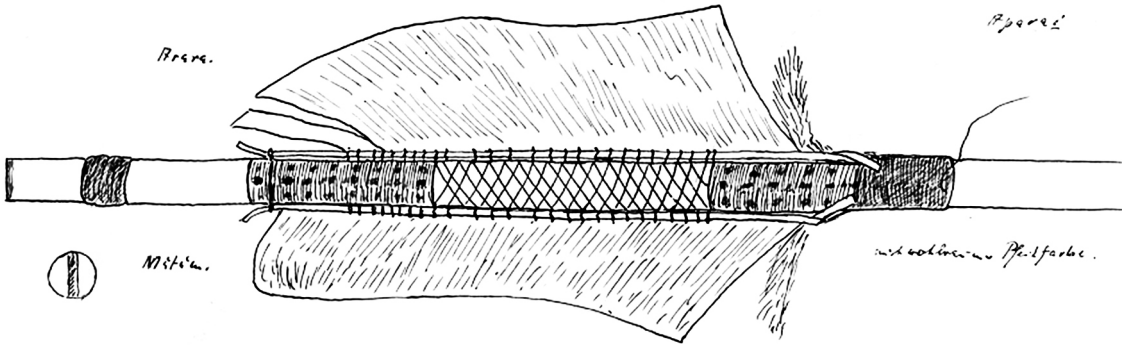
67 *Ramphastus sp*

68 *Alouatta macconnelli, Ateles paniscus*, respectivamente.

69 *Penelope marail*.



Flecha wayana - Pïlëu kalalaiman / Pyrou kararaximano



Flecha aparai - Pïlëu tokala puputpë / Pyrou kutaka putahpyry

As flechas para pesca são de quatro tipos e são genericamente referidas como *pïlëu una/pyrou potyry,* uma das quais apresenta ponta de metal. As flechas de pesca não possuem emplumação e não são ornamentadas com quaisquer tipos de grafismos.

Como pode ser verificado no catálogo, as flechas de caça aos grandes símios apresentam múltiplos grafismos pintados, aplicados em suas diferentes partes: na ponteiras aguçadas de taquara, nas varetas, onde os padrões podem ser pintados ou entalhados e, ainda, nas hastes (ver abaixo), sendo específicos de cada um desses segmentos. Alguns grafismos das ponteiras foram identificados pelos

Wayana como *kijapok potï*; *kisï elepata*; *walapa anon*. Nas varetas e hastes das flechas são encontradas variações de padrões listrados, genericamente referidos como *tepiathem/zonopyny,* que são pintados. Apesar de serem compreendidos como pertencentes ao repertório das pinturas de *Tulupele/Turupere*, esses grafismos não são reproduzidos em objetos de outras categorias.

Destaca-se que determinados grafismos não devem ser aplicados nas flechas, principalmente os que pertencem ao repertório da cerâmica e dos trançados, como é o caso *mekuwat kilinin/mekuaro mirine.* Esse grafismo não é apropriado para as flechas porque figura a cauda enrolada dos macacos nos galhos das árvores, o qie impede que despenquem ao solo. Essa possível ocorrência é temida por um caçador, pois resulta em uma caçada infrutífera, atributo que não deseja transmitir às suas flechas.

Nas flechas de caça, a junção da ponteira aguçada com a vareta e desta com a haste é executada com finos fios de algodão nativo. Essas amarrações são identificadas como padrões entretecidos e especificadas como *taleptei/taporihtose,* pois configuram os "amarrados de Talé", do nome de um guerreiro inimigo de outros tempos. Um exemplo de amarração de ponteira à vareta conforma um grafismo específico, identificado pelos Wayana como *ialaká ehepatá*.

Grafismos de flechas de caça

Grafismos da ponteira de flecha

Walapa anonman (pinta do peixe jeju)
Kisï elepata/Kyru erepata (peito de araçari)
Kijapok potï/ Kãkuepoty mano (bico de tucano)
Kaloiman / Karoximano (peixe *acará*)
Taliliman (enegrecido)
Pijalo man/ Piaro mano (gavião real)
Alamali/Aramari (jiboia)
Kulum apë (pena de urubu rei)
Kulum umïnë anon (pinta do urubu rei)
Wakawakatpë - Jepë takan (ponta de osso)

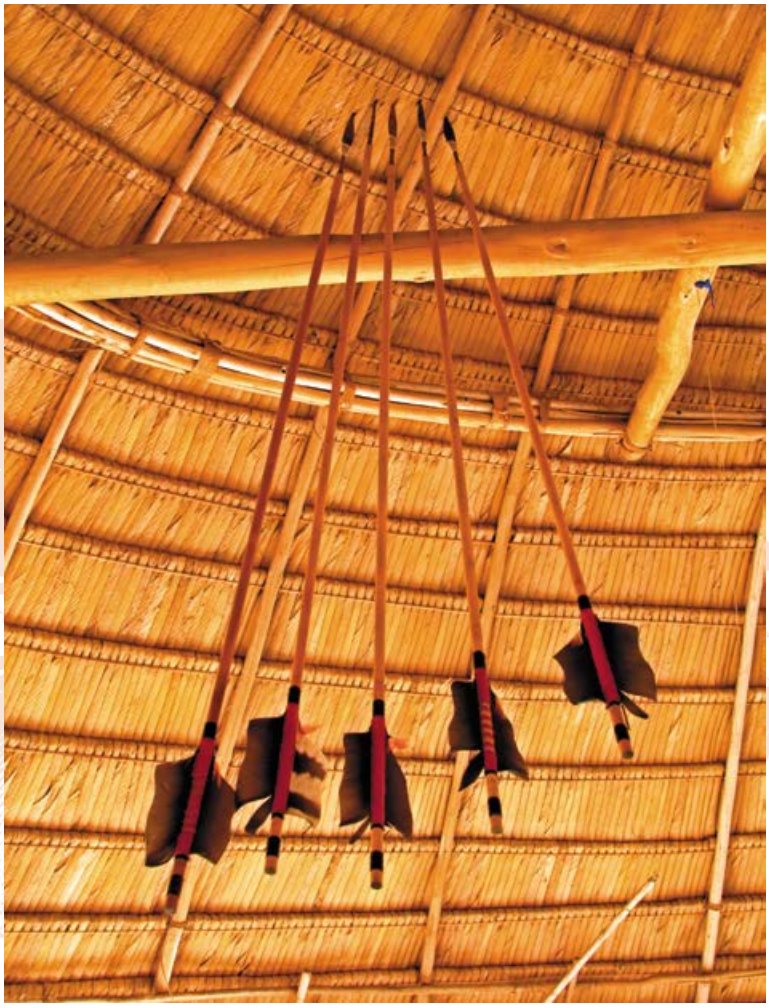
Grafismos de amarração

Ialaka ehepata (peito da aranha caranguejeira)

Grafismos da vareta de ponteira

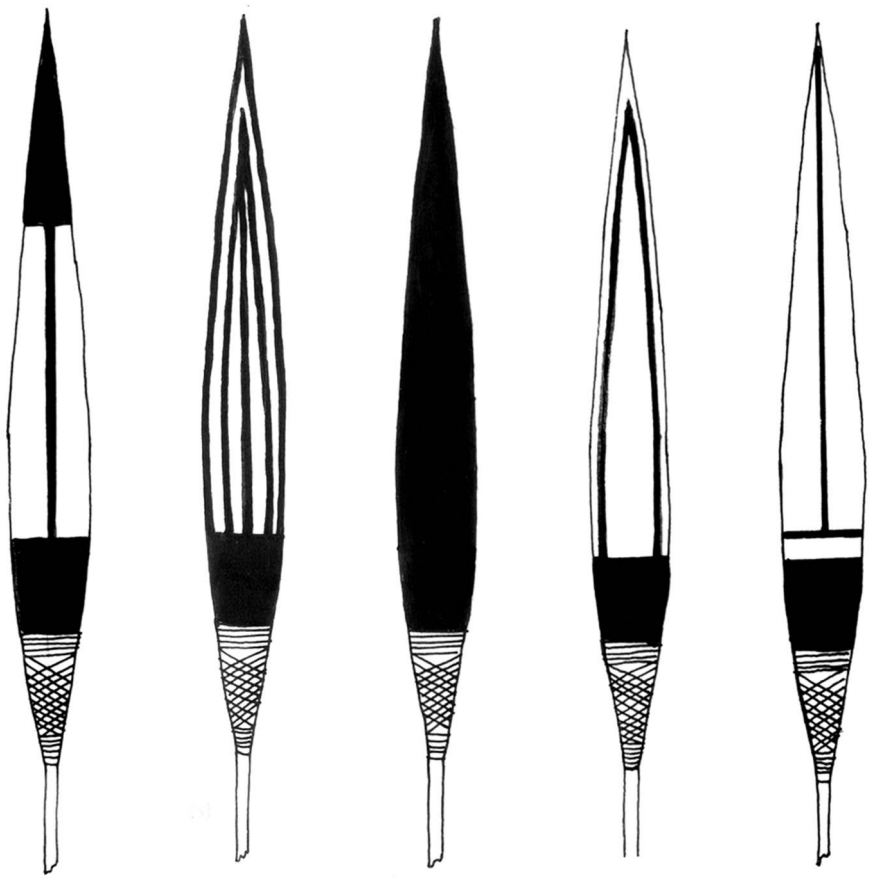
Grafismos da vareta de emplumação

Nas varetas e hastes das flechas são encontradas variações de padrões listrados, genericamente referidos como: *tepiathem / zonopyny* . Esses grafismos são pintados sobre os amarrados das varetas (ver a seguir).



Flechas espetadas na cobertura da casa comunitária (2016)

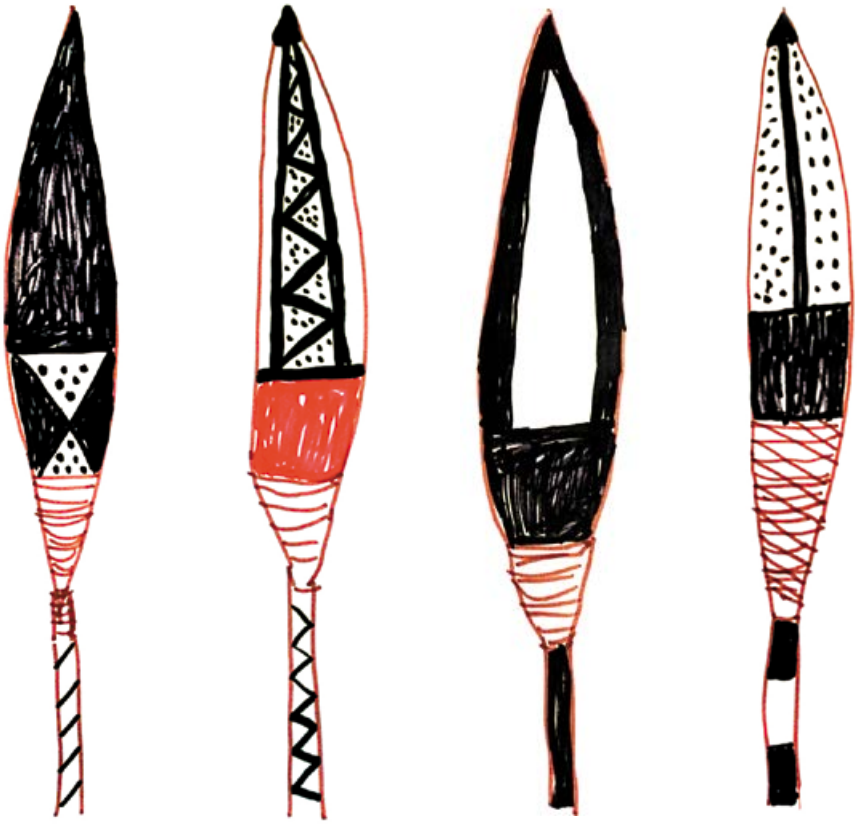
Kulumuli pïlëu / Kurumuri pyrou



A *B* *C* *D* *E*

A: Walapa anonman - Malakana watkï / Marakana arokyry
B: Kïsi elepata/Pise pise puropuru
C: Kïjapok potï man / Kãkue poty mano
D: Kaloiman / Karoximano
E: Taliliman - Tëlepatapuman / Ipuropuru xinukutumano

(Desenhos 1994)



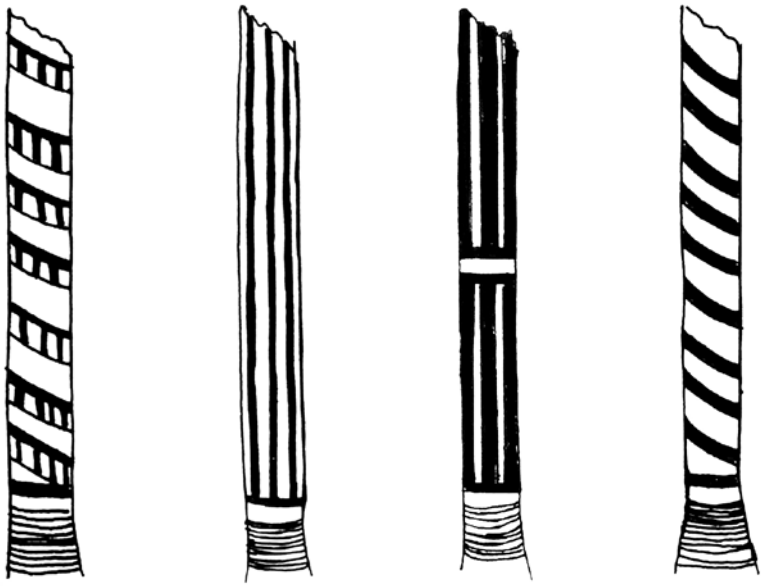
A *B* *C* *D*

A: Pijaloman / Mapetekere mano
B: Walamali / Aramari
C: Kulum apë (W)
D: Kulumumïnë anon (W)

(Desenhos Moropi, Araimare, 2019)

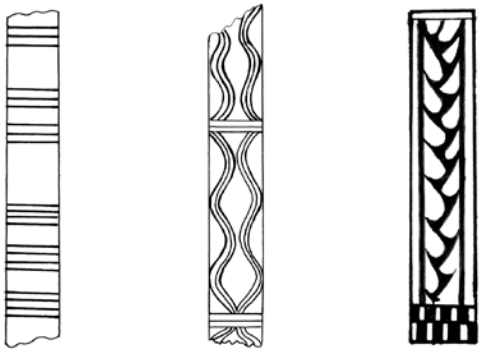


Ëlukë uponpë / letpë takan (1994)



A B C D

A: Huuman – Iwïpkatpï / Iwyhnahpyry
B: Ilamnah - Iwïkatpï itïhpatpï/Axiry sysykama
C: Liliok ehemanpë - Ëwok pïlakun / Õko axir
D: Tuétué anon - Kaloiman / Karoximano



A B C

A: Wihwïman ëlukë anon / Sysykamano oruko
B: Wakawakatpë - Opiopiman / Pitu mano
C: Jalakaman - Ëwok pïlakun/Õko pyrakunu
(Desenhos 1994)



Beijus de mandioca brava

Entre os Wayana e Aparai, o beiju *ulu/wyi* representa o mais social dos alimentos e constitui uma das mais complexas manufaturas femininas, que nele traçam grafismos. A despeito de ser um alimento, o beiju é também compreendido como um artefato e, portanto, é identificado pelo nome da matéria-prima utilizada em sua confecção, a mandioca brava. Outros aspectos que vão conectar o beiju ao sistema de objetos decorrem do seu longo aprendizado, de sua importante função enquanto elemento de troca e de suas associações cosmológicas que o valorizam.

O beiju é associado a diferentes mitos e um deles descreve como *Omopala/Omopara*, uma entidade dos primeiros tempos, identificada como uma mulher muito idosa, os produzia a partir do pús de suas feridas. Outra narrativa destaca que a arte de confeccionar beijus era exercida por *Pëlë/Pororu*, uma mulher/sapo cururu, a guardiã do fogo doméstico e a criadora da culinária e que transmitiu aos primeiros humanos a utilização de todo o instrumental necessário para a confecção de beijus. Nos primeiros tempos, as entidades do cosmos possuíam uma condição específica que lhes permitia agir e se comunicar segundo as normas dos seres humanos.

Entre os Wayana e Aparai, o beiju representa um importante elemento de troca e, assim, intermedia relações sociais amplas. As mulheres casadas são as que conhecem as técnicas para fabricá-los e, na vida doméstica, esse alimento constitui a contrapartida feminina para a caça, uma fabricação masculina. Esse alimento é fundamental nas refeições, pois até recentemente, quando não havia beiju, não se comia. Por outro lado, quando não há proteína, o beiju é molhado em um caldo apimentado para ser ingerido, o que não é considerado propriamente como uma refeição. No contexto atual, os Wayana e Aparai também comem farinha, principalmente quando viajam para locais distanciados, como ocorre nas expedições de reconhecimento territorial. Isso se deve ao fato de os beijus mofarem em três ou quatro dias, sobretudo no período chuvoso.

Os beijus são importantes atores em uma refeição cerimonial que ocorre quando da chegada de viajantes a uma aldeia. Nessas ocasiões, o beiju intermedia as relações entre uma comunidade e os que estão de passagem, assinalando que os viajantes serão acolhidos e alimentados. Quando há laços de parentesco entre os viajantes e os anfritiões, os primeiros trazem produtos resultantes de caça e pesca e os segundos, beijus e bebidas fermentadas, para que todos possam comer e beber em conjunto. Na dinâmica de diferentes rituais de flautas, ocorre a troca formalizada de beijus entre mulheres de aldeias estabelecidas à montante e à jusante daquela que celebra o ritual. Essa permuta visa reforçar os laços de solidariedade entre os diferentes grupos domésticos.

O consumo familiar e comunitário requer que a confecção do beiju seja semanal. A execução de todo o processo de confecção do beiju só ocorre após o casamento e representa uma atividade de mulheres socialmente integradas. Portanto, nos momentos de transição, como é o caso de uma mulher que tenha um filho recém-nascido, essa atividade é suspensa, só voltando a ser praticada alguns meses depois e o primeiro beiju, só deve ser ingerido pela mãe da criança. Impregnado de fluidos considerados negativos, resultantes do resguardo pós-natal, esse alimento tornaria preguiçosos aqueles que também o consumissem.

A confecção do beiju apresenta etapas sucessivas: primeiro desenterrar numerosas raízes de mandioca nos roçados, transportá-las à aldeia, descascá-las, em seguida as ralar, espremer a polpa ralada no tipiti, peneirar e enfim assar a massa de mandioca. No processamento das raízes de mandioca, as cascas externas são retiradas com uma faca, mas a interna, considerada como a "pintura corporal" da mandioca, geralmente é mantida. Para a confecção dos beijus são escolhidas mandiocas de casca interna avermelhada, pois estas estariam "pintadas com urucu". A feitura de bebidas fermentadas requer que as cascas internas sejam arroxeadas, porque indicam que essas raízes estariam "pintadas com jenipapo".



Prensando a mandioca ralada (2012)

Uma etapa decisiva da confecção do beiju ocorre no processo de espremer a massa de mandioca ralada no tipiti que é ajustado na armação que o distende, a abertura tampada com um ouriço de castanha. A mulher senta-se na alavanca por um momento e depois coloca um contrapeso. Após ser espremido, o rolo de massa de mandioca apresenta desenhos impressos, considerados como a sua "pintura corporal", que foi executada pelo tipiti (ver abaixo). Este aspecto atesta também que a massa de mandioca foi bem espremida e que está pronta para ser transformada em beiju, após ser esfarelada.

Para assar o beiju, um torrador circular de cerâmica é instalado, ajustando-se os suportes e a lenha. O fogo é aceso enquanto a massa de mandioca é coada numa peneira quadrangular, superposta a uma espata de palmeira. A manipulação do torrador de cerâmica é cuidadosa, porque é um objeto precioso, de difícil confecção e que se parte facilmente. Os cuidados consideram o simbolismo atribuído a este artefato que desde sua origem nos tempos da criação, cumpre funções transformativas. No presente, em muitas aldeias, beijus são assados em torradores de metal, mas que são considerados mais apropriados para a produção de farinha.





Mandioca processada e confecção do beiju (2012)

Quando o torrador – de cerâmica ou metal - está suficientemente aquecido, a mulher dobra o abano retangular para transportar ao torrador, a massa esfarelada necessária, colocada no centro e espalhada com a mão, rapidamente, e de modo uniforme. Certo tipo de beiju *ulu/wyi*[70] tem a massa espalhada marcada com os dedos, do centro para a borda, ou ao contrário (ver abaixo), o que conforma grafismos. A beirada é acertada com o abano ou com uma faca e em seguida o beiju é revolvido e virado para assar do outro lado, com o auxílio do abano.

Os grafismos do beiju são compreendidos como sendo seus "cortes" ou "escarificações" *ulu okotpë/wyi zokotopohpyry* e configuram a sua "marca" ou "pintura" *ulu anon/wyi menuru* de um reduzido repertório, identificado pelos wayana como *maipuli anxikë*; *huuman*; *kolon-kolon wetepu*; *kulu okotpë*. Grenand (1970:21) faz referência aos grafismos do beiju dos wayana como sendo "listas que imitam os raios do sol". Efetivamente, os Wayana identificam esses beijus como *sisiakan/xixiakano*, pois depois de assados são dispostos em um jirau ou então habilmente jogados sobre a cobertura da cozinha ou da casa comunitária para serem trespassado pelos raios solares por motivos simbólicos e práticos. Uma vez seco, está completo e é próprio ao consumo.

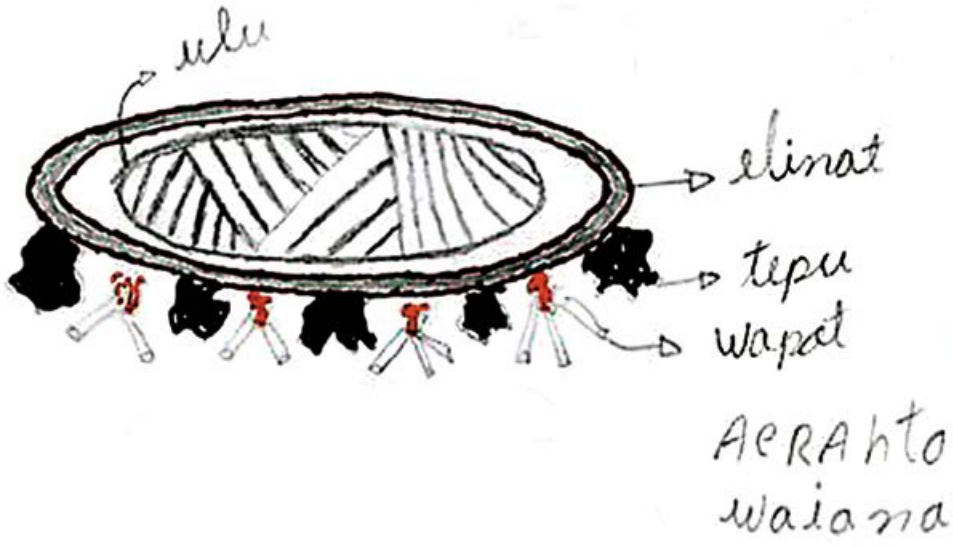
Segundo os Wayana, um dos traços que marcaram, no passado, a sua diferença em relação aos Aparai, seria o fato destes não aplicarem grafismos aos beijus. No presente, observa-se que cabe à mulher que confecciona o beiju a decisão de decorar ou não o beiju, o que ela faz com maior ou menor frequência, segundo a sua disposição e intenção estética.

---

70 Este é o principal tipo de beijú, mas existem outros, referidos pelos Wayana como beijú mole: *ulalakan/korymano*; beijú pequeno: *pikala/wyi pitiko*, beijú fino: *jarpinan/kasemano*, tapioca: *kutuli/imuru*.



