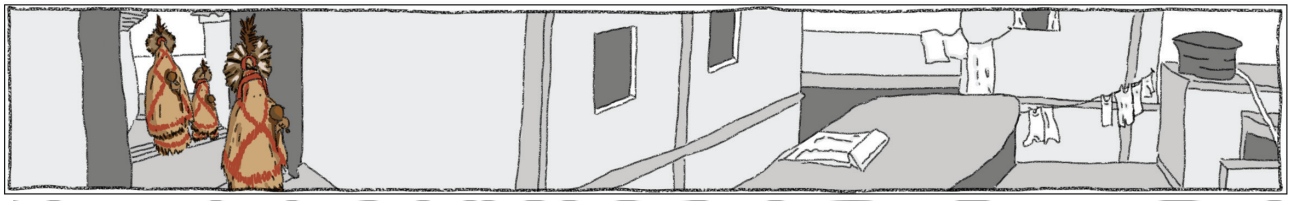
PROD

Serpentes de Arumã. Fabricação e estética entre os Wayana (Wajana[1]) na Amazônia Oriental

Lucia Hussak van Velthem
MPEG/SCUP – Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação



RESUMO

A categoria artesanal da cestaria constitui uma esfera do saber masculino, dotada de dimensões criativas e estéticas entre os Wayana, povo de língua carib na Amazônia Oriental. O artigo enfoca dois artefatos trançados, conectados a um complexo sistema representativo e conceitual, o tipiti e o cesto cargueiro "pintado" estão no centro da análise. Nestes artefatos pode ser percebido um duplo sentido: o de recriação, pois são "fabricados", mas de acordo com os parâmetros estabelecidos nos tempos primordiais, e o de transposição e, portanto, são "marcados" com as pinturas corporais/estruturas epiteliais das serpentes sobrenaturais das quais transmitem a essência.

Palavras-chave: Amazônia, Wayana (Wajana), cultura material, cestaria, estética, cosmologia.

ABSTRACT

The basketry category represents a sphere of men knowledge, endowed with creative and aesthetic dimensions between the Wayana, a Carib-speaking Amerindian of the Eastern Amazon. This paper focuses on two twisted artifacts twisted, connected to a representative and complex conceptual system: the tipiti and the "painted" carrying basket. These artifacts can be perceived in a double sense: that of recreation because they are "manufactured", but according to the parameters set in primordial times; and that of transposition, because they are "marked" with body paint / epithelial structures of supernatural snakes of which these artifacts convey the essence.

Keywords: Amazônia, Wayana (Wajana), material culture, basketry aesthetics, cosmology.

Introdução: a fabricação e os fabricados

A paisagem amazônica – composta de rio, floresta e devaneio – é percebida como dupla realidade: imediata e mediata, segundo o poeta paraense Paes Loureiro (2013, p. 140). A imediata tem função material, lógica, objetiva, enquanto a mediata tem função mágica, encantatória, estética. Nesse contexto, os múltiplos usos e funções, as relações que são desencadeadas, os significados representacionais, as intenções estéticas constituem questões que permitem desvelar aspectos da paisagem de artefatos corriqueiramente encontrada nas aldeias indígenas na Amazônia. Entretanto, como assinalou o poeta, é igualmente relevante conhecer o material, a forma, a produção de um artefato, uma vez que se trata, também, de um elemento concreto, derivado de processos técnicos de fabricação (GELL, 1992). Observa-se, assim, que um artefato criado por mãos indígenas resulta de uma fabricação, a qual responde a uma intenção, a uma vontade de produzir efeitos de ordem técnica e simbólica.

A fabricação constitui uma atividade repleta de significados para os povos indígenas amazônicos[1], porquanto as habilidades técnicas demandam uma questão de conhecimento que associa diferentes formas de aquisição e produção que conjugam a visão, o gesto e muitos outros fatores (GOW, 1999). A noção de fabricação não se resume aos elementos de cultura material, pois, para os Wayana, a geração de descendentes constitui também um ato tecnológico, uma vez que representam corpos que foram fabricados.

Os Wayana (Wajana) pertencem à família linguística carib. Em diferentes publicações são também referidos como Aiana, Ojana, Waiano e, nos relatos históricos, foram identificados, até meados do século XX, como Rocoyen, Rucuiana, Urukuyana. Segundo a tradição oral, absorveram indivíduos originários de outros grupos indígenas de fala carib, como os Kukui, os Opagwana, os Upului, os Pupuriyana, os Arakapai, os Aparai, contra os quais fizeram incursões guerreiras no passado. Esses povos, assim como os Wayana, ocupavam diferentes bacias hidrográficas que banham uma extensa região compreendida pelo Brasil e por países limítrofes da região do Planalto da Guiana. Atualmente, no Brasil, as aldeias wayana estão estabelecidas no extremo norte do estado do Pará, às margens do rio Paru de Leste. A área habitada e explorada está inserida na Terra Indígena Parque Tumucumaque e na Terra Indígena Rio Paru d'Este[2].

[1] Este aspecto foi abordado por Guss (1989); Overing (1991); Velthem (1998, 2001, 2003) para os povos de língua carib, enfatizando a importância da sua articulação com o cotidiano.

[2] Arranjos matrimoniais, operados desde o século XIX, acarretam a lenta fusão dos Wayana com os Aparai, outro povo de língua carib que compartilha o mesmo território.