Confecção dos grafismos do beiju (2012)



Grafismos dos beijus



Maipuli anxikë / Maxipuri anxikory oropary enatyry
(remoinho nas nádegas da anta)



Kolon-kolon wetepu / Koromu-koromu wakuru
(buraco de girinos)



Huuman (tëpiatse)/Wyi zokohpyry
(linhas paralelas)



Kulu okotpë/Sororo zuhmyhty
(cortes - do corpo - da piaba)

A ARTE GRÁFICA E O CONTEXTO RITUAL/CERIMONIAL

A vida ritual dos Wayana e Aparai é extremamente rica e complexa, envolvendo música instrumental, cânticos e encantações, e elaboradas coreografias que ocorrem no pátio da aldeia e no interior da casa de uso comunitário. A arte gráfica se faz presente, nesses momentos, com grande intensidade, revelando-se em elaboradas pinturas corporais e em suportes materiais, como bastões de dança, máscaras e seus complementos, instrumentos musicais, bancos cerimoniais e na roda de teto que arremata a cobertura da casa comunitária e cerimonial.

Para os Wayana e Aparai a história de sua própria humanidade se relaciona a divisões que ocorreram entre os planos da água, da terra e do céu e foram iniciadas com a chegada dos heróis culturais em tempos pretéritos. Separações também ocorreram entre os seres visíveis e os invisíveis e entre os humanos e os não humanos que povoavam o mundo, nesses tempos primordiais e que, naqueles tempos, se confundiam em uma única categoria, pois humanos e não humanos eram todos "gente". A realização de rituais permite que os povos indígenas (re)vivenciem momentos especiais de conexão, não apenas com os domínios e os seres dos quais se encontram distanciados no presente, mas também entre si, com seus parentes e não parentes, sejam eles moradores próximos ou distantes (Gallois, Grupioni, 2003).

Os diferentes rituais dos Wayana e dos Aparai são identificados sobretudo pelo tipo de flauta que acompanha os passos das danças e que são tocadas por dançarinos portando máscaras ou complexa ornamentação corporal.

Os cerimoniais possuem uma conotação marcadamente sagrada, no sentido de poder (re)estabelecer uma comunicação com os heróis culturais e a consequente recriação de determinados aspectos de seus modos de vida. Estas performances reúnem muitas pessoas e as fases preparatórias se distinguem por intensa e diversificada atividade que destaca o papel da arte gráfica. Grafismos são então aplicados nos corpos e faces de homens e mulheres e em diferentes artefatos, utilizados de modo específico nesses contextos.

Deve ser destacado que muitos rituais/cerimonias não foram realizados durante um largo tempo, em grande parte devido ao fato de os especialistas wayana e aparai não serem muito numerosos. Contudo, esses povos indígenas envidavam esforços, nesse período, para que sua vida ritual não caísse no esquecimento. No presente século, e a partir de 2011 com mais intensidade, foram retomadas as cerimônias *watoplue/watohrue*, que se relacionam e se identificam individualmente através das flautas tocadas nessas ocasiões. Os Wayana e Aparai identificam as flautas *tulekoka/turekoka; waitakala/aitakara; ëlepu/oropu* como as mais destacadas. Elas são indispensáveis nos rituais de apresentação da casa comunitária *tukusipan/porohtopo,* ao término de sua construção, cerimônias essas genericamente referidas como *tukusipan wetkatop/porohtopo ekyhpymatopo*[71].

A temática de alguns rituais relaciona-se com o ciclo produtivo das roças, mas uma cerimônia específica está conectada com a iniciação dos jovens para a vida adulta. Trata-se do mais longo e complexo ritual dos Wayana e dos Aparai e possui diferentes apelativos, o mais comum sendo *okomëman/okomomano,* que significa literalmente [agir] "como as vespas". É complexo sob diferentes aspectos, ressaltando-se os que se relacionam com a sua organização e sequência, com as danças e as músicas que são produzidas, com a ornamentação de pessoas e artefatos e também com os recursos que precisam ser mobilizados para a sua concretização, pois sua execução se extende por muitos meses. Inclui diferentes tipos de cantos, de música de

71 Para uma descrição minuciosa desse ritual por pesquisadores Wayana e Aparai, consultar Velthem e Linke (orgs) (2014).

flautas, de danças com uma máscara emplumada, identificada como *olok/oroko.* O momento crucial deste ritual é a aplicação, nos jovens solteiros e em alguns homens casados, de um trançado de palha de palmeira *kunanan/tonemyapone*, que constituem figurações de diferentes seres. Esses trançados contêm de vespas ou então formigas tocandeiras[72], quando o trançado figura o peixe pacu. As vespas, de múltiplas variedades, aumentam a habilidade de um homem no manejo do arco e flecha nas caçadas e pescarias, e as formigas fortalecem o corpo e ensejam a produção de filhos.

A máscara *olok/oroko*, para ser materializada deve congregar os participantes masculinos, de modo coletivo. Este complexo artefato é, na realidade, o resultado de um arranjo, de uma montagem em que cada especialista contribui com os próprios artefatos plumários. Para a composição da máscara, os especialistas reúnem-se na periferia da aldeia e dispõem, sobre um suporte trançado, diferentes tipos de ornatos, como longas penas de arara, fieiras de plumas e de penas, pingentes, placas emplumadas e um saiote de fibras. A máscara obedece a uma sequência de montagem, pois os elementos que a constituem estão associados a processos de transformação e, portanto, devem ser gradualmente apresentados em sua estruturação. Esse exercício se efetua sob os olhares e comentários dos demais participantes das fases preparatórias do ritual.

Quando está completa, a máscara *olok/oroko* apresenta uma complexa estrutura, extremamente valorizada de um ponto de vista estético e simbólico. Ademais, pelo fato de conter em si todos os componentes de um ser sobrenatural, referido como *Olokoimë/Orokoimo*, permite reconstituir fisicamente esta entidade. Essa máscara é representativa de um fundamental aspecto da arte das sociedades indígenas, a saber, a possibilidade de expressar o intangível, o invisível. Durante as performances rituais, a animação dessa máscara se efetua através das danças, acompanhadas de músicas, e assim permite que este ser e a sobrenaturalidade que o impregna

72 Vespidae, *Paraponera clavata*, respectivamente.

se instalem no espaço social da aldeia, enquanto uma manifestação real. Esse fato acarreta, contudo, um grande risco, tanto para o homem que enverga a máscara, como também para a assistência, e o seu necessário controle compreende uma série de interdições.

Os Wayana e Aparai possuem uma arte cerimonial muito elaborada, mediada pelos cantos, as danças, a música de flautas, cores e odores bem como pela capacidade dos artesãos em esculpir bancos, fabricar instrumentos musicais e, sobretudo, máscaras monumentais que se apresentam como objetos-pessoas nos rituais. A curta apresentação desse importante elemento ritual, visou ampliar a compreensão de outros elementos relacionados com a arte gráfica e a cosmologia dos Wayana e Aparai.

A pintura de jenipapo: transformações corporais

Entre os povos indígenas a construção do corpo envolve a sua pintura e também adornos diversificados, tatuagens, escarificações, cortes de cabelo. Essas práticas constituem formas de transformação, que permitem particularizar determinado corpo e o diferenciar de outros corpos, humanos e não humanos. A pintura corporal marca um corpo humano e, como o identifica, permite que uma pessoa venha a ter um lugar em seu grupo social e, ao mesmo tempo, a coloca em relação com forças não sociais (Vidal, 2005). Paralelamente, certas tinturas que são empregadas possuem propósitos específicos e, portanto, elas intervêm nas relações entre as pessoas e destas com outras entidades e coletivos. Neste caso, as pinturas tanto protegem quem as usa, através de um ocultamento ou, ao contrário, ampliam a sua visibilidade, permitindo que o portador de certas pinturas tenha conexões com o mundo não social (Gallois, 2002).

Observa-se que entre os Wayana e Aparai, a aplicação de grafismos no corpo humano compreende diversas modalidades de pintura e de escarificações que são produzidas em momentos e contextos específicos. Enquanto suporte para os grafismos, a pele do rosto e do corpo de uma pessoa deve

ser idealmente lisa, sem manchas e sem feridas, pois essas imperfeições impedem a sua aplicação, de modo efetivo e simbólico. Ademais, como a pele humana é compreendida enquanto uma espécie de "roupa/veste", ela pode ser percebida como nova/recente ou como envelhecida/usada e, por esse motivo, ser apreciada ou depreciada, de um ponto de vista da sua beleza. Para os Wayana e Aparai a roupa/pele requisitada e apreciada é a da juventude, pois a velhice é uma vestimenta que se evita, que não se "deseja usar". A pele lisa dos adolescentes é sobretudo, valorizada porque encontra seu paralelo na pele das serpentes - naturais ou sobrenaturais - cuja textura e decoração representam algo que é considerado como belo para os Wayana.

Entre os Wayana e Aparai, os grafismos aplicados ao corpo são produzidos principalmente através de pinturas e, por esse motivo, são referidos como *anon/zonony,* o que remete à origem vegetal da tintura empregada. Uma tinta vermelha, à base de urucu[73] *onot ëtïrë anon/onohto otyro zonony*, permite untar o corpo de homens, mulheres e crianças de modo uniforme. De uso cotidiano e frequente até o final do século XX, esta pintura não mais ocorre atualmente de modo integral, cobrindo todo o corpo, mas retringe-se aos membros inferiores ou a face. Segundo os especialistas, os lutos frequentes e sucessivos foram os responsáveis pelo abandono do uso da pintura de urucu em sua versão integral, recobrindo todo o corpo de uma pessoa.

No presente, permanece a compreensão de que a pintura corporal de urucu é significativa para os Wayana e Aparai, pois define a própria identidade indígena. Quando usada indicava que seu portador possuía todas as prerrogativas sociais e que, portanto, não estava de luto por morte de algum parente, nem de resguardo pelo nascimento de um filho. A tintura de urucu tem, ainda, uma característica peculiar: pode amarelar ou então escurecer. Contudo, a coloração mais apreciada é a de um vermelho vivo, a cor do urucu fresco e que possui, ademais, um cheiro característico. Essas diferenciações na pintura de urucu possuem conotações complexas, mas não cabe presentemente o seu detalhamento, porque não se insere no quadro da arte gráfica.

---

73 *Bixa orellana*

Outro tipo de tintura utilizada para a pintura corporal é de cor negra e deriva do jenipapo ou do jenipapim[74] e, por esse motivo é identificada como *kulupë anon / kurupoh zanony*. Esse tipo de intervenção corporal é de uso estritamente ritual e cerimonial e se apresenta extremamente variado, pois se expressa através de grafismos e assim se oporia à pintura corporal de urucu que tem aspecto uniforme e é restrita à vida cotidiana. A aplicação do urucu no cotidiano e do jenipapo nos rituais, permite identificar os momentos fundamentais da vida dos Wayana e dos Aparai.

Para os Wayana, o sufixo *jao* e, para os Aparai *ao*, identifica o mais elementar indicativo ornamental de uma pessoa e, assim, faz referência ao uso de um único ornato ou modalidade decorativa, que é de caráter estritamente individual. Esté é o caso de uma pessoa que está apenas pintada com jenipapo e assim é *kulupë jao / kurupo ao*.

A pintura corporal de jenipapo se conecta aos momentos cerimoniais e rituais, às festas de flautas e é empregada até o presente. Em uma de suas modalidades, os grafismos são aplicados no corpo e na face de homens e mulheres. São produzidos com pinceis específicos e os padrões traçados são inicialmente muito claros, escurecendo com o tempo. Essas pinturas são essencialmente gráficas e assim reproduzem no corpo humano certos desenhos que integram o repertório das pinturas corporais da serpente *Tulupele / Turupere,* mas sem conformar um elenco específico. Outros tipos de grafismos são aplicados unicamente no rosto e se diferenciam pelos insumos empregados, identificados como *ëmitanon / omyzonony*; *sipë / xipo; wajali / pariri*. A pintura de jenipapo é sempre executada pelas mulheres, nas fases preparatórias das cerimonias e rituais, no corpo de parentes, masculinos e femininos.

Na pintura de jenipapo de uso ritual encontramos grafismos que são próprios dos homens e outros que são exclusivos das mulheres. As crianças pequenas, que podem ser ocasionalmente pintadas no cotidiano, visando o treino materno, raramente o são nos rituais. Os grafismos feitos com

74 *Jenipa americana*

tintura de jenipapo são aplicados de modo mais intenso e diversificado nos jovens adolescentes e nas pessoas adultas que irão participar ativamente das cerimônias e dos rituais, dançando e tocando as flautas que os identificam.

No passado, os Wayana e Aparai estavam quase sempre pintados com jenipapo porque as cerimonias e rituais se sucediam com frequência. Ademais, quando empreendiam longas viagens fluviais, pintavam-se inteiramente com a tintura negra do jenipapo, como observou Creveaux (1876) a respeito de alguns de seus remadores wayana. Trata-se de uma prática que não foi observada, nem comentada pelos conhecedores atuais, wayana e aparai.

Um talo muito flexível de cana de ubá permite aplicar grafismos no corpo de uma pessoa, exercício que segue uma sequência. Em 2017, nos dias que antecederam um ritual na aldeia Maxipurimo, um rapaz foi pintado por sua avó, a qual iniciou pelas suas costas, a aplicação de grafismos em seu corpo. Na mesma ocasião, uma jovem, pintada por sua tia-avó, teve grafismos primeiramente traçados nas costas, em seguida na parte superior do tórax e nos dois flancos, depois nos braços e antebraços e, por último, no rosto.



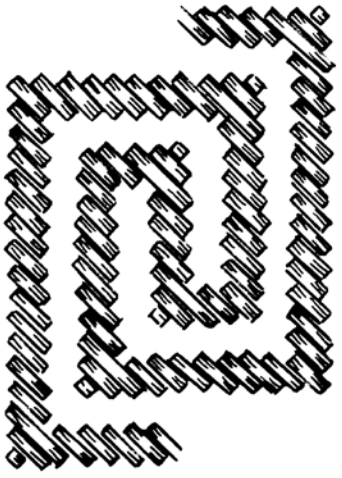


Aldeia Maxipurimo (2018)

Os grafismos aplicados no corpo e no rosto de uma pessoa, pertencem ao mesmo repertório dos padrões que são visualizados em artefatos de diferentes categorias artesanais. Entretanto, nem todos os grafismos pintados com jenipapo são apropriados para o corpo de uma pessoa, porque há os que são exclusivamente masculinos e os que são femininos. Outra consideração importante é o fato de que as pessoas pintadas devem dançar por muitas horas, e, assim, para os Wayana, é desejável que os grafismos do corpo contribuam para transmitir movimento e agilidade aos dançadores. Por esse motivo, os desenhos que se assemelham a espirais são os mais apreciados, como é o caso de *okaman* (gancho) e *kue hematpë* (rastro de caramujo):



Okaman/okaman (Dola 1984)



Kuweehematpë/õpatamenuru

Os Wayana consideram que os grafismos que são aplicados aos potes de argila não devem ser reproduzidos no corpo de uma pessoa, pois eles incorporaram algo da essência de seu suporte. Assim, aplicar padrões de cerâmica em uma pessoa a torna "pesada" e consequentemente vagarosa, impedindo que dance com a leveza e a agilidade que são necessárias para a efetivação dos rituais. Esse é um dos motivos por que os rapazes são preferencialmente pintados com desenhos que são reproduzidos em artefatos trançados, pois estes têm o poder de acarretar o efeito contrário, uma vez que transmitem agilidade e leveza aos portadores, como é o caso do grafismo identificado

como *kué hematpë* (rastro de caramujo) como referido. Assim sendo, as mulheres Wayana, pintoras dos corpos e dos vasilhames cerâmicos, precisam ser muito cuidadosas e criteriosas na seleção dos grafismos a serem aplicados sobre a pele de seus parentes.

Deve ser enfatizado que uma composição de grafismos marcadamente cerâmicos sobre o corpo humano, além de não ser apreciada, acarreta o envelhecimento precoce de quem os porta, porque transmite atributos negativos, associados a esta categoria de objetos. Tais atributos, sobretudo a lentidão, são compreendidos como próprios da velhice e, portanto, os jovens devem evitá-los, para não sofrerem os seus efeitos e assim não comprometerem a beleza de seus corpos e de suas coreografias.

A pintura corporal de jenipapo é carregada de significados para os Wayana e Aparai porque através dela há a possibilidade de serem efetivados os grafismos que estão associados aos tempos da criação. Isso se deve ao fato dessa pintura corporal se conectar a duas entidades, referidas em narrativas míticas. Uma delas é *Tulupele / Turupere,* em cuja pele estavam dispostos os elementos gráficos e a outra é *Palikë,* detentor das técnicas que permitem a aplicação de grafismos sobre a pele humana, de acordo com a narrativa wayana.

Agindo enquanto uma via, um caminho, a pintura negra de jenipapo transporta o indivíduo para uma outra dimensão temporal e assim instrumentaliza o contato com os heróis culturais, de um tempo primordial. Esse papel é confirmado pelas narrativas míticas, as quais enfatizam o importante papel do jenipapo enquanto intermediador das relações dos humanos com os não humanos. Integrando-se aos seres primevos através da pintura corporal, os Wayana e Aparai destacam, contudo, que ela também expressa uma condição humana, social, familiar, uma vez que tal pintura é materializada pela parentela feminina: a esposa, a mãe, as tias, as irmãs.

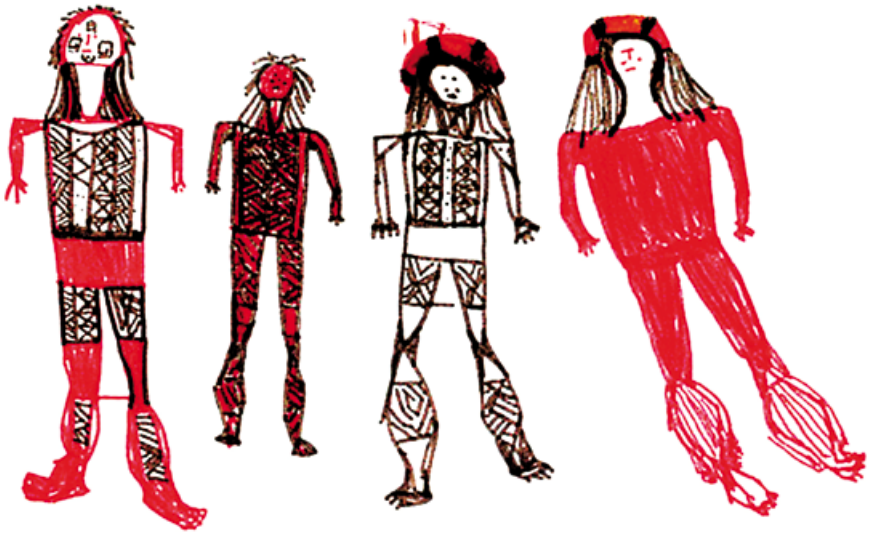
Os grafismos da pintura corporal recobrem os corpos de homens, tanto dos especialistas rituais, como dos iniciandos, e de mulheres, notadamente das jovens que tomam parte ativa nas danças. A diferenciação entre a pintura masculina e a

feminina é estabelecida a partir da divisão do rosto, tronco e membros em zonas delimitadas que constituem os "lugares da pintura", referidos como *itikpatop/etypyritopo*, no interior dos quais são dispostos os grafismos. Desta forma, como ocorre para outras formas de individualização sexual, as zonas das pinturas masculinas são mais longas e maiores do que as femininas. Os especialistas rituais e os iniciados se diferenciam através de maior ou menor número de zonas pintadas e de variações na composição dos grafismos.

O mais longo e complexo ritual dos Wayana e Aparai é o *okomëman/okomomano*, como referido. Quando ocorre, os jovens iniciandos e os especialistas empregam uma estruturada pintura corporal que associa o jenipapo ao urucu de duas formas distintas. Uma delas é a pintura *kulupëkë tetanophe/kurupoke otononõko*, que consiste em grafismos negros de jenipapo que são traçados sobre a pele e recobertos por uma leve camada de urucu. A outra é designada como *kurupë jao tepiakhem/kurupo ao taemasemy*, e associa os mesmos pigmentos, mas não superpostos, pois os desenhos negros são separados por campos, pintados uniformemente em vermelho, resultando em um efeito listrado. Essa forma decorativa tem a sua máxima elaboração na face e deve ser aplicada, nos homens, exclusivamente por mulheres da parentela consanguínea.



Local das pinturas



Pinturas de jenipapo e urucu (Anakari - 1984).

Nesse mesmo ritual, uma forma de pintura corporal, empregada na fase inicial é de uso exclusivo dos iniciandos, os *momai / anĩtono*. Trata-se do modelo da pintura de jenipapo, e assim recobre quase que inteiramente seus corpos, sendo executada pelas mulheres da sua parentela afim. Neste caso, a valorização da pintura corporal repousa no fato de permitir aos jovens iniciandos expressarem, através de elaborados grafismos, componentes da sobrenaturalidade que estão associados aos processos de transformação.

A densidade da pintura corporal dos jovens iniciandos indica a sua inclusão total no campo da diferença, própria do ritual, além de contribuir para o seu objetivo principal que é a "troca de pele" social. Devido à carga simbólica e aos poderes de ação dessa pintura, o iniciando deve ter controle absoluto de si e de seu desempenho, e também não deve ser contemplado pelos assistentes. Qualquer ato desprevenido, tais como cair, tropeçar ou mesmo o desprendimento de um dos adornos que apresenta, ocasiona a imediata ação da sobrenaturalidade que vai se abater sobre o jovem e sobre os demais membros da comunidade que presenciam o ritual.

A fase crucial do rito de iniciação é composta de danças e cantos específicos, da aplicação no corpo dos iniciandos, de uma placa trançada *kunanan / tonemyapone*, contendovespas vivas, e de um período de resguardo ao final. Nesses momentos, o jovem passa a ser referido como *tepiem / epurukete* e não recebe mais nenhum tipo de pintura, quer seja de urucu ou de jenipapo, pois está literalmente "sem pele". Quando esta se recompõe, ou seja, quando a reclusão pós-ritual se completa, é submetido gradativamente à pintura de urucu pela mãe e irmãs mais velhas, parentes consanguíneas.

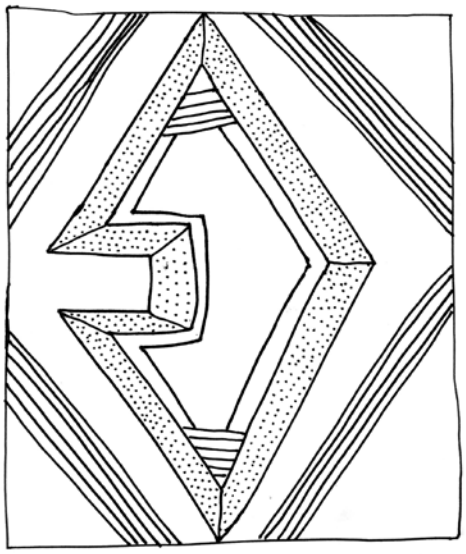
No corpo de uma pessoa, as pinturas corporais estão raramente sozinhas, pois são sempre acompanhadas de outros ornamentos, como os que são confeccionados com miçangas de cores variadas, ou então com fios de algodão e outros materiais e que são, em sua maioria, confeccionados pelas mulheres para seu uso e o de seus parentes. Um corpo com pinturas e atavios possui uma apreciação estética que é extremamente valorizada e designada como *imakhe / emepory*. Os Wayana traduziram esse termo como "enfeite" e ele expressa um conceito que estabelece um pertencimento étnico individual.

Grafismos da pintura do corpo masculino e feminino

Hokane / Okana etakahpo (anzol)
Wakala potitpë / Akara potyry (bico do maguary)
Maipuli ewu / Pety menuru (olho de anta)
Wopi wopi man / Opi Opi mano (peixe piaba)
Hololo uhmut / Pona zunute (topete de inambu) .

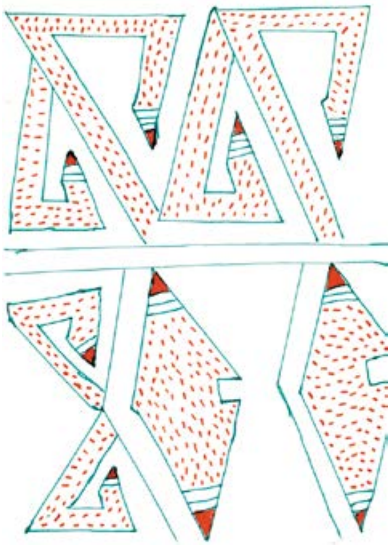


Pinturas corporais: masculina e feminina (LHVV, 2018)

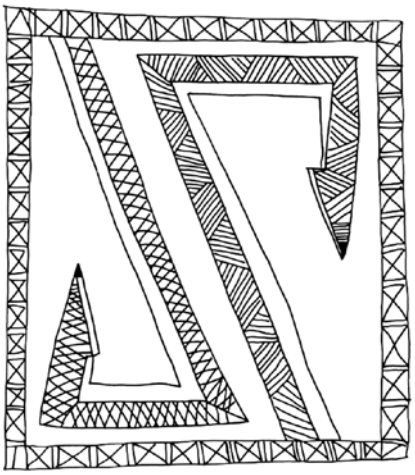


(Dola 1984)

Hokane / Okana etakahpo



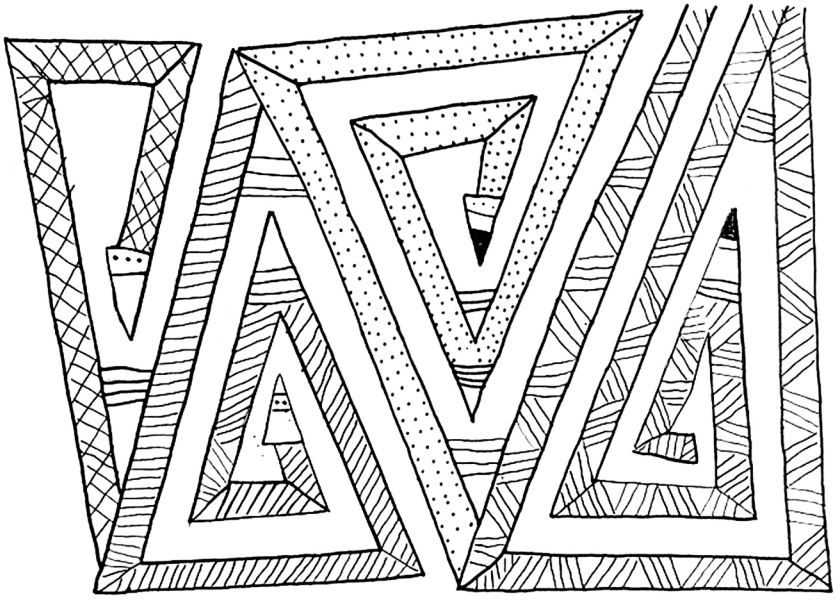
(Alemau Wayana 1987)



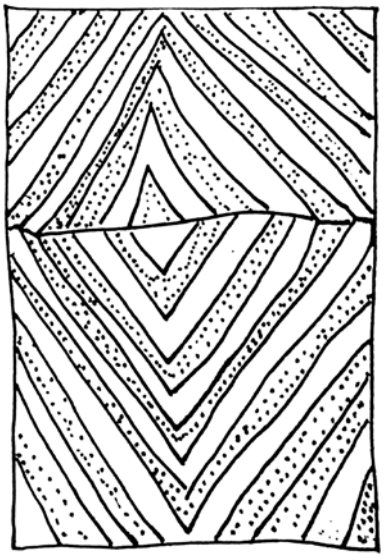
(Dola 1984)



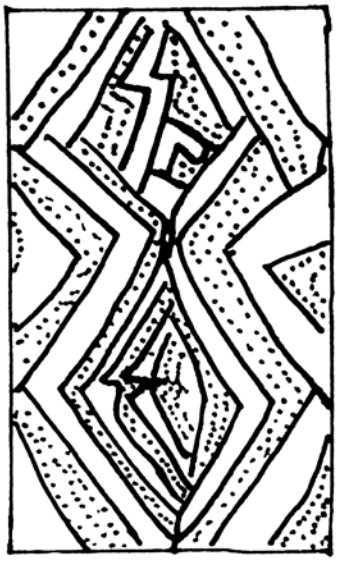
Wakala potitpë /Akara potyry (Alemau 1987)



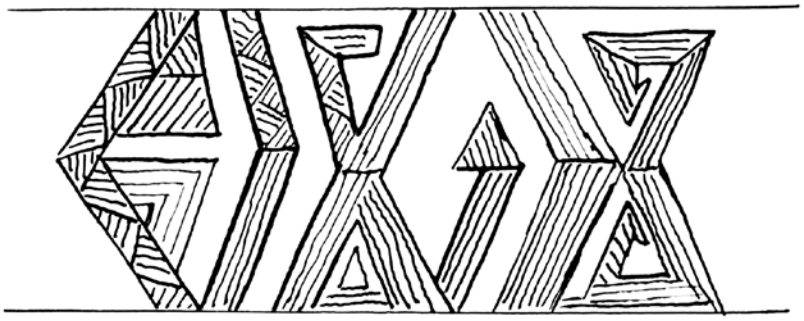
Wakalaimë potitpë/Akara potyrỹpyry (Xipatae 2008)



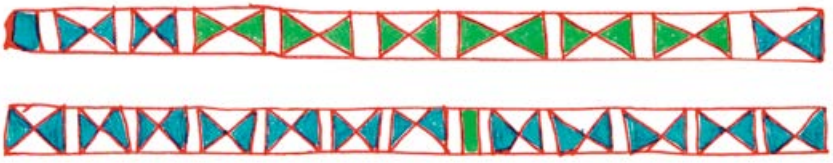
Maipuli ewu/Pety menuru



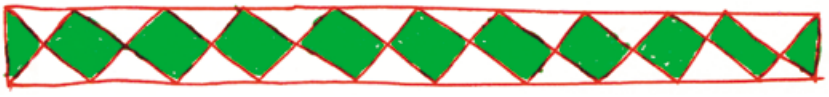
Wopi wopi man/Opi Opi mano (Irapi, 1978)



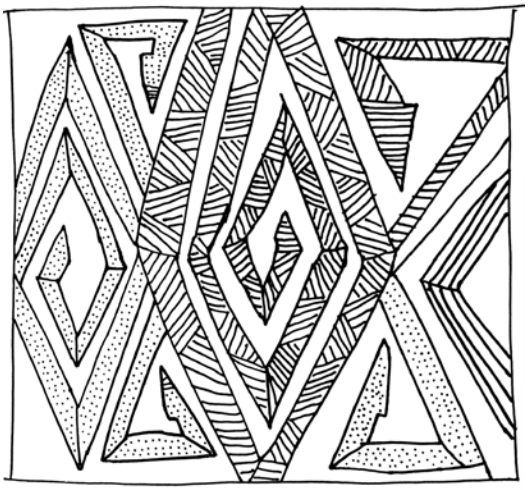
Wopi wopi man/Pitu mano



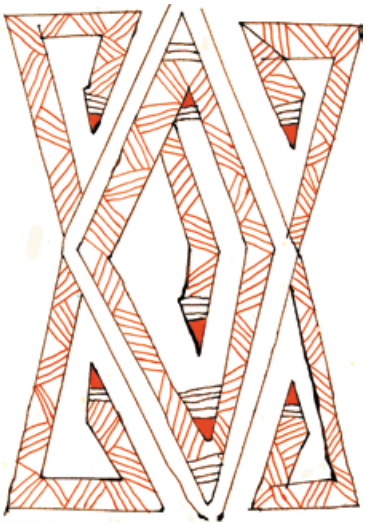
Hololo uhmut/Pona zunute



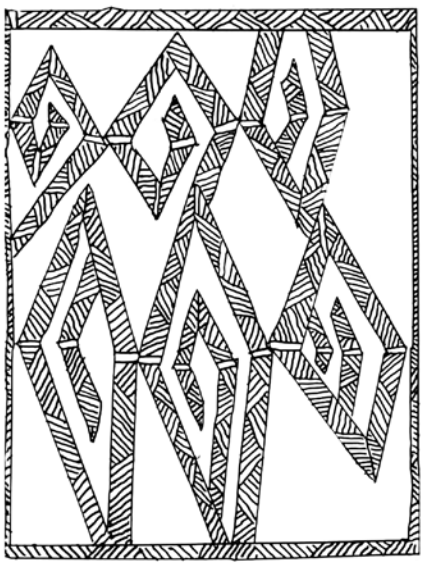
Wopi wopi man/Opi Opi mano (Alema 1987)



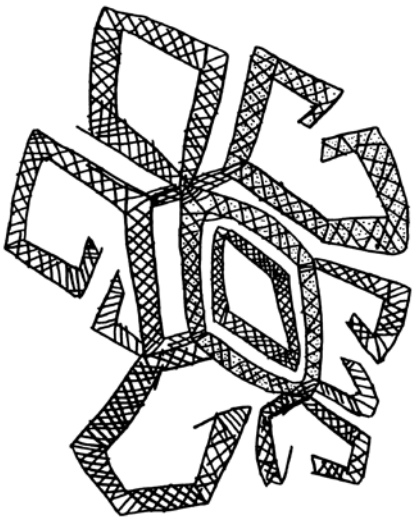
Maipuli ansikë/Maxipuri ãxikory (Dola 1984)



Wakala potitpë/Akara potyry (Alemau 1987)



Aipuli ansikë/Maxipuri ãxikory (Apowaiko, 2008)



Iemara/Mekuiemara (Sapotoli 1987)

A pintura facial: uma composição especial

A pintura do rosto possui grande relevância estética e condensa diversos simbolismos. É designada genericamente como *tëpiatse/tozohnose*, termo que identifica tanto a pintura masculina, como a feminina. Apesar de ser restrita a uma parcela do corpo, a pintura da face condensa, sintetiza e, ao mesmo tempo, expressa a pintura corporal de jenipapo como um todo. Assim sendo, a pessoa que a apresenta é considerada como "pintada", mas sem as implicações e os processos que são acarretados pela pintura corporal, conjugada à facial. Utilizam a pintura facial os indivíduos que desejam participar dos rituais, mas sem se submeter a esses processos que são fundamentalmente perigosos.

Uma pintura facial é aplicada à diferentes partes do rosto de uma pessoa: testa, nariz, bochechas, queixo e, quando bem realizada, deve apresentar uma composição harmoniosa. Quando pintados sobre uma face humana, os grafismos perdem a sua designação particular, pois passam a ser designados de acordo com o local em que foram pintados. Assim, um padrão que foi desenhado ao longo do nariz passa a ser identificado como *emna epiatë/yna zonony*, a saber, a "listra do centro", pois o nariz representa o centro do rosto.

A análise estilística indica que, em certas zonas da face, os grafismos formam composições que podem ser assemelhadas/simétricas ou ao contrário, assimétricas. Neste sentido, a contemplação de um rosto pintado, revela a conformação de uma espécie de faixa que, partindo do meio da testa, se prolonga pelo nariz até atingir o queixo, dividindo o rosto em duas metades. Observa-se que os grafismos que foram dispostos sobre os supercílios, o nariz e o queixo não estão unidos.



(Anakare, 2001)

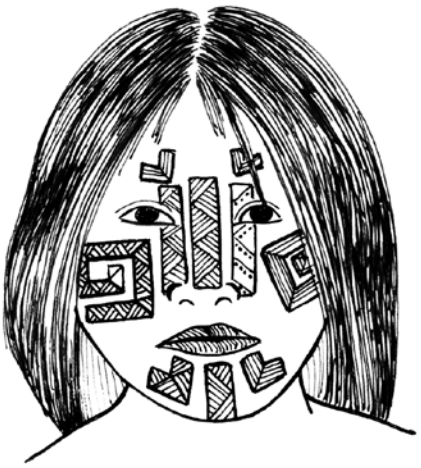
As bochechas possuem uma dimensão particular por serem dotadas de autonomia e, assim, são sempre decoradas de forma não similar, mas sim assimétricas. Portanto, em cada uma delas é conformado um grafismo diferente ou, então, que é preenchido de modo diverso. Existem diferentes padrões que podem ser aplicados nesta região da face, cuja denominação é uniformizada, mas em alguns casos, o mesmo grafismo pode receber denominações diferentes, dependendo do lado do rosto em que se encontra. Nas outras partes da face são aplicados grafismos mais genéricos, que se expressam através de listas e de suas múltiplas formas.

Os Wayana e Apalai possuem outros tipos de pinturas da face que possuem um componente cosmético, pois são extremamente perfumadas. Essa particularidade é o elemento que amplia o poder de atração, sobre outras pessoas, daqueles que as usam. Para sua elaboração são usadas resinas cheirosas como *awa/azawa*, (breu de incenso), misturadas ao urucu processado, a carvão triturado e a outros ingredientes. Desta forma, as pinturas podem ser vermelhas *sipë/xipo* ou negras, estas com duas modalidades: *palakta/parahta* e *alakuheke/pariri* ou então associarem essas duas cores. As pinturas cosméticas, ao serem aplicadas à pele, convertem-se em grafismos que se unem em composições variadas a partir de linhas horizontais e verticais, de pontos, de triângulos. Para que fiquem aderentes à pele, os pelos faciais, sobretudo as sobrancelhas, devem ser arrancados ou raspados. O uso do *xipo* e do *pariri* foi descrito por Pupuri Apalai, moradora de Pará-Pará em 2012:

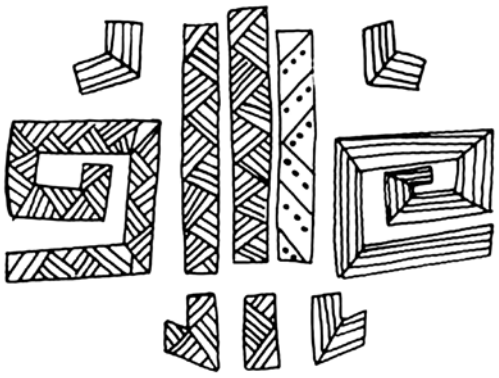
Pake ahtao sipë, pariri rise ahno tomo
Tomytykô pona tuase po ahtao.
Orixiamo nuasenamo, kunumuxi matomo, tamuxi tomo ynara.
Morararo tuasë pona, kotonome ahtao ise ahtado roropa.
Antigamente xipo e pariri nós usamos,
No rosto nós pintamos.
As moças usavam, as velhas e os velhos também usavam.
Nas festas nós usamos, quando chegava em outra aldeia,
e quando queria.

As pinturas faciais cheirosas conformam repertórios masculinos e femininos e são, portanto, diferenciados. Relativamente comuns até o final do século XX, as pinturas odoríferas ou cheirosas eram muito apreciadas e o seu uso era frequente entre os jovens solteiros, na vida cotidiana das aldeias e durante as viagens. Trata-se de uma lembrança que ainda permanece viva, inclusive a forma de prepará-las e, assim, ocasionalmente, ainda podem ser apreciadas em um jovem que procura impressionar os seus familiares e outros moradores de sua aldeia.

Grafismos de pinturas faciais



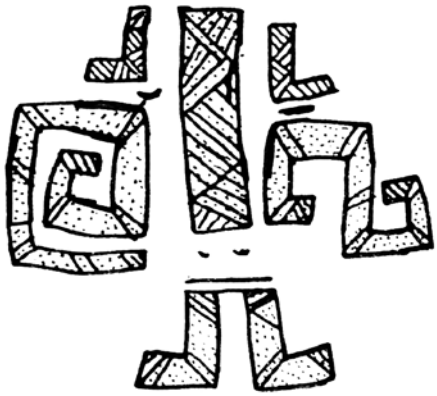
Pintura facial feminina



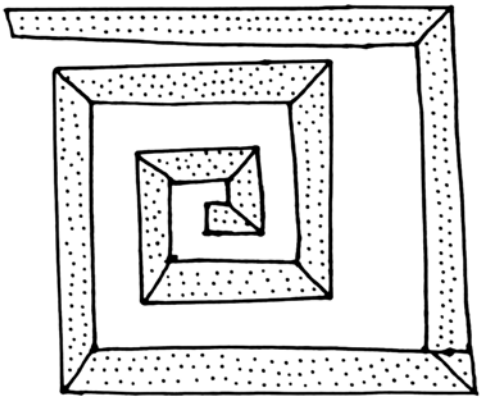
(Anakare, 1984)



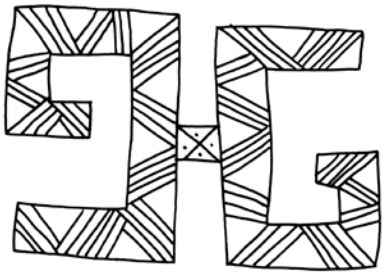
Pintura facial masculina



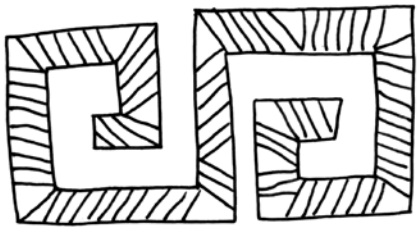
(Anakare, 1984)



Ëkunwajak/Õpata menuru



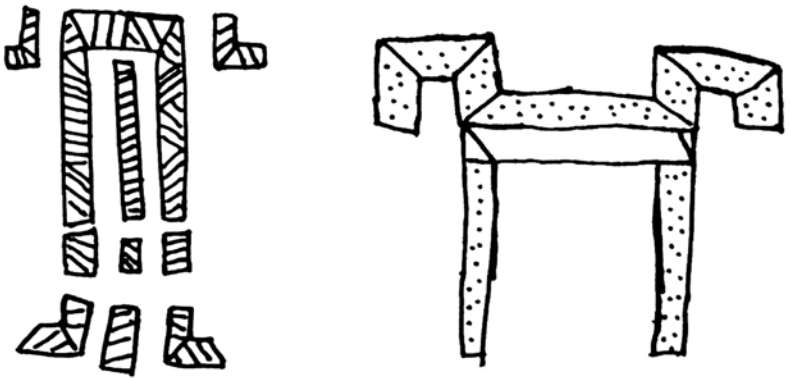
Kuweimë/Kuoimo (Alemau 1987)



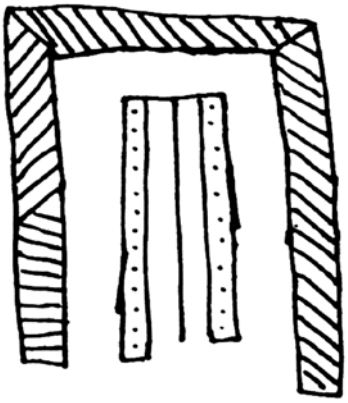
Mamaktelele/Touserere (Alemau 1987)



Momai/anỹtono (Dola 1984)



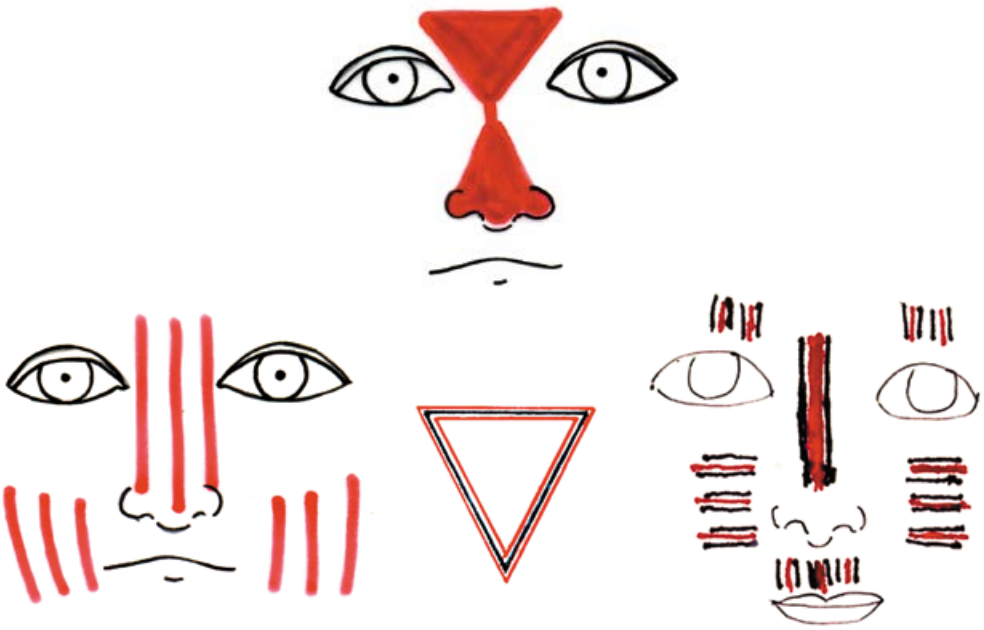
Pehna pëkën/Pery pokono

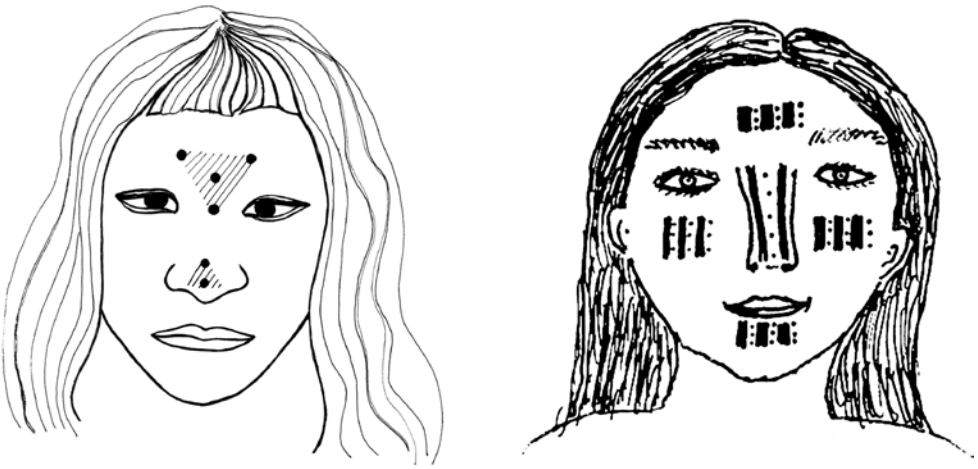


Pehna pëkën human - Pery pokono uromano

Grafismos de pinturas faciais odoríferas/cheirosas

sipë/xipó
palili - alakuheke / pariri
paraktái / paroro

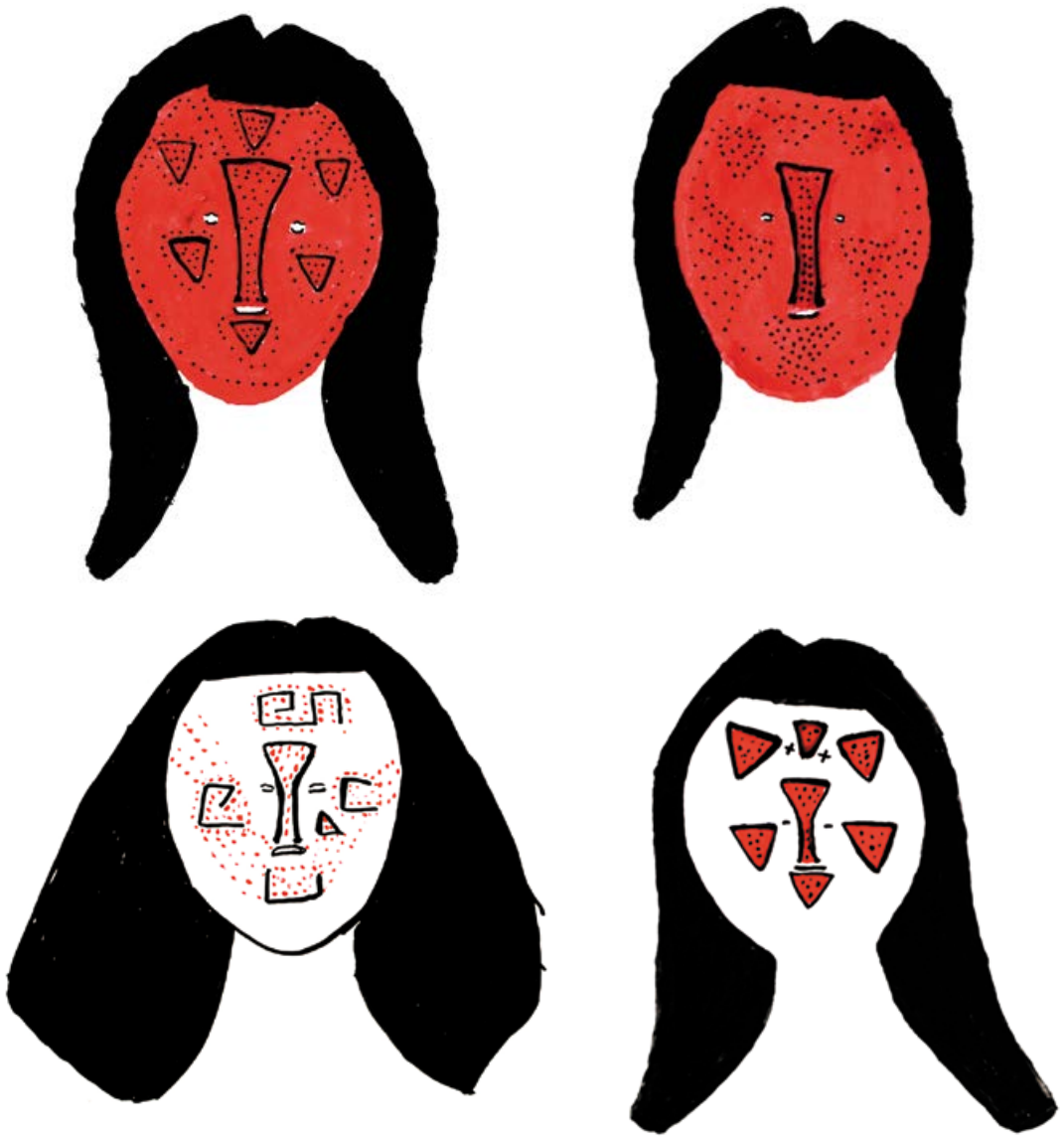




Paku watkï/Paku arokyry (Pupuri, 2007)

Pinturas faciais para homens e mulheres

(Desenhos Anakare 2001)



Cetro de dança: um corpo sobrenatural

No ritual *okomëman / okomomano,* mencionado acima, uma das principais danças masculinas é executada por um conhecedor cerimonial. Nessa ocasião, ele segura em uma das mãos um bastão *ënep / myxi* e, na outra, um cetro[75] identificado como *taphem epu / tahse epuru*. Este último se caracteriza por ser formado por vários elementos, a empunhadura, uma placa com grafismos pintados e uma armação, disposta na parte superior, recoberta de fieiras de penas.

A confecção do cetro é masculina e emprega madeira de cedro[76] que é entalhada até adquirir o formato de uma placa retangular. A parte superior do cetro é provida de um trançado de arumã, semelhante à máscara *olok / oroko*, sobre o qual são amarradas fieiras de penas de tucano, papagaio, mutum, arara e de outras aves. Essas fieiras não devem ser novas, mas já terem sido utilizadas anteriormente, o que é o pré-requisito para poderem integrar o cetro de dança. Na parte traseira da prancha é ajustada uma vara de sustentação, para que o cetro possa ser transportado e utilizado pelo dançador.

Para receber grafismos, a placa retangular que integra o cetro deve ser enegrecida, a saber, chamuscada com fogo ou pintada com uma tintura negra, composta de mordente vegetal e fuligem recolhida em uma vasilha. Trata-se da mesma tintura *apulukum anon / apurukuni zonony,* que é aplicada nas varas de arumã antes de serem cortadas e tecidas. Os grafismos são delineados nessa placa com um instrumento cortante e são pintados com tintas minerais com o auxílio de diferentes tipos de pincéis. No centro da placa é aplicado um grafismo que figura uma serpente/larva de borboleta e na borda, formando uma espécie de moldura, é disposta uma sequência de padrões triangulares, denominados pelos Wayana como *piaroman*. Os grafismos do cetro quando são pintados, replicam o repertório que é encontrado na roda de teto da casa comunitária.

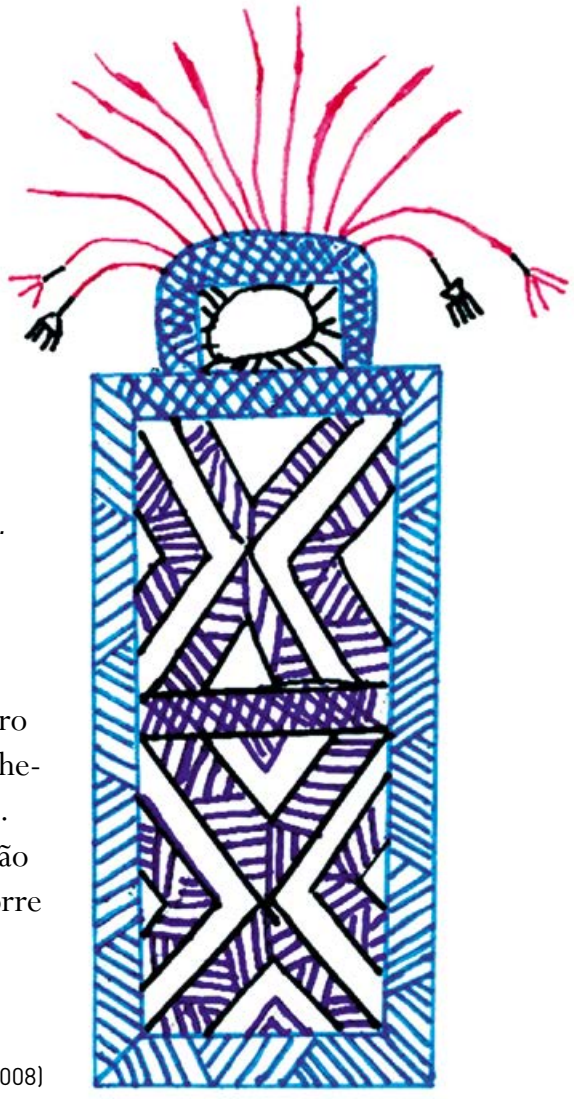
---

75 Ribeiro, Berta. 1988.

76 *Cedrela sp.*

O cetro de dança é compreendido como um corpo que é, evidentemente específico e, assim, constitui a imagem, a figura de uma entidade sobrenatural antropomorfa, denominada *Taphemimë/Tahsemyimo*. Este ser vive nas profundezas das matas e é muito temido por ser antropófago, atacando os caçadores para devorá-los. Essa característica foi descrita em 2008, por Arinawaré Apalai Wayana, morador de Para-Pará nos seguintes termos:

O Taphemimë foi descoberto pelo caçador que foi matar arimi [macaco coatá]. Caçador não encontrou que queria, mas ouviu Taphemimë debaixo [de uma] grande montanha. Quando ele voltou para aldeia, um amigo perguntou [o] que ele viu na caçada. Caçador contou [o] que ouviu. Dias depois foram ver Taphemimë no mato. O caçador estava falando para seu amigo para ele não chegar perto e nem matar. Amigo não ouviu orientação do caçador. Foi mais perto; queria flechar, mas acabou morrendo pelo Taphemimë que cortou a sua cabeça com um facão que parece motosserra.



Os saberes sobre a confecção e uso do cetro de dança permanecem ativos entre os conhecedores não tendo caído no esquecimento. Contudo ele só é confeccionado por ocasião dos rituais em que é empregado, o que ocorre esporadicamente.

(Viturinu 2008)

Grafismos do cetro de dança



Taphem epu/tahsẽ epuru



Pëlitë/Kaukoxi



Taphem eku mawu/tahsẽ ekuru mauru

Ornato de máscara: ventres de sobrenaturais

A imponente máscara *olok/orok* possui como um dos seus componentes um ornato emplumado, atado na parte posterior. ao saiote de fibras. Trata-se de um artefato retangular que possui versões que se identificam através de um nome específico. Ademais, a forma, o tamanho, o material e os grafismos desses ornatos figuram uma porção da pele ventral de uma entidade sobrenatural que permite particularizar a máscara à qual está integrada, permitindo que e se diferenciem umas das outras. Acrescenta, ademais, uma valorização, que é tanto estética quanto simbólica à própria máscara, o que permite ampliar as suas características e poderes de agência, de atuação no contexto dos rituais.

Um desses ornatos, identificado como *makamaka/makamaka,* apresenta tamanho variável[77]. A matéria-prima de confecção constitui o elemento que fornece a chave para a sua identificação. Constitui uma fabricação masculina e emprega estreitas talas de cana-flecha que são unidas lado a lado e atadas com fios de curaoá, o mesmo material da alça de sustentação. Este artefato é parcialmente recoberto por fieiras de penas de arara, de tucano e de jacamim. A sua principal característica é a de apresentar, na parte central, uma faixa que não é emplumada, mas que recebe uma fina camada de cera de abelha sobre a qual são dispostos grafismos isolados, gravados e posteriormente pintados.

Outros ornatos dessa categoria, identificados como *umhemuli/ũsemuri* e *walipta/kupixi,* quando presos às máscaras, identificam outras entidades não humanas. Suas bases são confeccionadas com materiais diversos, como caroá ou arumã. Para a confecção de um quarto ornato, identificado como *walipta/kupixi* são empregadas finas tiras de arumã tingido que conformam padrões gráficos contínuos de dupla face. Esse artefato é recoberto por fieiras de penas de araracanga e canindé, e de tucano e ladeadas por plumas de jacamim e penas caudais de arara. Esta placa está particularmente associada à serpente supranatural *Tulupele/Turupere*.

77 As dimensões medianas são 14 cm de largura por 28 cm de comprimento.

Grafismo de ornatos de máscaras



(Anakari, 1984)

Flautas rituais: traqueias de sobrenaturais

Na vida cotidiana, assim como nos rituais dos Wayana e Aparai, a música, representada por uma configuração particular de sons, constitui parte integrante desses momentos, os gêneros sonoros tradicionais se expressando tanto através da voz como de instrumentos. Há várias décadas foram introduzidas outras formas de produção de sons que emanam de aparelhos como rádios e gravadores e de instrumentos musicais da sociedade industrial, como o violão e, mais recentemente, de celulares, mas que não se conectam, sob nenhum aspecto, aos rituais.

A compreensão acerca da música e dos instrumentos musicais dos Wayana e Aparai requer a descrição dos eventos musicais em que se fazem presente, em um exame da conjunção de tradições musicais, de músicos, instrumentos e do contexto em que os eventos se efetivam. A concretização desse intento escapa, entretanto, dos propósitos do presente livro sobre a arte gráfica desses povos indígenas.

Os instrumentos musicais constituem manufaturados e, assim, se submetem às regras do sistema de objetos dos Wayana e Aparai. Os mais significativos instrumentos são os aerofonos, os instrumentos de sopro, como flautins, flautas retas, flautas nasais, flautas de pã, flautas transversas e ainda trompetes de são de uso sobretudo, cerimonial. Os instrumentos de sopro são os mais difundidos entre a maioria dos povos indígenas na América do Sul, como informa Anthony Seeger (1986).

A designação genérica para os instrumentos de sopro é *tulé/turé*, cujo modelo e referência é um determinado trompete, designado pelos wayana como *tulekoká*. Outra classificação desses instrumentos deriva da principal matéria-prima empregada na sua confecção, a taquara *lué/ruwe*.

Segundo relata um mito wayana, nos primeiros tempos as taquaras eram entidades que cantavam/falavam ininterruptamente e habitavam uma imensa aldeia, constituída pelo taquaral. Posteriormente, eles se transformaram

em vegetais, a matéria-prima das flautas, mas conservaram muitas das suas características, relativas a esses tempos primordiais. Esses atributos permitem que os instrumentos de sopro possam, na atualidade, cantar/falar como faziam outrora, porque constituem corpos, embora de uma outra natureza, por não serem integrais. Assim sendo, as partes de uma flauta são identificadas com os mesmos termos dos órgãos de fala de um ser humano, o bocal constitui os lábios da flauta, o aeroduto é a traqueia, a palheta, a língua, e os orifícios, as narinas ou fossas nasais.

A música instrumental é compreendida como a modulação da voz dos antigos seres de outros tempos e o tocador de flauta é aquela pessoa que é capaz de fazer com que a taquara "diga seu nome". Assim, na execução musical, o flautista assopra pelo bocal do instrumento, emitindo um curto som, um flauteio, que corresponde à designação específica da flauta que desta forma, "diz o seu nome", o qual corresponde, também, ao nome da entidade que habitava a aldeia-taquaral. A melodia, executada na sequência, expressa a entonação da voz desses seres, a qual possui como modelo sensorial o canto, melodioso ou não, de diferentes aves.

Determinadas flautas podem receber grafismos incisos e pintados e para produzir esses últimos é empregada uma tintura composta de fuligem e um mordente vegetal. Esses grafismos podem ser constituídos por listas horizontais *huuman/huromano* que são aplicadas em um trompete reto, identificado pelos Wayana como *tulé koká*.

Outros tipos de grafismos, estes incisos, são produzidos com um instrumento cortante e recobertos com caolin e constituem uma particularidade de uma flauta globular transversa, referida como *kuhumkuhuli/kujukujuri*. Essa flauta é assoprada em um ritual específico, conectado ao urubu rei sobrenatural, pois este ser é o possuidor dessa flauta. A flauta do urubu rei recebe revestimento e pingentes de fios de algodão, que objetivam figurar água escorrendo por se tratar de um ente das profundezas aquáticas e também uma decoração de plumas vermelhas de arara e pretas de mutum.

Grafismos de flauta cerimonial







Bancos rituais: o urubu-rei e o tracajá

Nas aldeias, no momento das refeições e durante a execução de trabalhos artesanais, homens e mulheres sentam-se em bancos retangulares, genericamente referidos como *kololo / epehtohpo*. Os bancos de uso masculino são designados pelos Wayana como *kololo apïka* por serem mais altos e terem o assento liso. Os que são empregados pelas mulheres são nitidamente mais baixos e são identificados como *kololo taptelem*. Os bancos são talhados pelos homens com terçados e plainas, em um único bloco de madeira, geralmente cedro[78], arvore tendo sido derrubada por ocasião da abertura de uma nova roça.

Os bancos de uso cotidiano, não recebem grafismos, pintados ou gravados. Contudo, padrões gráficos são aplicados aos bancos que são feitos expressamente para serem comercializados. Para tanto, esses artefatos são incialmente pintados de preto, com uma tintura composta de um mordente vegetal e fuligem ou, ocasionalmente, com tintas industriais, adquiridas no comércio de Macapá. Em seguida, na superfície pintada, com o auxílio de uma faca, são gravados padrões que se destacam no fundo escuro.



Pintura de banco (2012)

78 *Cedrela sp*

Os bancos são importantes em cerimonias e rituais e são utilizados pelos homens para descansarem nos intervalos das diferentes danças que exigem um grande esforço físico. Sentados nesses bancos, conversam e ingerem grandes quantidades de bebidas fermentadas. Os bancos rituais se diferenciam dos que são usados no cotidiano por receberem grafismos pintados. Assim, nas fases preparatórias de um ritual os homens talham novos bancos de madeira que são, em seguida, entregues às mulheres para que pintem grafismos em suas laterais externas, utilizando as mesmas tintas minerais que são empregadas na cerâmica e em outros artefatos. Após os rituais esses bancos são utilizados na vida cotidiana, em que os grafismos pintados se apagam aos poucos.

(2014)



O repertório dos grafismos dos bancos cerimoniais remete às pinturas corporais de *Tulupele/Turupere*, mas o número de grafismos é bastante restrito, geralmente dois, um em cada lateral, mas, tradicionalmente, deveriam ser quatro. Na escolha das artesãs a preferência é por grafismos que se apresentam isolados e assim possuem um desenho fechado, descontínuo.

Outro tipo de banco, identificado como *mïjele/muzere* é destinado aos homens idosos e aos conhecedores. Eram especialmente utilizados por ocasião de práticas xamânicas e ainda em ocasiões cerimoniais, como as conversas efetuadas entre chefes de de diferentes aldeias. Nesses momentos, assim como no ritual *kulekatop* é empregado um discurso formal, denominado como *tupime* pelos Wayana e que se distingue da língua cotidiana, denominada *ënipohnëpila*. O uso do banco *mïjele* é expressamente interditado às mulheres e aos jovens, sobretudo para que esses últimos não envelheçam antes do tempo, precocemente.

O assento do banco *mïjele/muzere* é encurvado e as extremidades apresentam figuras esculpidas. Estas configuram em sua maioria, a cabeça e da cauda do urubu-rei ou então do tracajá[79] e, assim, constituem bancos que possuem uma característica animal, zoomorfa[80]. Os detalhes anatômicos do urubu rei ou do tracajá transformam esses artefatos nas imagens desses seres que, desta forma adquirem a capacidade de agir, de agentividade, o que é particularmente requerido nas práticas xamânicas.

Quando esses bancos são feitos para serem vendidos, as laterais recebem uma tintura preta de base vegetal, e sobre elas são entalhados com faca, os grafismos apropriados para os bancos cerimoniais. Essa modificação estrutural e técnica anula completamente as características de agência desses bancos que, desta forma, podem sair das aldeias e irem para os centros urbanos onde são comercializados.

---

79 *Podocnemis unifilis*.

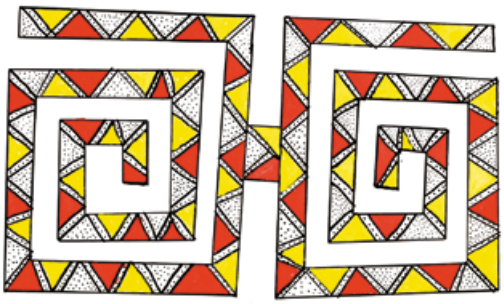
80 Como classificado por Ribeiro , Berta (1988, 257).

Grafismos de bancos cerimoniais

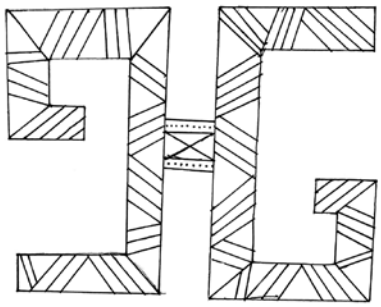
(Desenhos Anakare 2004)



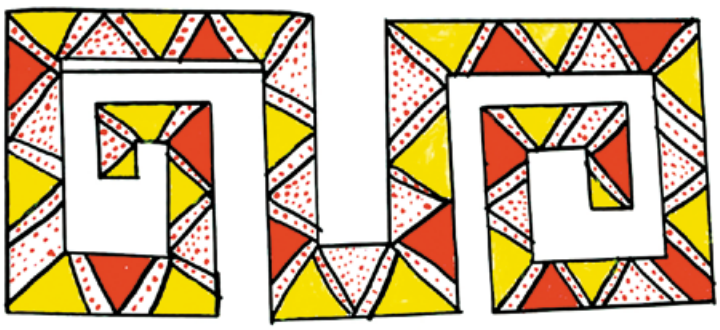
Mamaktelele - Touserere



Kaikui - Kaikuxi



Kueimë - Kueimo



Meku wom / meku omy



Sipalat - Aikaka



Kaikui / Kaikuxi



Kaikui / Kaikuxi

Máscara cerimonial: o inimigo, o Outro

Os Wayana e Aparai possuem um artefato que é muito conhecido por ser comercializado através da associação indígena, a APIWA, na cidade de Macapá. Trata-se de uma máscara de entrecasca[81] de uso cerimonial, identificada como *tamok/tamoko*, de confecção e utilização exclusivamente masculina. Este objeto é composto de um trançado que é arrematado, na parte superior, por uma estrutura de tiras de entrecasca. Um longo saiote pende dessa estrutura e das laterais do trançado, elementos que configuram o rosto, a cabeleira e o corpo da entidade que a máscara figura. Essa máscara possui uma outra versão, *tamok imë/amoko imo* que se diferencia pelo fato de apresentar duas cabeças, unidas na sua parte posterior.

O trançado emprega tiras de arumã com casca e é revestido por uma camada de cera de abelha *molopi/moropi*. O arremate superior e o saiote são executados com tiras de entrecasca de uma árvore[82], identificada como *ukalat/aty*. Para serem tingidas de uma cor escura, as tiras são enterradas por alguns dias em um tipo de lama, encontrada na orla da aldeia, junto ao rio Paru de Leste. Esse procedimento permite conformar, caso seja do interesse do artesão, listras horizontais em claro-escuro no saiote. Contudo o arremate superior que conforma a cabeleira e outros tipos de arremates são sempre de cor uniforme[83].

Sobre o revestimento de cera são aplicados grafismos específicos e, por esse motivo esse componente da máscara é especificado como *ëpata milikut/õpata menuru* "o lugar do grafismo". Os padrões são primeiramente traçados com uma vareta pontuda e depois preenchidos com um pigmento à base de urucu misturado com a seiva de maçaranduba[84]. Estes grafismos

81 Identificado como "máscara de líber Wayana- Aparai" por Ribeiro (1988, 307)

82 Uma Lecythidaceae, da família do tauari.

83 Máscara *tamok*. Coleção Etnográfica MPEG – Foto L.H. van Velthem 2014)

84 *Manilkara huberi*

são compreendidos como sendo as pinturas faciais de um ser sobrenatural antropomorfo, identificado como *Tamok / Tamoko* que a máscara figura e que a nomeia. Contudo, não se trata de um indivíduo específico, mas de uma comunidade, com múltiplos componentes, como foi descrito em 2008, por Arinaware Aparai Wayana, morador de Pará-Pará.

> *Um homem fez (jirau) ara esperar e para matar os animais que comiam frutos de uma árvore.*
>
> *Estava esperando os animais, aí apareceu um (ser) chamado tamók. O tamok apareceu no lado, primeiro apareceu pequeno tamók, depois grandes e homem que estava na espera não flechou.*
>
> *Outras pessoas flecharam os tamok, os tamok mataram as pessoas que flecharam eles. Comeram as pessoas de três aldeias.*



Os conhecedores wayana relatam que as comunidades dos *Tamoktom* vivem nas cabeceiras do rio Paru de Leste, em um lago no centro da mata densa. Sua língua assemelha-se à dos Wayana, com a particularidade de que esses seres se expressam cantando e não falando. Agressivos, cortam com as tiras de seu saiote/corpo as cabeças dos caçadores humanos que se aventuram em seu território, e se lançam sobre eles para devorá-los. Configuram o protótipo dos inimigos dos Wayana.

Tradicionalmente, os homens wayana e aparai, residentes em uma aldeia e vindos de outras comunidades, se reúnem para efetivarem a cobertura da casa comunitária *tukusipan / porohtopo* que está sendo construída. Para esse trabalho, os visitantes envergam as máscaras acima mencionadas. Enquanto perdura o

trabalho são alimentados com bebidas fermentadas, mas vivem na periferia da aldeia em que trabalham, em toscos abrigos. Diariamente dirigem-se em fila indiana ao local onde está a casa comunitária, tiram as máscaras, e iniciam o intenso e demorado trabalho de confecção da sua cobertura. Para tanto, amarram as folhas de ubim[85] à estrutura, com finas tiras de cipó, assim como entrelaçam e dobram estas folhas de um modo particular, reconhecido como um grafismo, que os Wayana identificam como *kapasi kamon*. Entretanto, esse padrão, além de figurar o casco do tatu bola, logra visualizar a estrutura da pele/pintura de outro ente sobrenatural, *kijapokoimë/kãkweimo,* uma serpente/tucano de peito branco.

A confecção da cobertura da casa comunitária é governada por severas restrições, tais como trabalhar em silêncio, o que evita malefícios, tais como

85 *Geonoma sp.*

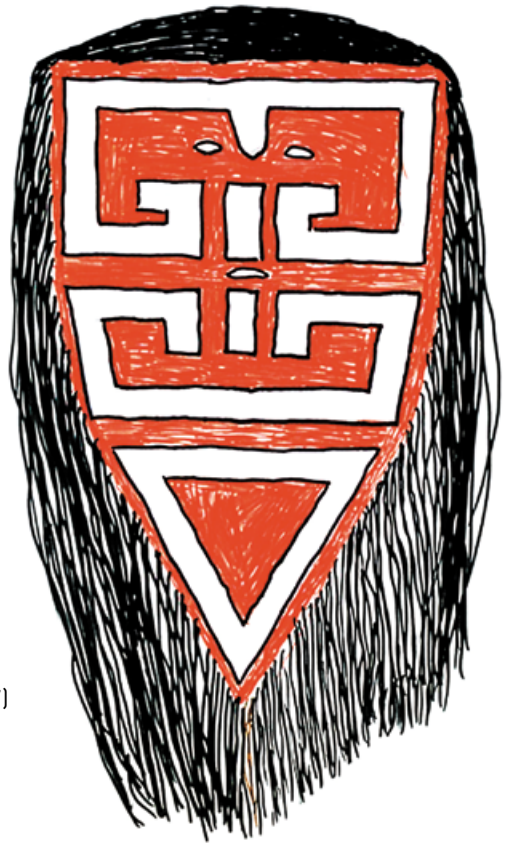


(2013)

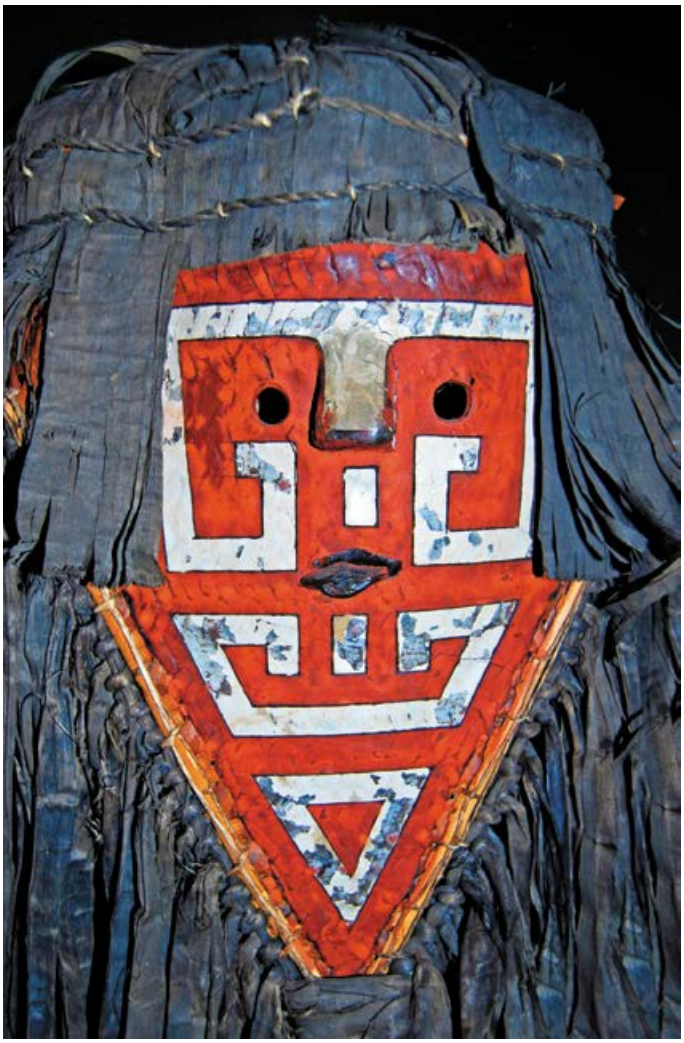
doenças que atingiriam tanto os mascarados, como os moradores da aldeia. Esse trabalho, que é regido por um cerimonial específico, se extende por uns poucos dias e não pode haver o menor desentendimento e, quando ocorre, os visitantes partem imediatamente para suas aldeias de origem. Os habitantes do lugar geralmente prosseguem a confecção da cobertura, utilizando a mesma técnica, apesar de ser extremamente trabalhosa e sujeita a restrições. Ocasionalmente terminam o trabalho empregando outro modo de execução, que vem a ser o mesmo que é corriqueiramente utilizado para a confecção da cobertura das residências e que não constitui um padrão gráfico.

Atualmente, essa atividade cerimonial não é mais reproduzida por ocasião da confecção da cobertura da casa cerimonial, mas isso não significa que a técnica empregada pelos *Tamok / Tamoko* para esse trabalho foi abandonada., uma vez que pode ser comprovada pela observação da cobertura da casa cerimonial de aldeia Suisuimënë, situada no médio rio Paru de Leste que foi concluída em 2012.

Grafismos de máscara cerimonial



(Desenho Jaké 2007)



(2015)



(2015)

Componente da casa cerimonial: a arraia de água doce

Nas aldeias wayana e aparai, instaladas às margens do rio Paru de Leste, encontramos as residências familiares, dispostas em um círculo irregular e uma construção especial *tukusipan/porohtopo*, instalada no pátio central. Situada em lugar de destaque, possui base circular e um teto hemisférico muito alto, encimado por um mastro que apresenta na ponta a figura de um pássaro, em cerâmica ou madeira. As aldeias que possuem uma casa comunitária são Matawaré, Maxipurimoino, Aldeia Apalai, Arawaka, Tapauku, Kurupohpano, Suisuimënë, Jolokoman, Ananapiareh, Kurumurihpano, Itapeky, Porureh e Para-Pará.

(2009)



A casa comunitária pertence ao dono da aldeia, identificado como *tipatakhem/tipatakemy*. Esta construção abriga os que estão de passagem ou em visita à aldeia. Na vida cotidiana, essa edificação constitui o lugar de convivência das pessoas que moram em uma mesma aldeia, sendo, portanto, uma casa de uso comunitário. Em seu interior fazem-se refeições em conjunto e são distribuídas bebidas fermentadas; realizam-se reuniões, assembleias e, também, oficinas de valorização cultural. Constitui, principalmente, em um espaço destinado à cerimonias e rituais, no qual ocorrem danças com máscaras e com flautas. Em seu interior eram tradicionalmente sepultados o dono da aldeia e sua esposa. É identificada em português pelo termo "prefeitura", apelativo que a tradição oral atribui aos balateiros que andaram pelo rio Paru de Leste no início do século XX.

O surgimento da casa comunitária é mencionado pelos Wayana na narrativa mítica que descreve os fatos ocorridos nos tempos primevos. Um desses relatos salienta o seu caráter de uma criação dos heróis culturais que se utilizaram de uma tecnologia com componentes de transformação, de metamorfose. Nos tempos antigos também foi definida a sua função principal, a saber, um lugar para danças, música e beberagem. Esses fatos foram narrados em português por um conhecedor Ikujupë Wayana (falecido) da aldeia Suisuimêne:

> *"Palalimo, Walanare resolveram fazer como gente grande:*
> *- Vovó[86] vou fazer [minha] casa, tukussipan.*
> *- Faz nada menino!*
> *- Faz sim!*
> *Aí Palalimo, Walanare convidaram cunhado Kutumo, filho de Kuyuli também.*
> *Aí chegou, [o] convidado para fazer casa deles.*
> *Aí escolheu palha ubim, pau prá esteio.*
> *Aí tira raiz do pau pra fazer [o] que nós chama maluwana.*
> *Aí aprontaram, casa pequeninha.*
> *- Agora tá feito minha casa, vovó!*

86 Trata-se de *Pëlë*/Pororu que foi mencionada acima.

Aí anoiteceu, de manhã casa grande, tukusipan grande!
Aí quiseram remedar [imitar] gente grande.
- Vovó faz bebida prá mim!
Aí fez, beberam, dançaram, terminaram."

A parte interna da cobertura da casa comunitária é arrematada por um artefato circular, *maluwana/maruana*, uma "roda de teto"[87] que figura uma entidade sobrenatural, *maluanaimë/maruanaimo*, cujo correspondente é uma arraia de água doce[88], pois reproduz o seu aspecto[89].

A fabricação da roda de teto é uma atividade que reúne os homens em um mutirão, como ocorreu no momento de sua criação, como narrado pelo mito. As matérias-primas que são empregadas em sua confecção são carregadas de simbolismo e de especificidade, o que lhe transmite uma extraordinária capacidade de ação. Assim, ao ser finalizada, a roda de teto se converte na própria arraia sobrenatural, pois a figura de modo integral, tanto o seu aspecto formal, como as suas pinturas corporais. Quando instalada na casa cerimonial/comunitária, esta entidade imobiliza-se enquanto um artefato arquitetônico, o que permite controlar seus atributos agressivos.

A principal matéria-prima usada para a confecção da roda de teto é a raiz (sapopema) da árvore sumaumeira *kumaka/kumaka*[90]. O seu traçado é efetivado nesse local e o disco é retirado e aplainado com terçado e outros instrumentos cortantes. O objeto resultante apresenta formato circular, com superfície plana e um largo furo no meio. No procedimente seguinte, o artefato é apoiado sobre curtas estacas e tem uma de suas faces carbonizada pela lenta combustão de folhas secas de bananeira. A roda de teto não deve ser preparada nem pintada na aldeia, mas na periferia, em um lugar afastado.

---

87 Identificada por Ribeiro (1988) como "roda casa-de-festas Wayana".

88 *Potamotrygon spp.*

89 Cf sobre a roda de teto, Kuliaman e Camargo (2007).

90 *Ceiba sp*, provavelmente *C. pentandra.*

Na face do disco que está enegrecida, grafismos específicos são marcados com faca. Quando são jovens aprendizes que fazem essa marcação, eles utilizam moldes recortados em folhas de sororoca[91] ou em papel. A roda é pintada coletivamente com a mesmas tintas minerais empregadas para a cerâmica: branco, ocre, negro azulado e vermelho amarronzado. Dois ou três homens e, raramente, mulheres, pintam o artefato, utilizando pincéis de nervura de palmeira, bem finos.

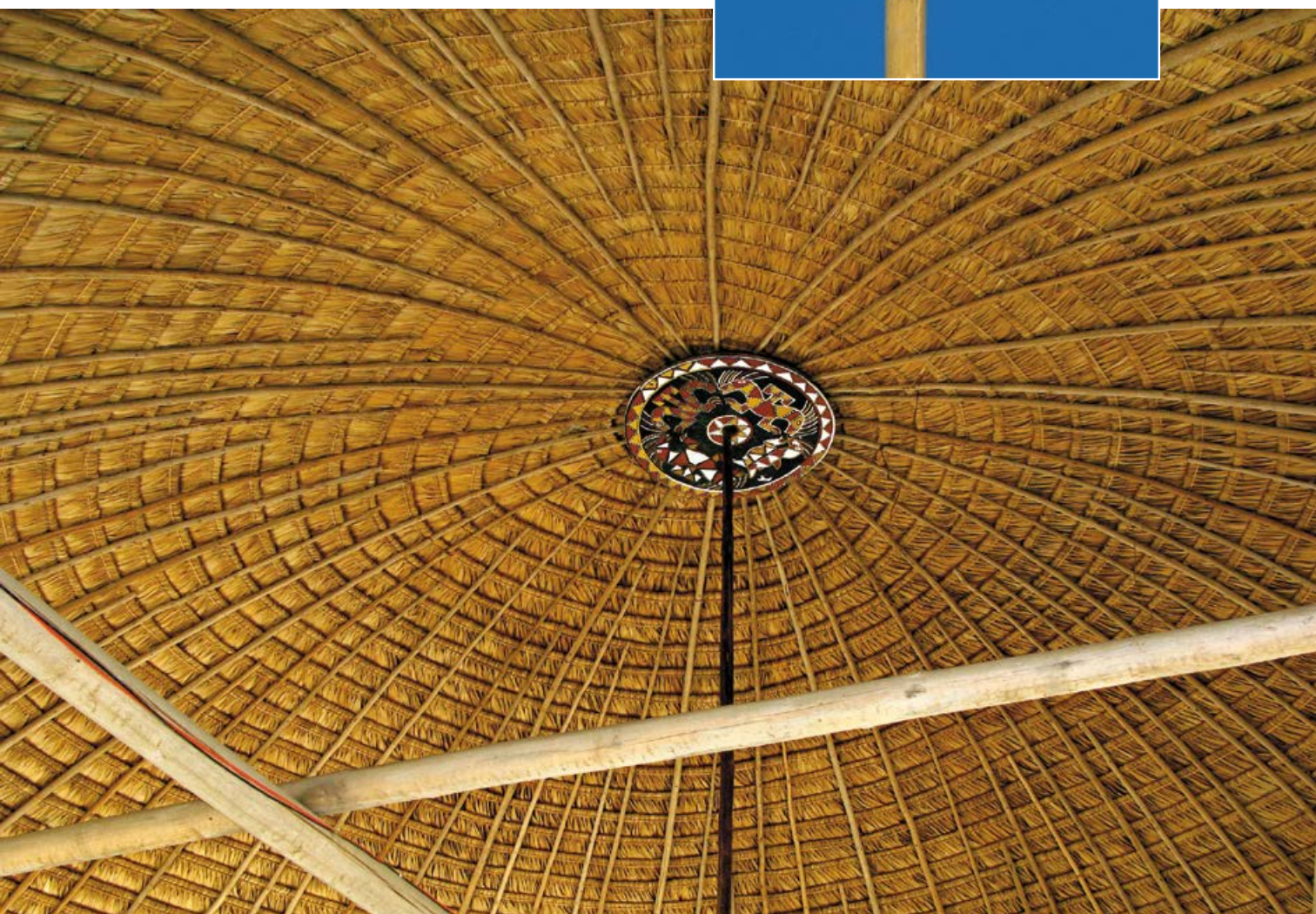
(2012)

91 *Ravenala guyanensis*



Roda de teto na casa comunitária e a figura que a encima.

(2013)



As bordas da roda de teto e o orifício central apresentam padrões gráficos triangulares, em cores contrastantes e variadas. Figuram pequenas borboletas amarelas e alaranjadas *piaroman/mapetekere mano* que se aglomeram anualmente nas praias do rio Paru de Leste, anunciando o verão e um novo ciclo anual. As faixas de borboletas, a central e a periférica, delimitam e circundam o espaço - na roda de teto - onde os grafismos principais serão assentados e, por esse motivo são consideradas como sendo o "apoio", a saber, o lugar apropriado para esses grafismos[92].

Os grafismos principais, dispostos na roda de teto são isolados e configuram as pinturas corporais do mencionado sobrenatural/arraia de água doce. Tais grafismos são nominalmente individualizados e dois deles figuram diferentes serpentes/larvas de borboletas de duas cabeças, uma é identificada como *kaukokosi/kaukokoxi* e a outra como *kuluwajak/zamarah akyry*. Uma terceira figura da roda de teto é mista, peixe e arara e é denominda de *mulokot/kanahkoto.* Esses grafismos figuram entidades cosmológicas, relacionadas ao mundo das águas, contudo em um sentido superlativo, pois são na realidade os ancestrais e os criadores da categoria dos seres sobrenaturais, *ipoh/ihpory.* Os grafismos foram destacados em uma oficina, realizada em 2007, por Popone Aparai, morador de em sua língua e em português:

> *Sero maruana risemy pake.*
> *Imenuru esety zamara akyry,*
> *Zakorony, kaokokoxi, topu akyry.*
> *Zakorony kanahkoto ihpory.*
> *Pake nakuono zamara akyry tuose.*
> *Mame maruana menurume tyrise.,*
> *Porohtoh pokona tyritohme.*
>
> *Esse feito de maruana é o antigo kuyuli, [demiurgo]*
> *Na maruana tem pintura de lagarta zakorony, lagarta kaokokoxi,*
> *morava na pedra, é bicho da pedra.*
> *Outro é kanahkoto que é ihpory é bicho d´água.*
> *Na história, antigo, guerreiros mataram esse bicho, zakorony.*
> *Depois colocaram como pintura de maruana, para colocar junto*
> *de porohtoh (casa cerimonial).*

92 Esse recurso está presente em outros artefatos, como é o caso do bastão de dança e das bordunas.

A disposição dos grafismos na roda de teto segue um rígido modelo, que compreende uma oposição invariável. Desta forma, o padrão gráfico *kuluwajak/zamarahakyry* se apresenta sempre duplicado e colocados de forma oposta, mas de modo simétrico, os outros dois grafismos da roda de teto são diferentes, embora também estejam reproduzidos um frente ao outro. A duplicação do grafismo das serpentes/larvas mencionadas indica que estas são em grande número, e também mais fortes e intensas do que as demais.

A roda de teto apresenta outros grafismos, associados a diferentes esferas, sobretudo com as práticas xamânicas e que são pintados nos espaços entre os grafismos principais, o seu número e composição sendo variáveis. Destacam-se pelo fato de figurarem sobretudo animais e os conhecedores indicaram que os mais frequentemente reproduzidos seriam: *alisimë/mariximo*; *pupu/purupuru*; *toko/poroporo*; *halihaliapitpë/aisariapihpyry*; *kapau/kapau*; *alatakasï/tamuxire*; *kulasi/kuratiri*; *pëlë/pororu*; *tokala/kutaka*; *waipipi/tuitui*; *meku/meku*; *kuwalakwa/kuara kuara*; *kuliputpë/kuripuhpo*. Rodas de teto de confecção recente podem apresentar desenhos de pequenas máscaras *tamok/tamoko,* e inscrições de datas (dia, mês e ano) assim como figuras ou nomes de brancos, pois estes constituem, no pensamento indígena, uma classe de inimigos e assim se inserem no contexto da roda de teto.

A roda de teto é comparável a um painel que permite aos Wayana e aos Aparai a visualização de domínios e de seres distanciados, xamanismo predatório, não-humanos, sobrenaturais, espíritos, inimigos, entre os quais está o homem branco. As figurações de entidades invisíveis e de seres não-humanos destacam graficamente a sua ferocidade, a sua potência de ataque, de predação e as suas possíveis e frequentes transformações.

Atualmente, a roda de teto constitui um importante artefato comercializado pelos Wayana e Aparai através da Associação Indígena. Confeccionadas em diferentes tamanhos, as rodas de teto comercializadas geralmente apresentam dimensões reduzidas, para descaracterizá-las e para facilitar o transporte até a cidade de Macapá. Os artefatos que são confeccionados para a venda utilizam variados tipos de madeira e têm a superfície externa pintada de negro, ocasionalmente com tintas

industriais, mas nunca é carbonizada. Tintas industriais são também utilizadas para a confecção dos grafismos que raramente expressa o repertório tradicional completo. A pintura dos grafismos com tinturas minerais e a técnica carbonização são aplicadas quando devem ser obedecidos os parâmetros tradicionais para a confecção da roda de teto das casas comunitárias que são construídas nas aldeias, prática que se perpetua até o presente.

Grafismos da roda de teto

Grafismos principais:

Kuluwajak / Zamarah akyry; Kaukokosi / Kaukokoxi (sobrenaturais serpentes/larvas de borboletas de duas cabeças), *Mulokot / Kanahkoto* (sobrenatural peixe/arara)

Grafismos secundários:

Alisimë / Mariximo (tamanduá bandeira); *Pupu / Purupuru* (tracajá); *Toko / Poroporo* (biguá); *Halihaliapitpë / Aisariapihpyry* (garça pequena); *Kapau / Kapau* (veado vermelho); *Alatakasï / Tamuxire* (garça grande); *Kulasi / Kuratiri* (galo doméstico); *Pëlë / Pororu* (sapo cururu); *Tokala / Kutaka* (saracura); *Waipipi / Tuitui* (maçarico); *Meku / Meku* (macaco prego); *Kuwalakwa / Kuara kuara (*rã amarela); *Kuliputpë / Kuripuhpo* (jaboti).

(Jeje 1984)



Maluwana/Maruana (2009)



(IL, 2011)



(2013)



(2015)



Kuluwajak/Zamarah akyry (acima)
Mulokot/Kanahkoto (esquerda)



Pëlitë/Kaukokoxi



Kuluwajak/Zamarah akyry (Tyna, 2009)

A ARTE GRÁFICA E O CONTEXTO DA GUERRA

Os conhecedores wayana, ao relatarem os feitos guerreiros, mencionaram que nas fases que antecediam os combates, grafismos específicos eram aplicados em pessoas e em objetos, como as bordunas e as flechas. Os grafismos de guerra se destacam por serem específicos, tanto em termos do repertório, como das técnicas empregadas e ainda dos propósitos a serem alcançados. Esses grafismos são essencialmente ativos e dotados de agência e atuam sobre aqueles que os portam e, também, sobre os que os contemplam, contribuindo para que os assaltos guerreiros, efetivados pelos Wayana e Aparai pudessem ser coroados de êxito.

A guerra é genericamente designada como *turinunhe/orinunõko* e, quando ocorria, envolvia muitos participantes, de diferentes aldeias. Os Wayana realizavam incursões contra praticamente todos os povos indígenas que habitavam a região dos rios Paru de Leste, Citaré, Jari, Ipitinga e Maicuru. Essas incursões eram empreendidas pelos homens que, no contexto guerreiro, eram designados como *turinum hamo/orinuke tomo.* Enfrentavam os *kalipuno/karipono*, um termo genérico para identificar os inimigos, e os estranhos, o que inclui os homens brancos. Segundo afirmam vários conhecedores, as guerras constituíam atividades muito importantes para os Wayana e para os Aparai e foram efetivadas, provavelmente, até o primeiro decênio do século XX.

Segundo o relato de um conhecedor wayana, já falecido, as guerras eram realizadas todos os anos, preferencialmente no período chuvoso, pois os temporais conferiam proteção para os deslocamentos, apagando as pegadas dos guerreiros no chão da mata. Os motivos principais para o

início de uma guerra era a defesa territorial e o desejo de vingar os que foram mortos em outros combates. Os guerreiros wayana andavam preferencialmente à noite e descansavam de dia, mas não dormiam de fato, assim como comiam pouquíssimo.

Uma parte dos jovens guerreiros wayana levava consigo dois arcos, para o caso de um deles quebrar, e muitas flechas, abandonadas no local das lutas. Nas suas aldeias, essas armas eram confeccionadas e guardadas na *pïlëu pakolon*, literalmente, a "casa das flechas". Neste local eram amarradas em feixe, com as pontas para baixo e introduzidas em um pote de argila. A casa das flechas era aberta unicamente por ocasião das expedições guerreiras, o acesso ao seu interior sendo exclusivamente masculino.

Ao chegarem próximo à aldeia que iam atacar, os guerreiros estabeleciam uma base para se preparar para os combates, ornamentando-se com plumas de gavião-real. Durante a madrugada, quando ainda estava escuro, atacavam a aldeia e, como surpreendiam o inimigo ainda dormindo, esfacelavam sua cabeça com a borduna. Outra forma de ataque era realizada ao nascer do sol, quando os inimigos já estavam acordados e comendo, quando então eram flechados. Em seguida, os atacantes se afastavam, o combate era travado à distância, as flechas sendo atiradas contra mortos e feridos. Neste local o arco devia ser quebrado com a borduna e então abandonado, os guerreiros wayana podiam, então, regressar à sua aldeia de origem.

As guerras foram suprimidas no início do século XX, devido a diferentes fatores. Contudo, a memória das escarificações e dos grafismos de guerra permanece viva entre os Wayana, pois toda uma geração, nascida na primeira década do século XX, ainda participou de treinamentos para a atividade guerreira, tendo repassado essas memórias e saberes para seus filhos. Esse é o caso do conhecedor wayana que mencionou que seu pai o instruiu sobre a guerra, porque havia vivenciado os derradeiros tempos da atividade guerreira, tendo conhecido, em uma aldeia no rio Citaré, uma casa das flechas e se preparado para uma incursão de retaliação contra os Tiriyó, mas que não se concretizou.

Incisões corporais: onças e gaviões reais

Como indicaram os conhecedores wayana, a tradição oral sobre os tempos de guerra destaca que os jovens guerreiros se submetiam a intervenções corporais, antes e depois dos assaltos às aldeias dos inimigos. Essas intervenções eram constituídas por cortes ou incisões *pahie/merie*, feitas nos seus corpos, na face, nas omoplatas, nos braços, no peito, nas coxas e nas pernas. Eram utilizados instrumentos cortantes, confeccionados com dentes de cutia ou cutiaia[93], manuseados pelos conhecedores.

Como mencionado, uma importante característica dos grafismos associados à guerra é a sua capacidade de agir sobre a pessoa que os porta. Esse poder é ampliado através da aplicação, sobre os cortes do corpo do guerreiro, de extratos de ervas medicinais, genericamente designadas como *emït/semyty*. Desta forma, antes dos combates, os homens adquiriam impulsos agressivos, considerados fundamentais para as práticas guerreiras. Tais impulsos são assimilados ao modo de agir de dois dos principais animais caçadores/predadores, a onça e o gavião real. No regresso das contendas guerreiras, o corpo dos guerreiros recebia, novamente, uma série de incisões que tinham, porém, outros propósitos. O sangramento que ocasionavam visava a retirada do estado mórbido e maléfico que se apossava dos guerreiros e que era decorrente dos combates travados.

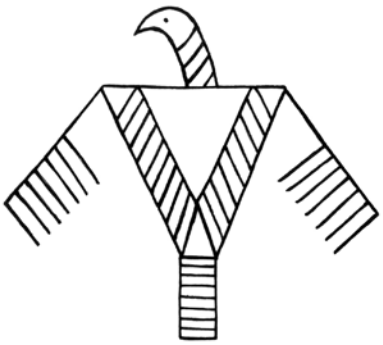
Os padrões de guerra, aplicados ao corpo humano, integram um elenco gráfico específico, no qual predomina as figurações de felinos - onças pardas, pretas e pintadas - e de aves de rapina - gavião real e urubu-rei, seres que são considerados pelos conhecedores como estando "fazendo guerra" de modo contínuo, por serem grandes predadores. Os grafismos que figuram as aves de rapina eram executados no ombro esquerdo dos jovens guerreiros e aplicados desde a primeira incursão em que participavam. Os padrões que se associam aos felinos eram, contudo, dispostos no ombro direito, o que ocorria somente quando os guerreiros participavam de uma segunda incursão de guerra.

---

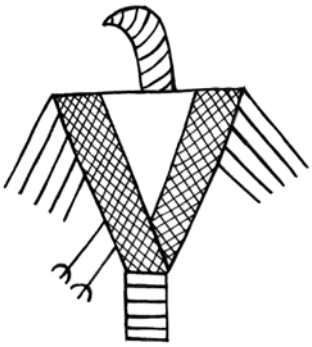
93 *Dasyprocta sp* e *Myoprocta sp*, respectivamente

As incisões sobre a pele contêm ainda outros propósitos, pois indicam o número de assaltos guerreiros que foram efetuados por um homem, e também a quantidade de inimigos que matara. Esse fato é indicado pelos riscos – paralelos ou xadrezados - que preenchem os grafismos de animais predadores e, assim, quanto mais cerrados eram os riscados, mais inimigos haviam sido liquidados pelo guerreiro. Individualmente, segundo o conhecedor wayana, o repertório de grafismos permitia a um homem comunicar aos demais membros da comunidade o seu valor e coragem, nas incursões guerreiras em que havia tomado parte e das quais havia regressado.

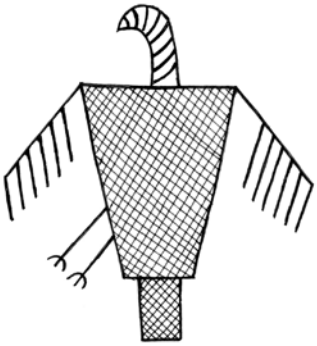
Grafismos cortados no corpo



Kulum Kujali walai (w)



Kulumuimë/Kurumuimo



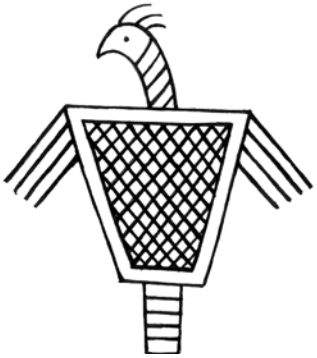
Kulum ëleweliimë/
Kurumu moromoroimo



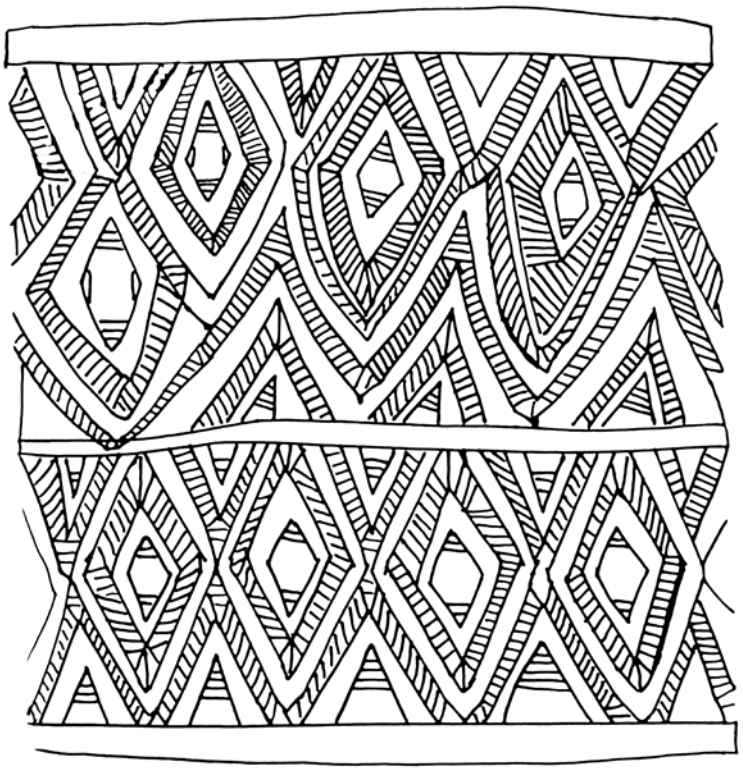
Kusunkusuli/Kusũikusuri



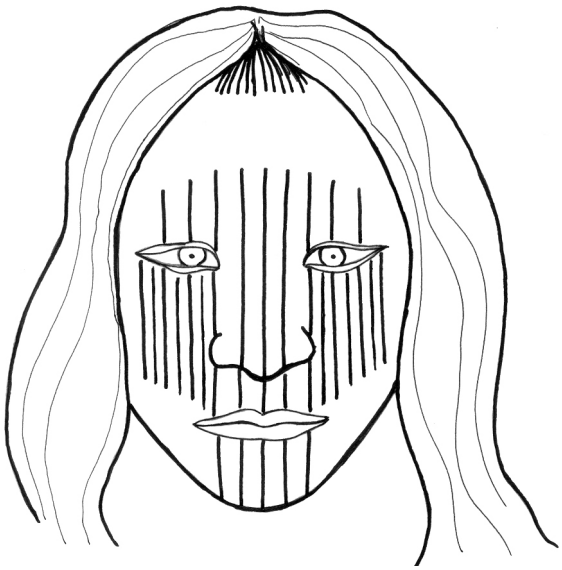
Kulum tïkolokem/Akaramano
(Anakari 2008)



Pia malaliake tahponokem/
Piano jarore



Owoli eu/Pakorokoro enuru (Dola – 1984) Aplicado na coxa



Ëmït anon/Emyty zonony

Flechas de guerra: as artes de Tale

Os Wayana e Aparai executavam assaltos guerreiros na madrugada e ao raiar do dia, quando os inimigos já estariam acordados, transitando pela aldeia. Nesses ataques eram utilizados arcos e as flechas de ponta de taboca, referidas como *kulumuli / kurumuri* ou então flechas providas de uma aguçada ponta, feita de ossos de porco do mato ou de macaco[94] denominadas *jetpëke / zehpoke*. As flechas de ponta de taboca recebiam grafismos, aplicados com variados tipos de tinturas[95], nas diferentes partes de que esse artefato é composto. Alguns eram dispostos na parte externa das pontas, outros na emplumação, e também nas amarrações compactas de finos fios de algodão que sustentam as meias-penas de mutum ou de gavião. Os grafismos elaborados nas emplumações possuem um tracejado muito fino e são considerados especiais, porque remetem a um repertório específico. Os grafismos das flechas de guerra permitiam que estas fossem identificadas após os assaltos guerreiros. Assim, tanto nas aldeias, como nas trilhas da mata, podiam ser distinguidas as flechas que pertenciam aos Wayana daquelas que eram utilizadas pelos inimigos.

Determinados grafismos eram aplicados nas flechas de guerra do passado e são dispostos, no presente, nas flechas que são utilizadas para a caça aos macacos coamba e guariba. Esses padrões constituem um elenco específico, identificado pelos Wayana como *talë miliken* e são aplicados na amarração das emplumações. Para esse povo, essa designação indica que esses grafismos foram criados por um indivíduo, denominado *Talë*, pertencente ao povo Arikai e que foi capturado, em tempos remotos, em um assalto guerreiro. Segundo descreveu o conhecedor wayana, esse cativo de guerra era muito habilidoso e criativo e teria reelaborado, de um jeito próprio, o repertório dos grafismos da serpente sobrenatural *Tulupele / Turupere*. Esses padrões gráficos, apropriados pelos Wayana, são reproduzidos até o presente porque são extremamente valorizados, devido a superposição de domínios relacionados com os Outros: o inimigo, *Talë* e o supranatural, *Tulupele*.

---

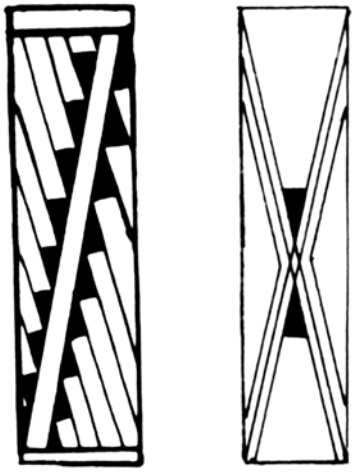
94 *Alouatta macconnelli, Ateles paniscus*, respectivamente.

95 Ver o item sobre os arcos e flechas para caçar e pescar.

Deve ser destacado, contudo, que os contornos dos grafismos aplicados nas flechas são diferenciados e destacados, apesar de terem a mesma designação dos que são aplicados a objetos de uso cotidiano. Isso ocorre porque no primeiro caso eles resultam das reelaborações de um indivíduo específico, o que não sucede no segundo e o padrão identificado como *kumaka ikë/kumaka ekyry* ilustra esse importante aspecto. Quando aplicado em uma cerâmica ele é reproduzido integralmente, mas quando disposto em uma flecha, apenas a ponta do espinho é figurada, o que ocorre de diferentes maneiras. A reelaboração dos grafismos, empreendida pelo cativo de guerra, conformou um "estilo" próprio de *Talë*, portanto individualizado e que consiste em um recorte, um fracionamento de certos grafismos que pertencem ao repertório da serpente sobrenatural, que foram posteriormente ampliados e aplicados às flechas. De modo específico, os mesmos termos indígenas designam um tipo de tintura que é empregada na marcação gráfica das flechas de guerra/caça que são, como não podia deixar de ser, os artefatos aos quais *Talë* dedicou as suas atenções e reelaborações.



(Cerâmica)





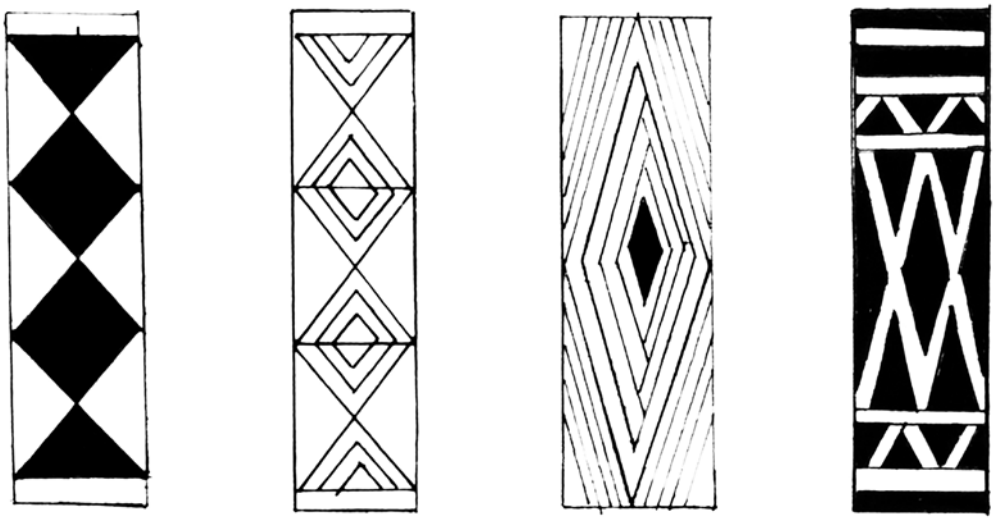
(Emplumação de flechas)

(2018)

A materialização dos grafismos de *Talë*, nas flechas de guerra e de caça aos grandes símios, é realizada através de duas técnicas pelos homens wayana e aparai. A primeira constitui um tipo de pintura, de tracejado extremamente fino e representa as *talë miliken / tary meremy* propriamente ditas. Esses grafismos são executados sobre amarrações compactas da emplumação de uma flecha. A outra técnica é constituída por envoltórios decorativos, elaborados com finos fios de algodão nos ligamentos da ponta à haste e nos que são da emplumação, designados de modo específico como *taleptei / taporihtose,* as "amarrações ou amarrados de *Talë*".

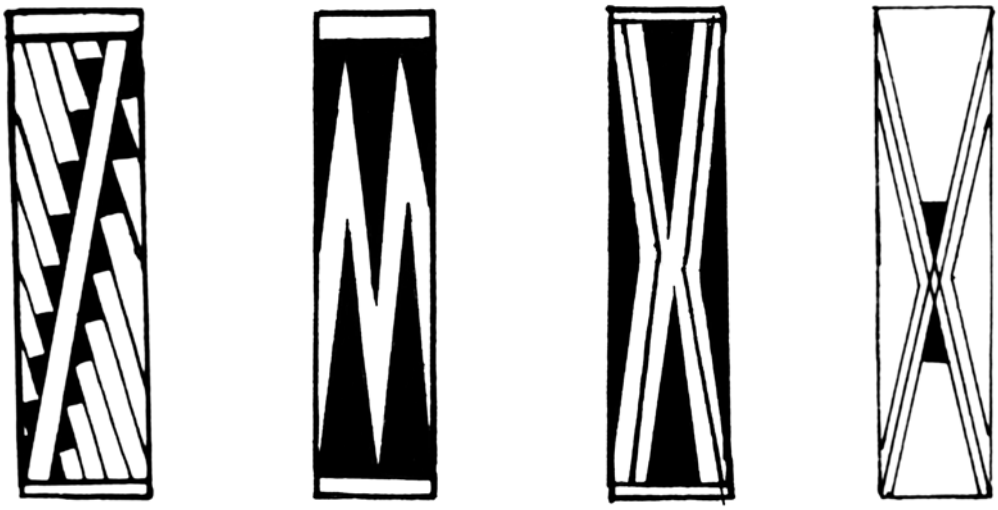
Os padrões associados aos Outros, incluem ainda os que são designados como *tomok miliken / tomoko meremy.* Nesse caso, a designação faz referência aos grafismos de um coletivo específico, os *Tomok / Tomoko,* os quais representam / constituem inimigos genéricos. Membros desse coletivo contribuem para diversas esferas de valorização estética efetivada pelos Wayana e Aparai, uma das quais é a construção da casa cerimonial, quando homens envergam máscaras que figuram os *Tomok / Tomoko*, como mencionado.

Grafismos de flechas de guerra



A B C D

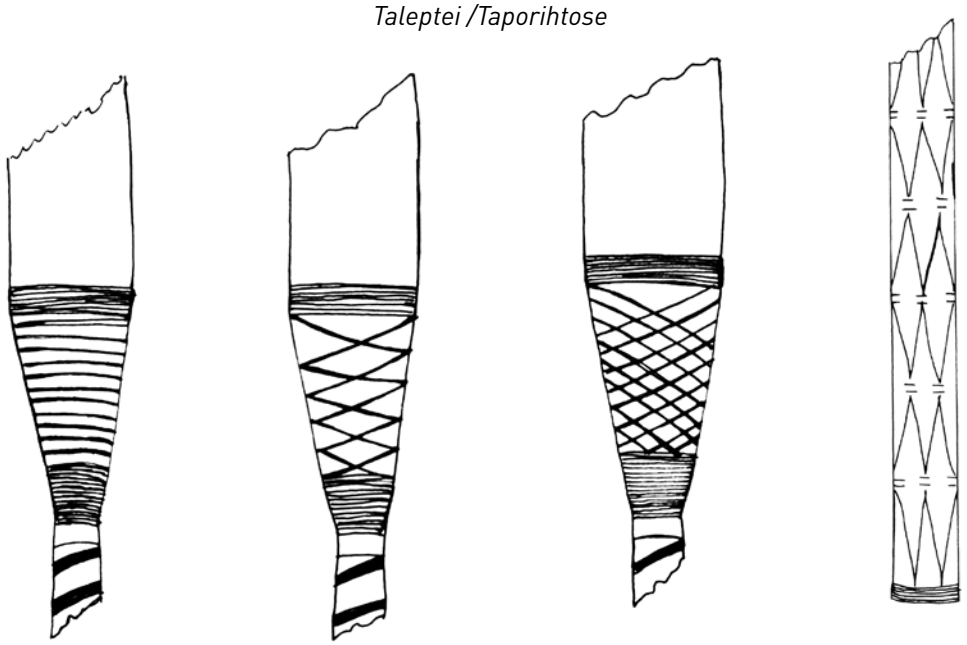
A,B,C: Alamali anon/Aramari zonony - D: Tunai anon/Tuna kurere



A B C D

A, B, C, D: Kumaka ekï/Kumaka ekyry

Taleptei /Taporihtose



A B C D

A: Ewök pïlakun/Õko pyrakuny - B: Tokala puputpë/Kutaka putahpyry
C: Jalaka elepataa/Jaraka puropuru - D: Tïsitkëm/Timisemy

Clavas e bordunas

Os conhecedores wayana e aparai sempre enfatizaram a importância social, ritual, simbólica e a beleza de certa categoria de objetos de madeira que são genericamente identificados como *kapalu/kaparu*. Trata-se de uma arma contundente, uma borduna curta e espatulada, identificada como clava por Berta Ribeiro (1988:218). Essa arma, de confecção masculina, era imprescindível para a realização dos assaltos guerreiros às aldeias inimigas.

Nas incursões de guerra eram transportadas duas clavas ou bordunas curtas, uma na mão e a outra pendurada nas costas do jovem guerreiro, além de arcos e flechas de ponta de osso. A clava que era levada na mão é a *eluwa kapalu/orutua kaparu* a saber, "clava macho", pois servia para massacrar o inimigo, enquanto ele dormia. Esta clava é talhada em madeira de acapu ou carapanaúba[96] e era aplainada para adquirir o formato espatulado, semelhante a um V invertido. Este artefato possui uma empunhadura que termina em ponta aguçada, envolvida por um trançado de tiras de cana de ubá e fios de algodão[97] e uma alça, tecida com este mesmo material. Na lateral esquerda da parte superior da borduna são introduzidos dois dentes de onça *kaikui je/kaikuxi zery*[98] e, na direita, duas lascas de quartzo *jaklawa/aikawa*. Esse tipo de clava não possuía grafismos e era quebrada, ao término do assalto guerreiro à aldeia dos inimigos.

O segundo tipo de borduna curta é denominado *wëli kapalu/nohpo kaparu* pois é compreendida como sendo a "clava fêmea", também identificada como *kapalu zepalai/ kaparu zeparaxi*. Possui aspecto semelhante à anterior, mas é desprovida dos dentes, das lascas de quartzo, apresentando, contudo, a ponta aguda ao final da empunhadura. Esse tipo de clava não era utilizado para massacrar os inimigos, mas acompanhava os guerreiros, pendurada

96 *Vouacapoua americana* e *Aspidosperma discolor* respectivamente.

97 *Gossypium sp.*

98 *Panthera onca*

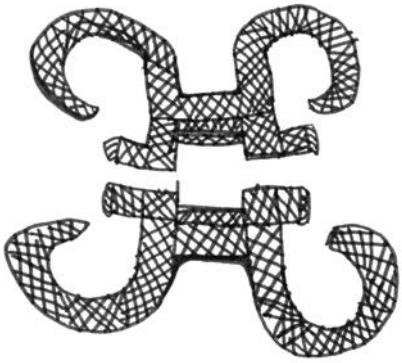
nas costas. No regresso à aldeia e na vida cotidiana, esse artefato era usado como um elemento distintivo e assim não era dispensado, tornando-se inseparável de seu possuidor. A principal característica dessa variante de clava é a de apresentar grafismos que são entalhados ou "riscados" com faca, uma técnica identificada como *pahie / merie*.



Wëli kapalu / nohpo kaparu

O repertório gráfico das "clavas fêmeas" inclui diferentes figurações de *kaikui/kaikuxi* (onça), de *pia/piano* (gavião real) e de *kulum/kurumu* (urubu rei), por serem animais carnívoros que são compreendidos como "guerreiros". Destacam-se nesse contexto as figurações das aves de rapina[99], o gavião real que personifica o guerreiro que está vivo, e o urubu rei, aquele que morreu. Essas imagens diferenciam-se graficamente apenas pela presença, na figura do primeiro, de linhas verticais na cabeça, que destaca o penacho de sua cabeça. Estes padrões são exclusivos dessas clavas e estão dispostos na parte central, sendo emoldurados por uma estreita faixa que apresenta uma série de grafismos continuos, identificados pelos wayana como *tïmilikem*; *tëpiathem*; *kulu okotpë*. Os grafismos das clavas estão relacionados à ação dos jovens guerreiros que é expressa, visualmente, pelas formas de agir de seres não humanos - animais, espíritos, sobrenaturais - que são ferozes e predadores.

Um terceiro tipo de borduna curta e espalmada, assemelhada à "clava fêmea", possui grafismos pintados e é revestida com caolim. Não era utilizada no contexto guerreiro e, segundo um conhecedor aparai é de uso exclusivo dos jovens que se submetem ao ritual de iniciação, sendo empunhada quando é entoado o cântico: *maipuli/maxipuri*. Essa clava está inserida no contexto ritual, no qual sobressaem grandes flautas de taboca: *lue/rue,* tocadas por especialistas.



Kaikui/kaikuxi (Anakari – 2006)

99 Respectivamente *Harpia harpyja* o gavião real e *Sarcoramphus pap*, o urubu rei.

No presente, são confeccionados dois tipos de clavas para serem comercializadas através da associação indígena APIWA. Um deles poderia ser classificado como uma borduna curta híbrida, sem grafismos entalhados, mas pintada em negro e vermelho e provida de dentes de porco caitetu. Outro tipo de clava, feita para a venda, é profusamente pintada e constitui uma reelaboração da "clava fêmea", destinada aos rituais em tempos mais recentes.

Os Wayana e Aparai não empreendem mais guerras como outrora e a categoria dos jovens guerreiros não é, consequentemente, atuante. As "clavas fêmeas" foram incorporadas aos rituais e ativamente produzidas e utilizadas até meados do século XX, como comprovam, tanto a literatura[100] como peças pertencentes às coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Museu do Estado de Pernambuco. Contudo, as bordunas constituem artefatos que permanecem vivos na lembrança e nos relatos de homens wayana e aparai mais idosos e, assim, são ainda produzidas, inclusive para a venda. Estes conhecedores e especialistas destacaram a importância dos grafismos desta categoria artesanal que não devem ser perdidos e esquecidos para "poderem ser sempre lembrados e feitos". Este é o motivo por que foram incorporados nessa narrativa descritiva da arte gráfica dos Wayana e Aparai.

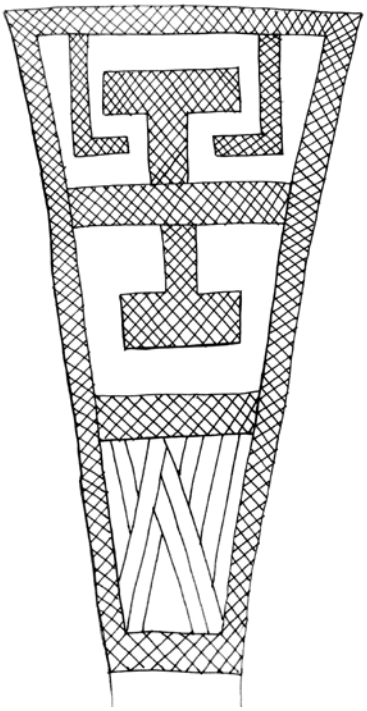
Grafismos de clavas fêmeas

*Tamok emïtmilikut / Tamoko ẽpatamenuru / Kana reuxiny (*pinturas - corporais - de *Tamok / Tamoko); Kaikui apoeka / Kaikuxi apoẽka* (onça de duas cabeças); *Kaikui / Kaikuxi* (onça pintada)

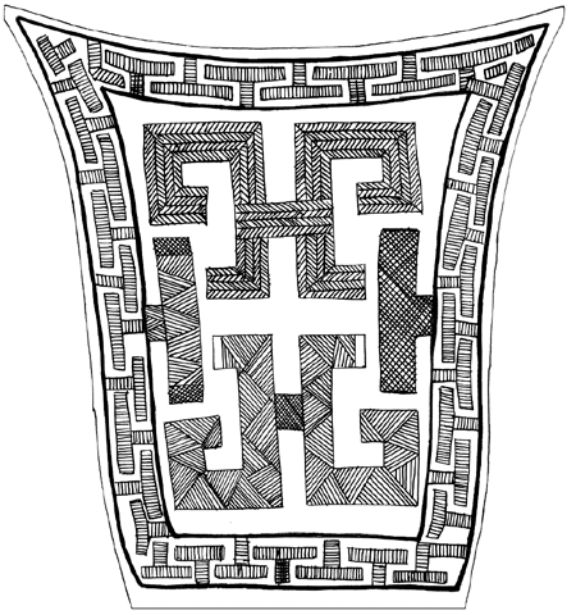
Kueimë / Kueimo (caramujo sobrenatural); *Kulum / Kurumu* (urubu-rei); *Kue hematpë* (caminho do caracol), *Palitë / Apoẽka kaikuxiry* (onça de duas cabeças); *Sipalat / Aikaka* (caranguejo).

---

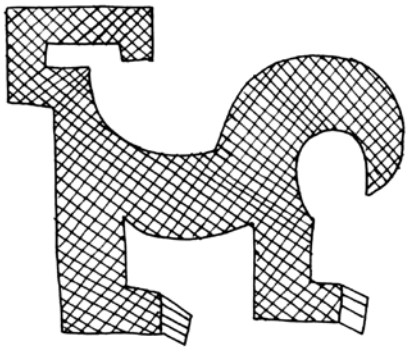
100 Darbois, Dominique. (1953); Schoepf, Daniel (1993-94).



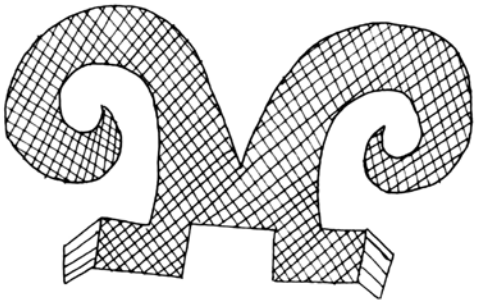
Tamok emït milikut/
Tamoko ẽpatamenuru



Kaikui apoeka/Kaikuxi parita Kana reuxiny (a)
[grafismo interno, em "W"]



Kaikui apoeka - Kaikuxi apoẽka



Kaikui - Kaikuxi (Desenhos LVV)



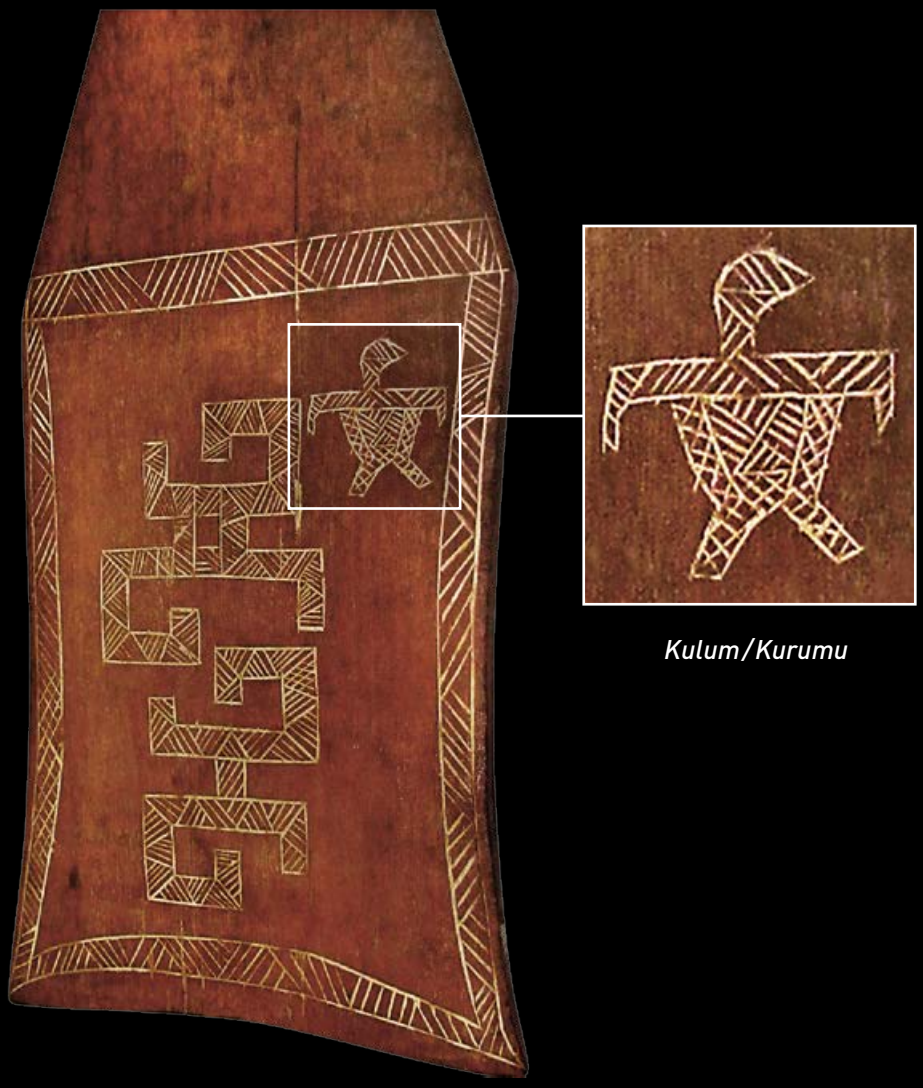
Kueimë/Kueimo [à esquerda] *Sipalat/Aikaka* [à direita]



Kaikui/kaikuxi [grafismo central]



Kue ehematpë/[acima] *Palitë/Apoĕka*



Kulum/Kurumu

Kueimë/Kueimo

A ARTE GRÁFICA, MULTIPLAS QUESTÕES

A arte gráfica dos Wayana e Aparai constitui um patrimônio cultural diferenciado, frente a outros sistemas gráficos, elaborados por povos indígenas amazônicos. Portanto, essa arte possui um caráter singular e sua especificidade inclui variações e incorporações que decorrem de conexões com a mitologia e a cosmologia, de dinâmicas de intercâmbio interno e externo, e, ainda, de apreciações e criações individuais.

As linhas de força dessa arte gráfica compreendem a sua diversidade temática e expressiva, pois os grafismos são muitos e variados, sendo produzidos através da pintura, da gravura, do entrançamento e do entrelaçamento. Nos seus aspectos técnicos, a produção dos padrões gráficos possui duas modalidades principais: uma decorre de técnicas manufatureiras que permitem que grafismos e objetos sejam simultaneamente produzidos, outra tem origem em procedimentos específicos, através das quais grafismos são aplicados sobre um objeto já confeccionado. Neste sentido, encontramos uma grande similitude dos grafismos dos Wayana e Aparai com os que foram criados por outros povos indígenas de língua Karib do norte amazônico (Rodrigues, 2021). Há, inclusive, grafismos que se apresentam traços quase idênticos, a diferenciação sendo estabelecida através das identificações, tanto nominais, como conceituais.

Vários elementos interligados conferem à arte gráfica dos Wayana e Aparai um caráter único, uma vez que se aplica tanto aos humanos como às coisas, aos objetos. A produção de diferentes suportes, como é o caso dos artefatos, mobiliza conhecimentos especializados que são de interesse dual,

pois são tanto masculinos, como femininos. Trata-se de um traço de força, porque o fato de os grafismos serem executados tanto por homens como por mulheres, permite conformar uma rede de atores, não hierarquizada.

A aprendizagem manufatureira faz parte do processo de completude de um indivíduo, masculino ou feminino, com suas respectivas atribuições e independente de sua filiação étnica, wayana ou aparai. Contudo, destaca-se a existência de diferenciação nas práticas e nos saberes de homens e mulheres em relação à produção de grafismos. Isso significa que os primeiros os executam sobre determinados suportes e as mulheres sobre outros, diferentes. Entretanto, ambos compartilham de uma mesma fonte de inspiração e normatização que é originária da mitologia e dos princípios cosmológicos.

A arte gráfica dos Wayana e Aparai está inserida em um campo simbólico que atravessa os elementos materiais e imateriais de sua expressão. Neste sentido, destaca-se a sua origem não-humana, o que representa o pilar central sobre o qual essa arte se apoia. O surgimento da arte gráfica está vinculado a uma narrativa mítica que descreve como os humanos a observaram e a copiaram da pele de um ser supranatural ou sobrenatural, serpente/larva de borboleta, identificado como *Tulupele/Turupere,* e conectado aos tempos primevos. O repertório da arte gráfica dos Wayana e Aparai configuram em conjunto e individualmente a pintura corporal desse sobrenatural. Essa característica, atribuída aos grafismos possui uma conotação positiva e é valorizada, pois a fundamentação e conexão com o mundo exterior, com o não social, marca e identifica a arte e a estética dos Wayana e Aparai.

Os mitos são importantes porque ao relatar a origem, a obtenção e a reprodução dos grafismos operam enquanto subtextos. Esse aspecto permite enriquecer e aprofundar a compreensão das particularidades de visualização e identificação dos grafismos que, ao constituírem reproduções, em um sentido de imitação, de pinturas corporais de seres mitológicos, atuam enquanto imagens primordiais que remetem a outros tempos.

A arte gráfica e suas encruzilhadas: transmissão, comércio, proteção

A arte gráfica dos Wayana e Aparai está na encruzilhada de várias problemáticas: o reconhecimento da identidade indígena, a transmissão dos saberes, a dinâmica social, a possível colocação em uma economia de mercado, e, ainda, aos fatores de mudança, entre os quais os mais ameaçadores derivam de processos de homogeneização ou mesmo de perda do repertório gráfico. Para os Wayana e Aparai e os demais povos indígenas, as formas de expressão material estão em constante transformação e, assim, mobilizam, tanto a criação de novos objetos para a afirmação de sujeitos tradicionais, como o resgate de velhos recursos para a afirmação de novos sujeitos (Gallois, 2006).

Entre os povos indígenas, muitos são os fatores que contribuem de forma efetiva para acarretar a transformação das condições indispensáveis para a produção, significação, usufruto e transmissão de elementos culturais, relacionados com a produção de artefatos e grafismos. A manutenção e o repasse desses conhecimentos dependem da estabilidade social, territorial e ambiental de cada povo. Essas condições são prioritárias na preservação dos sentidos e das dinâmicas próprias de comunicação e experimentação desses saberes e de práticas que são milenares na Amazônia.

Os campos de expressão dos saberes e modos de fazer tradicionais, relativos à arte gráfica dos Wayana e Aparai são submetidos há longo tempo à pressões e influências, oriundas de diferentes contextos e que se traduzem em opções, inclinações, escolhas. No passado, o contato com outros segmentos sociais induziu, ao longo dos anos, os Wayana e Aparai a realizarem migrações e atividades extrativistas forçadas no território da bacia do rio Paru de Leste. Esses movimentos acarretaram, ao longo dos anos, a introdução de novos e desconhecidos materiais e objetos industriais na vida das aldeias.

Assinala-se que um dos principais fatores que provocam mudanças culturais é a irupção, nas aldeias indígenas, de novos valores que se associam a um certo tipo de modernidade, veiculada pelos centros urbanos.

No território dos Wayana e dos Aparai, esses valores têm origem, no presente, da cidade de Macapá, a capital do estado do Amapá, para onde famílias inteiras se transferiram. Essa mudança está associada às oportunidades econômicas e de ensino especializado, assim como a uma visibilidade individual e representativa através do movimento indígena, em diferentes contextos.

É perceptível um enfraquecimento na transmissão dos saberes, uma vez que a irrupção da cidade, como referencial social e espacial no sistema de vida nas aldeias, fragiliza o repasse intergeracional dos conhecimentos, acarretando rupturas nesse processo, baseado nos laços de parentesco. Deve ser considerado objetivamente que o tempo passado na escola constitui um fator limitante da aprendizagem dos jovens, junto aos pais e avôs em casa, na roça, nas caçadas, nas pescarias e em outras situações.

Constata-se que há uma oscilação e uma variação no interesse de alguns jovens no aprendizado para a confecção de artefatos, o que destaca a existência uma diferenciação individual, pois há aqueles que desejam aprender e aqueles que não, inclusive em uma mesma família. Esse é um dos fatores, mas não o único, que ocasiona o retraimento do acervo de objetos e, consequentemente de grafismos.

Em relação à arte gráfica, constata-se que muitos jovens desconhecem o repertório completo. Os grafismos mais elaborados e que necessitam de mais tempo para serem executados são raramente transmitidos à nova geração. Essa ruptura coloca em risco a rede de denominações, significados, conceitos, valores e, também, de suportes, sobre a qual a diversidade da arte gráfica se fundamenta. Os dispositivos de valorização dos grafismos estão relacionados com a manutenção de diferentes atividades e do repertório da cultura material, o qual é constituído pelos objetos e adornos, utilizados por homens e mulheres na vida cotidiana e, também, em momentos cerimoniais e rituais. Ao ocorrer a retração do número de objetos, esse fato compromete a reprodução de grafismos específicos, a eles aplicados.

Outras influências que alteram as dinâmicas internas do modo de vida dos Wayana e Aparai, derivam da doutrinação das missões evangélicas e de desconhecidas formas de aprendizagem, relacionadas com a implantação de escolas e da escolarização. Livros e outras publicações e, sobretudo, o recente acesso via internet, comunicando informações de diferentes tipos, permitiu que se formasse, na atualidade, um quadro que tem repercussões sobre a arte gráfica desses povos indígenas. Contudo, algumas influências advindas da internet se revelaram essencialmente criativas, sobretudo no que se refere aos tecidos de miçangas, os quais incorporam grafismos de uma outra conformação e proveniência.

Uma política pública relacionada aos patrimônios indígenas é conduzida pelo Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Ministério da Cultura. Essa política objetiva o registro de itens culturais de natureza imaterial, o que oferece aos povos indígenas uma alternativa de apoio a processos de valorização cultural, assim como para a busca de um reconhecimento formal e positivo de aspectos específicos, relacionados aos "modos de fazer". Este é o caso da arte gráfica dos Wayana e Aparai que foi objeto de um dossiê, entregue ao IPHAN pela Asssociação APIWA em 2024, visando o registro desse bem cultural imaterial.

A Política Nacional de Gestão Ambiental e Territorial (PNGATI) está voltada para a conservação e o uso sustentável dos recursos naturais das terras indígenas. Desenvolvidos nesse contexto, os planos de gestão territorial e ambiental (PGTA) preveem arranjos políticos e técnicos próprios para cada região. Nesses planos, os insumos provenientes da fauna e flora são identificados, mapeados, estudados, criando-se coletivamente critérios de acesso e uso, experimentações de manejo em um diálogo que se busca simétrico em relação aos saberes interculturais e que se soma à política desenvolvida pelo IPHAN em relação ao patrimônio cultural.

Entre as oportunidades econômicas que se apresentam aos povos indígenas está a confecção de objetos culturais destinados ao mercado. Os Wayana e

Aparai produzem esse tipo de objeto há muito tempo[101] e a sua integração a esse tipo de economia visa responder aos interesses das demandas. Em inúmeras instancias, o turismo nacional ocasionou a revitalização do "artesanato indígena tradicional" que é, na atualidade preferencialmente qualificado e identificado, em diferentes contextos, como "arte indígena". Esse apelativo se disseminou a partir de 2000, no quadro de um grande evento expositivo, intitulado "Mostra do Redescobrimento" que apresentou, em São Paulo, centenas de objetos indígenas no módulo intitulado justamente "Artes Indígenas".

O comércio de objetos artesanais, comumente referidos como "artesanato", constitui uma atividade significava para os Wayana e os Aparai, na atualidade. Mobiliza internamente as aldeias e externamente a associação indígena, a APIWA e o êxito na sua viabilização comercial é decorrente e diretamente relacionado ao seu crescimento e fortalecimento no estado do Amapá.

A comercialização referida acarreta, geralmente, uma reavaliação do uso e dos materiais de confecção de determinados objetos, tanto dos Wayana e Aparai, como de outros povos indígenas. Julgou-se, durante certo tempo que a resposta dos produtores à demanda do mercado ocasionaria a exaustão de certos recursos naturais, essenciais para a produção de objetos de uso nas aldeias e comunidades. Contudo, a esse respeito, o que se observa é o efeito contrário, pois em muitos casos, a produção de artefatos para serem vendidos sofre modificações, entre as quais o emprego de matérias primas substitutas. Isso ocorre entre os Wayana e Aparai com um determinando tipo de arumã, identificado como *kalanali / mykura*, etnoespécie que reconhecem como sendo de pouca durabilidade e, portanto, inadequada para a produção de artefatos de uso diário, mas que pode ser empregada para fabricar produtos destinados à venda, pois sabem que esses não serão utilizados.

No contexto da comercialização é preciso enfatizar que a arte dos Wayana e Aparai representa o resultado de uma criação coletiva, o que resulta em direitos igualmente coletivos sobre os saberes e práticas tradicionais desses

101 Em 1975 foram observados, em aldeia Bona, pequenos cestos de arumã destinados à venda.

povos indígenas. Este é o motivo por que os grafismos e os artefatos onde são aplicados não podem ser avaliados por um valor meramente comercial, regido por compensações financeiras. A exploração econômica da cultura deve sempre agregar valor simbólico aos bens comercializados, pois são portadores de identidades e significados para os grupos sociais que são seus titulares. A essas considerações deve ser somado o reconhecimento político dos produtores e a proteção dos seus territórios tradicionais.

Presume-se que os objetos culturais destinados ao mercado proporcionem aos Wayana e Aparai a oportunidade de se afirmarem enquanto sujeitos de direitos específicos. Esses direitos devem contribuir para assegurar a manutenção de seus objetos de cultura material e de sua arte gráfica, pois constituem um patrimônio cultural que é central para a sua identidade, permitindo que se posicionem sobre o seu futuro e para que definam objetivos de vida, individuais e coletivos.

REFERÊNCIAS[1]

APITU – Associação dos Povos Indigenas do Tumucumaque. *Tykahsamo.* Macapá: S/D

APALAI, Arawaje, Wayana. *Sero menu otumakatopõpyry Wajana Aparai tõ zono me Ehtohme*. O surgimento do grafismo corporal entre os Wayana e os Aparai. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá, 2023.

BAPTISTA, Fernando Mathias, VALLE, Raul Silva Telles do. *Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004.

BARBOSA, Gabriel C. Formas de intercâmbio, circulação de bens, e (re) produção das redes de relação Aparai e Wayana. Dissertação de mestrado, PPGAS/USP, São Paulo, 2002.

_____ *Os Aparai e Wayana e suas redes de intercâmbio*. Tese doutorado, PPGAS/USP São Paulo, 2007.

BETTENDORFF, João Felippe. *Crônica dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* (1627-1698). SECULT, 2ªEd. 1990.

BOAS, Franz. *Primitive Art*. New York, Dover Publications, 1955.

BRAYNER, Natália G. Dilemas e desafios na gestão do patrimônio imaterial. *Patrimônio: práticas e reflexões.* Programa de Especialização em Patrimônio. Artigos (2005 e 2006). Rio de Janeiro, IPHAN:Copedoc, 2009. p. 333-367.

CARVALHO, José Candido M. *Notas de viagem ao rio Paru de Leste*. Publicações avulsas Museu Nacional. Rio de Janeiro: Museu Nacional. 1955. 100p.

COUDREAU, Henri. *Chez nos indiens: quatre années dans la Guyane Française* (1887-1891). Paris, Hachette, 1893.

COUDREAU, Olga. *Voyage au Rio Curua*: 20 novembre – 07 mars 1901. Paris: A. Lahure. 1903a. 114 p.

COUDREAU, Olga. *Voyage au Maycurú*: 05 juin 1902 – 12 janvier 1903. Paris: A. Lahure. 1903b. 151p.

CREVAUX, Jules. *Voyages dans l'Amérique du Sud*. 2 v. Paris: Hachette, 1883.

CRULS, Gastão. *A Amazônia que eu vi*: Óbidos – Tumucumaque. Brasiliana, 5ª série. Vol. 113. 2ª ed. Companhia Editora Nacional. 1938. 372pp

DAVID, Damien. *Vannerie et Vanniers: aproche ethnologique d´une activité artisanale* These de doctorat. Université d´Orléans, 2007.

1 Algumas referências não foram citadas no texto, foram acrescentadas por fazerem referência aos Wayana e Aparai.

DARBOIS, Dominique.f *Indiens d´Amazonie*. Collection "Mondes et Visages", Paris: Les Editions Mondiales, 1953.

DESCOLA, Philippe. *La composition des mondes.* Entretiens avec Pierre Charbonnier. Champsessais, Paris, Flammarion. 2014.

_____ *As formas do visível:* uma antropologia da figuração. São Paulo: Editora 34, 2023. DSEI - *Plano de Trabalho DSEI Amapá e Norte do Pará.* Disponível em https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/sesai/estrutura/dsei/plano-trabalho-ap-e-norte-do-pa.pdf. Acesso em: 03/06/2024.

DUIN, Renzo. Historical complexity of myth: in search of the genesis of the whip-dance whereby Wayana dance in imitation of Tamok (Eastern Guiana Highlands). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas,* v. 9, n. 3, p. 741-772, set.-dez. 2014. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000300013.

DUPUY, Francis. *Un fleuve en partage*. Dynamiques interethniques dans le haut Maroni. Paris : CNRS Editions, 2026.

FARABEE, William, C. *The Apalaii.* Anthropological Publications, X. University of Pennsylvania Press, 1924.

FAUSTO, Carlos. *Ardis da arte. Imagem, agência e ritual na Amazônia.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

FLEURY, Marie. L´artisanat traditionnel wayana, un patrimoine de l´humanité à preserver. *Une Saison en Guyane* n.1 juillet, 2008.

_____ *Arts traditionnels Wayana-Apalai.* Cayenne: Editions GADEPAM – CTHS, 2024.

FRIKEL, Protásio. Classificação linguístico: etnológica das tribos indígenas do Pará setentrional e zonas adjacentes*. Revista de Antropologia*. São Paulo. v. 6. n. 2. 1958. p. 113-189.

GALLOIS, Dominique. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI/CTI/NHII-USP, 2002.

_____ Introdução: percursos de uma pesquisa temática. *Redes de relações na Guiana.* São Paulo, Ass. Editorial Humanitas/FAPESP, 2005, p.7-22.

_____ *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas.* Exemplos no Amapá e Norte do Para*.* São Paulo, Iepe, 2006.

GALLOIS, Dominique e GRUPIONI, Denise F. *Povos Indígenas no Amapá e Norte do Pará: quem são, onde estão, quantos são, como vivem e o que pensam*. São Paulo: Iepé, 2003.

GIRÃO, Claudia. Arte e Patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.29, 2001, p. 102-121.

GRENAND, Françoise. *Le manioc chez les indiens Wayana e Wayapi de Guyane Française et du Brésil*. Paris: Inst. d'Ethnologie, Musée de l'Homme. Microficha. 1970

GRUPIONI, Denise F. *Tempo e espaço na Guiana indígena*: Redes de relações nas Guianas. São Paulo: Associação editorial Humanitas/FAPESP. 2005. p. 23-57.

GUERRA, Claudia, B., BENCHIMOL, Alegria. Dois momentos da coleção Aparai no Museu Paraense Emili Goeldi: Curt Nimuendaju em 1915 e Otto Schulz-Kampfhenkel em 1935-37. *Museologia e Patrimônio,* v. 10 , 2017, p. 92-116.

HARTMANN, Gunther, Die materielle Kultur der Wayana/Nord-Brasilie. *Baessler Archiv.* Band XIX, 1971, 379-420.

HOFFMANN, Beatrix, NOACK, Karoline. Apalai – Tiriyó – Wayana. Objects, collections, databases. Bonn, Bonner Amerikanistische Studien, 2017.

HURAULT. Jean Marcel. *La vie matérielle des noirs refugiés Boni et des indiens Wayana du Haut-Maroni (Guyane Française)* Paris: ORSTOM, 1965

_____ *Les indiens Wayana de la Guyane Française. Structure sociale et coutume familiale*. Memoires ORSTOM, 3 Paris: ORSTOM, 1968.

_____ *Français et Indiens en Guyane – 1604-1972.* 10/18, Inédit Série 7. Paris, Union Générale d´Editions, 1972.

JÓFEJ-KAINGANG, Lucia. A proteção legal do patrimônio cultural dos povos indígenas no Brasil. ARAÚJO, Ana Valéria (org) *Povos indígenas e a "Lei dos Brancos": o direito a diferença.* Brasília, MEC- SECAD, UNESCO; LACED, Museu Nacional, 2006, p. 123-145.

KRENAK, Ailton, CAMPOS, Yussef. *Lugares de origem.* São Paulo: Jandaira, 2022.

KULIAMAN, Mataliwa, CAMARGO, Eliane. Kaptelo. L´origine du ciel de case et du roseau à flèches chez les Wayana (Guyannes) Cayenne: Editions GADEPAM – CTHS, 2007.

KULIAMAN, Mataliwa, DÉLÉAGE, Pierre. *Imilikut eitoponpë : inscriptions originelles wayana.* In : Vacarme 58 Cahier, 2012.

_____ Dessins de monstre, motifs graphiques, écriture : autour d´un texte wayana. In ; FAUSTO, C., SEVERI, C. (eds) *Paroles en images. Écritures, corps et mémoires.* Open Edition Pres. Tome XX 2016 p. 121-157.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).* Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

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

_____Podem os grafismos indígenas ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: LAGROU, E.; SEVERI, C. (Orgs.). *Quimeras em diálogo*: grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 67-110.

LAGROU, Els, VELTHEM, Lucia. H.van, Artes indígenas: olhares cruzados. *BIB*, São Paulo n.87, 3/2018, p. 133-156.

LESCURE, Odile. As palavras e as coisas do contato. Os neologismos Kali´na (Guiana Francesa). ALBERT, Bruce, RAMOS, Alcida (orgs) *Pacificando o branco*. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico. São Paulo: UNESP/Imp. Of. do Estado, 2002 p.85-112.

LAPOINTE, Jean. *Residence patterns and Wayana social organization.* PHd Thesis Columbia University., 1970.

LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon. 1962.

LINKE, Iori van Velhem. *Caracterização do uso da fauna cinegética em aldeias das etnias Wayana e Aparai na Terra Indígena Parque do Tumucumaque, Pará.* Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Pará/Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém. 118 p, 2009.

_____ *Kulonkom pëtuku kutïtëi/kure kynonory ko riko. "Cuidando da nossa terra":* A PNGATI, os Wayana e os Aparai. Tese de doutorado. Belém: PPGCA-Universidade Federal do Pará, 2019.

_____ Cuidando da Nossa Terra: Experiências Wayana e Aparai de Gestão Territorial e Ambiental na Amazônia. Brasília, Senado Federal (edições do Senado Federal nº360 – COP30). 584p. 2025

LINKE; I; L; APALAI; C; A; VIEIRA; I; C; G; SANTOS JR. R. A. Territorial and Environmental management in the indigenous lands of Paru de Leste river: a collective challenge in the northern Brazilian Amazon. Sustainability in Debate - Brasília, v. 11, n.1, p. 67-82, apr/2020

LINKE, Iori. Van Velthem, VELTHEM, Lucia H. van (orgs). *O livro da argila.* Ëliwë *pampila. Orino papeh*. São Paulo: Iepé. 2017.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In Appadurai, A. (org): *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural.* Niteroi: Editora da UFF, 2008, p. 89-124.

MORGADO, Paula Os Wayana e os Viajantes do século XX: construindo imagens em dupla mão. Tese de Doutorado. FFLCH-Universidade de São Paulo, 2003.

MÜLLER, Regina. *Os Asurini do Xingu. História e Arte*. Campinas, Editora da UNICAMP. 1990

_____ Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: Vidal, L. (org). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992, p. 133-142.

NEWTON, Dolores. Introdução – Cultura Material e história cultural. In: RIBEIRO, Berta (cood). *Suma Etnológica Brasileira*. v. 2 -Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 15-25.

RAUSCHERT, Manfred (coord) *Pake ahtao oturutopõpoko*. Histórias antigas dos Aparai-Wayana. Belém/GEA/apitu/CCAW, s/d.

RIBEIRO, Berta (coord). *Suma Etnológica Brasileira*, v. 2 – Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____ *Dicionário do Artesanato Indígena*, Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1988.

RODRIGUES, Igor M. *Tramas da tecnologia*. Etnoarqueologia da variabilidade dos trançados dos povos do Mapuera. Tese de doutorado – PPGA- MAE São Paulo, 2021.

SANT´ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs) *Memória e patrimônio:* ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP & A, 2009, p. 46-55.

SANTILLI, Juliana. Patrimônio imaterial e direitos intelectuais coletivos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional.* Rio de Janeiro, IPHAN, n.32, 2005, p.62-79.

SANTOS-GRANERO, Fernando (org.). *The Occult Life of Things.* Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood. Tucson: The University of Arisona Press. 2009.

SAUTCHUK, Carlos E. (org). *Técnica e transformação:* perspectivas antropológicas. Rio de Janeiro, ABA Publicações, 2017.

SCHOEPF, Daniel. Essai sur la plumasserie des Indiens Kayapo, Wayana e Urubu du Brésil. Genève, *Bulletin du Mus. d'Ethnographie de Genève*, 14:15-68, 1971.

_____ Le japu faiseur de perles: un mythe des indiens Wayana-Aparai du Brésil. Genève, *Bulletin du Mus. d'Ethnographie de Genève*, 19:55-82, 1976.

_____ *La marmite Wayana: cuisine et societé d`une tribu d´Amazonie.* Genève. Musee d´Ethnographie, 1979.

_____ Le récit de la création chez les Wayana-Aparai du Brésil. Genève, *Bulletin du Mus. d'Ethnographie de Genève*, 29: 113-138, 1987.

_____ Une étrange massue pour affronter les Wayapi ou les avatars de la technologie chez les Wayana de la région Brésil-Guyane. Genève, *Bulletin de la Soc. Suisse des Américanistes*, 57-58: 69-88, 1993-94.

SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. Suma Etnológica Brasileira. Petrópolis, Vozes/FINEP, 3: 1986. p.172-179.

SEEGER, Anthony, MATTA, Roberto da, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: PACHECO DE OLIVEIRA, João. (org) *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Marco Zero, 1987, p. 11-29.

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

VELTHEM, Lucia H. van Representações gráficas Wayana-Aparai, *Boletim Mus. Paraense Emilio Goeldi, N.S. Antropologia*, Belém, 64: 1-19, 1976.

_____ Onde os Wayana penduram suas redes? In: NOVAES, Silvia C. (Org) *Habitações Indígenas.* São Paulo: Livraria Nobel, pp 169-193, 1983.

_____ Para não sermos como os macacos-prego: decoração corporal Wayana. *Arte e corpo. Pintura sobre pele e adornos de povos indígenas brasileiros*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1985 p 46- 51.

_____ Equipamento doméstico e de trabalho. In: RIBEIRO, Berta. (coord) *Suma Etnológica Brasileira*. v.2 Tecnologia Indígena. Petrópolis: Ed. Vozes, pp 95-107, 1986.

_____ Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux. (org) *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP/ EDUSP, 1992ª, p 53-66.

_____ Arte Indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, Luis Donizeti B. (org) *Índios no Brasil.* São Paulo, Sec. Municipal de Cultura, 1992b, p 83-92.

_____ Peles pintadas: a decoração corporal como identidade. In: D´INCAO, Maria Angela, SILVEIRA, Isolda (orgs) *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994, p. 329-334.

_____ *A pele de Tuluperê.* Uma etnografia dos trançados Wayana. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.

_____ Sons de outros tempos. Instrumentos e conceitos musicais dos Wayana-Brasil. In. BISPO, Antonio (org) *Musices Aptatio, Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens II* pp. 107-121, 1999.

_____ Fazer, fazeres e o mais belo feito. In: BRITO, Joaquim Paes (ed.) *Os índios, nós.* Catálogo. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Assírio e Alvim, pp 174-179, 2000a.

_____ Os primeiros tempos e os tempos atuais: artes e estéticas indígenas. In: AGUILAR, Nelson (ed) *Artes Indígenas. Mostra do Redescobrimento* São Paulo, 2000b, p.58-91.

_____ "Feito por inimigos". Os brancos e seus bens nas representações Wayana do contato. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida. (orgs). *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico.* São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2002

_____ *O belo é a fera*: A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____ Artes indígenas: outros olhares*. O´Brasil da terra encantada à aldeia global.* Catálogo. São Paulo: FAAP, 2005a, p 44-55.

_____ Les mains, les yeux, le mouvement. Les tressages des indiens au Brèsil. In : GRUPIONI, Luis Donizeti. B. (ed) *Brésil Indien. Les arts des indiens du Bresil*. Paris: Réunion des Musées Nationaux,. 2005b, p. 215-227.

_____ Trançados indígenas norte-amazônicos: fazer, adornar, usar. In: *Revista de Estudos e Pesquisas.* V, 4 n.2, 2007, p 117-146.

_____ Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana: Estudos de Antropologia Social* 15:1 2009, p 213-236.

_____ Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos escolhidos de cultura e artes populares.* Rio de Janeiro: UERJ/ Instituto de Artes, V.7:1, 2010a, p 19-29.

_____ Os "originais" e os "importados": referencias sobre a apreensão wayana dos bens materiais. In: MÜNZEL, Mark (org). Dossier: Identidades volitivas: antropología sudamericana da Amazônia Indígena, *Indiana,* 27, Berlin, Gebr.Mann Verlag. 2010b, p. 141-159.

_____ Le seigneur des eaux. Fabrication et produtivité d´un masque wayana. In. GOULARD, Jean-Pierre. & KARADIMAS, Dimitri. (orgs) *Masques des hommes, visages des dieux.* Paris: CNRS Èditions, , 2011. pp 79-106

_____ As artes indígenas: o cotidiano na ordem cósmica. In: *Culturas Indígenas*. Textos do Brasil, 19. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, pp 36-57. 2012.

_____ Homens, Guaribas, Mandiocas e Artefatos. Alguns sentidos da pintura entre os Wajana (Wayana*)*. In: SEVERI, Carlo.; LAGROU, Els. (orgs) *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 139-161, 2013.

_____ Serpentes de arumã. Fabricação e estética entre os Wayana (Wajana) na Amazônia Oriental. In: *Proa. Revista de Antropologia e Arte.* N. 5, UNICAMP, 2014a.

_____ As artes ameríndias entre as aldeias e os museus. In: *Linked Heritage. An exhibition from the Amazonian Museum Network*. Guyane: MCG, 2014b, p 86- 97.

_____ Vision and gesture: the ceramics of the Wayana and Aparai, Carib peoples of Amazônia. In: BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena; ROSTAIN, Stephan; HOFMAN, Corinne. (eds). *Koriabo: from the Carribbean Sea to the Amazon River.* Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 2021, p. 323 -342.

VELTHEM, Lucia. H. van & LINKE, Iori. L. van Velthem. (orgs) *Livro da Arte Gráfica Wayana e Aparai*. Rio de Janeiro: Museu do Índio- FUNAI/Iepé. 2010.

_____ *O Livro do Arumã. Wama Pampila, Aruma Papeh*. São Paulo: Iepé. 2014

_____ *Tukusipan wetkatop*, *Porohtopo ekyhpymatopo.* Um ritual de flautas ocorrido na aldeia Suisuimënë. Rio de Janeiro: Museu do Índio/APIWA/Iepé, 2014.

VIDAL, Lux Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. In: VIDAL, Lux (org). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992.

_____ As artes indígenas e seus múltiplos mundos. LEITE, S.U. (org) *Olhar o mundo.* Rev. Patrimônio Histórico e Artistico Nacional,n. 29, 2001, p. 10-41.

_____ Art corporel. Graphisme et peinture au *jenipapo*. *Brésil Indien.* Les arts des Amérindiens du Brésil. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005, p. 184-201.

VIDAL Lux, SILVA Aracy Lopes, Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (org) *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética.* São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992, p. 279-293.

_____ O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. *A temática indígena na escola.* Brasília: MEC/MAR/UNESCO. 1995, p.369-406.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *A inconstância da alma selvagem.* Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2002.

CRÉDITOS

ORGANIZADORES:
Lúcia Hussak van Velthem
Iori Leonel van Velthem Linke

CRÉDITOS FOTOGRAFIAS:
Lúcia Hussak van Velthem (páginas: 79, 85, 110, 111, 133, 137, 139, 148, 154, 156, 165, 166, 168, 178, 179, 183, 184, 187, 188, 200, 201, 202, 214, 220, 237, 239, 266, 270).

Iori Leonel van Velthem Linke (páginas: 79, 89, 102, 108, 117, 133, 136, 138, 139, 168, 169, 170, 175, 177, 178, 179, 180, 185, 186, 197, 198, 201, 209, 221, 222, 233, 234, 236, 237, 240, 242, 243, 244, 247, 250, 251, 252, 253).

Fábio Jacob (páginas: 115, 133, 134, 135, 140, 141, 146, 148, 152, 161, 162, 165, 166, 170, 183, 184, 194, 227, 229, 232, 237, 262, 270, 271).

Protásio Frikel (página: 227) .

CRÉDITOS DESENHOS:
Lúcia Hussak van Velthem (páginas: 77, 91, 92, 93, 130, 131, 132, 147, 158, 162, 183, 187, 189, 192, 193, 194, 198, 210, 223, 258, 259, 260, 263, 264, 269).

Protásio Frikel (páginas: 144, 151, 153, 154, 155, 162, 163, 164, 177).

Guilherme Leite (páginas: 76, 78, 80, 106, 112, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129).

AGRADECIMENTOS

Muitas instituições e pessoas contribuíram para a conclusão deste livro. Destacamos, primeiramente, o comprometimento dos **Wayana e Aparai** e o de sua organização representativa, a **APIWA**, em diferentes fases da estruturação e revisão do projeto editorial. O presente livro se conecta a um dossiê sobre a arte gráfica dos **Wayana e Aparai**, encaminhado **IPHAN – MinC** para registro como patrimônio cultural imaterial, uma demanda dessa associação indígena a nós formulada.

Agradecemos especialmente ao **Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação Indígena**, cogestor desse processo editorial e que nos proporcionou o entusiasmado apoio de **Denise Fajardo**, coordenadora do **Programa Tumucumaque-Wayamu** e o incentivo de **Luís Donisete Benzi Grupioni**, coordenador executivo na conclusão desse livro. Contamos ainda, em diferentes momentos, com a preciosa colaboração de **Jeciane Fonseca**, **Andrea Vaz**, **Rudreic Soares**, **Nacip Mahmud Láuar Neto**, **Pedro Ribas** e de **Sofia Galvão**, do **Programa Tumucumaque-Wayamu**.

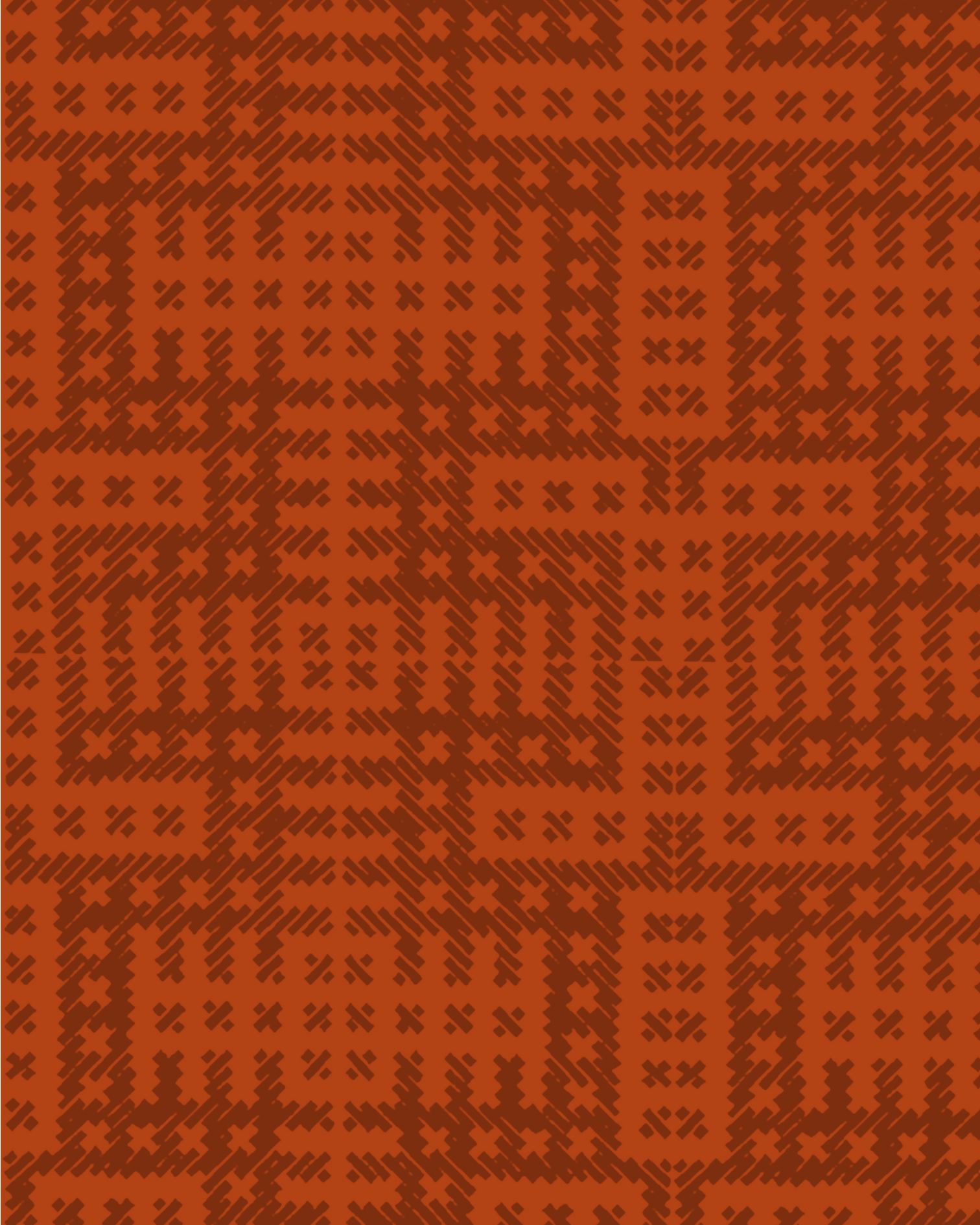
Agradecemos à **Fundação Nacional dos Povos Indígenas** pelo apoio à execução do **PGTA** dos **Wayana e Aparai**, onde este livro se encaixa como um símbolo e produto de um processo de promoção e valorização cultural que perdura há mais de duas décadas.

Estendemos nossos agradecimentos à equipe do **Museu do Índio** (atual **Museu Nacional dos Povos Indígenas**), em nome de seu antigo diretor **José Carlos Levinho** que, através do **Programa de Documentação das Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras**, proporcionou a efetivação das oficinas de valorização cultural, fundamentais para que este livro pudesse ter sido concretizado e chegado a bom termo.

Lúcia Hussak van Velthem, pesquisadora Emérita, Professora Titular do PPGDS do Museu Paraense Emilio Goeldi – MCTI. Doutorado em Antropologia Social – Universidade de São Paulo - USP (1995), Pós-doutorado no CNRS/ EREA - Université Paris X (2006). Membro do Conselho Diretor do Iepé. Pesquisas etnológicas entre os povos indígenas Wayana e Aparai (Norte do Pará); Baré e Baniwa (Noroeste do Amazonas), pequenos agricultores (Acre). Enfoques: cultura material, estéticas e cosmologias indígenas; coleções etnográficas e curadoria de exposições.

Iori Leonel van Velthem Linke, nascido em Petrópolis/ RJ, é formado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará - UFPA (2006), mestre em Zoologia pela UFPA / Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG (2009) e doutor em Ciências Ambientais (UFPA/MPEG/EMBRAPA, 2019). Desde 2010 trabalha na Fundação Nacional dos Povos Indígenas - FUNAI. Além do indigenismo, dedica-se a estudar e atuar em questões pluri e transdisciplinares na Amazônia, envolvendo a sociobiodiversidade, cultura e gestão ambiental e territorial.
É pai de Isabelle e Beatriz.

APIWA & IEPÉ
IMPRESSÃO HAWAII GRÁFICA E EDITORA LTDA
PAPEL COUCHÊ MATTE 150G
TIPOGRAFIA PERPETUA E DIN



ISBN: 978-65-89357-15-5
9 786589 357155
CBL

APOIO ÀS OFICINAS

FUNAI

NIA TERO

BEZOS EARTH FUND

REALIZAÇÃO

Iepé

ASSOCIAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS WAYANA E APALAÍ - APIWA -