Figura 1 – O rio Paru de Leste e a aldeia Kurupohpano (Iori Linke, 2013).

Para os homens e mulheres casados, a fabricação de filhos e de coisas constitui um imperativo, ao qual os Wayana não se furtam. Essas atividades estão intimamente conectadas à noção de que constituem fabricações atuais, mas que obedecem a modelos criados pelos demiurgos nos tempos primordiais, quando os primeiros elementos a serem fabricados foram mulheres, modeladas a partir das matérias-primas disponíveis: cera, argila e arumã[3]. Sucessivamente experimentadas pelos seres demiúrgicos, essas matérias revelam um sentido de escalonamento na elaboração/aprendizado técnico, tanto primordial como atual. Verifica-se, então, que o uso desses insumos delimita domínios que opõem a infância à vida adulta e os homens às mulheres, uma vez que as crianças modelam brinquedos de cera, as mulheres confeccionam vasilhas de argila e os homens empregam o arumã nos trabalhos de cestaria.

Nas fabricações dos Wayana adultos, as matérias corporais, como sangue e sêmen, produzem filhos, e os materiais naturais, como folhas, pelos, penas, caniços, cipós, argila e madeiras, resultam em diferentes artefatos. Os filhos são produzidos em pequena escala[4] e seus corpos são caracterizados por possuírem o mesmo sentido de humanidade dos seus criadores; os objetos, entretanto, são feitos em grande número e reproduzem corpos não necessariamente humanos, que podem ser parcelados ou integrais.

A grande maioria dos artefatos produzidos constitui corpos que são parcelados, pois para a viabilidade da vida cotidiana esse desmembramento se impõe. Assim, para que um tipiti não reviva sob a forma de voraz serpente, não são reproduzidas a cabeça e a cauda dele. Por outro

[3] O arumã (*Ischnosiphon,* sp) é uma planta silvestre, encontrada em terrenos úmidos da terra firme.

[4] Segundo o último censo, realizado em 2012 pela Secretaria de Saúde Indígena do Ministério da Saúde, os Wayana e os Aparai somam, no Brasil, cerca de 900 pessoas.

lado, a concretização integral de um corpo logra a revivescência do ser reproduzido. Portanto, em uma máscara, a materialização dos elementos constitutivos do sobrenatural que ela encarna possibilita a irrupção deste ser na aldeia, o que só é desejável durante os rituais de iniciação.

O saber fazer: intenções e gestos

No pensamento dos Wayana, os elementos materiais fabricados estão em conexão com o produtor, com o indivíduo que os materializou. Nas aldeias do rio Paru de Leste, a confecção de artefatos constitui uma atividade cotidiana e pública. Assim, a intenção do artesão é quase sempre evidente, cabendo-lhe, contudo, definir a identidade de sua obra. Como as partes do corpo humano que não podem ser descritas sem pronome possessivo, as coisas, feitas por esse mesmo corpo, enquadram-se nessa perspectiva. O vocábulo *ëtiparé,* "meus feitos", circunscreve a totalidade do que é produzido por intermédio do trabalho manual individual, masculino ou feminino, segundo princípios que são eminentemente culturais.

Os Wayana produzem não apenas canoas, cestos e vasilhas, adornos corporais, máscaras e outros artefatos, mas também melodia vocal e instrumental, aldeias e casas, roçados, beijus de mandioca, bebidas fermentadas, frutas comestíveis e os demais vegetais cultivados. Também constituem fabricações os peixes que foram pescados, os animais que foram capturados e os inimigos que foram trucidados. As criações e habilidades técnicas de uma pessoa são consideradas fundamentais para a sua inserção social, e seus efeitos contribuem para a harmonia da vida familiar e comunitária.

O aprendizado técnico, iniciado na infância, amplia-se e aprofunda-se com a puberdade porque visa ao casamento e à geração de filhos, mas na velhice essa prática resulta em refinamento e especialização. O conhecimento que permite produzir artefatos e também muitas outras coisas a partir dos insumos locais é referido como *tuwareh*, "saber/conhecer". Um cesteiro habilidoso é um *wama tuwaron*, e um bom caçador é um *tëhamo waron*, pois sabe fazer carne comestível. O saber humano representa o resultado de uma transmissão social, sexualmente diferenciada, cuja base pedagógica é a visualização de um modelo e o contínuo exercício de reprodução.

O sentido da visão fornece a chave para a compreensão das concepções relacionadas aos saberes, porque representa o principal meio, ainda que não o único, de aquisição de conhecimentos, um aspecto compartilhado com outros povos amazônicos (GOW 1988, 1999; OVERING, 2006). Esse sentido deve ser compreendido não apenas como aquilo que é captado pelos olhos, por intermédio dos quais se percebe a realidade, mas também como o "saber ver", isto é, a compreensão das prescrições sociais para a correta manufatura dos artefatos e a seu adequado emprego e acondicionamento.

A sede do conhecimento são os olhos, os quais abrigam um dos componentes da pessoa, o *wayanaman,* "como gente". Trata-se das figuras invertidas que se apresentam nas pupilas e que representam os verdadeiros detentores dos conhecimentos e das habilidades de um wayana,

orientando-o na concretização dos artefatos. Entre a visão e o gesto há um contínuo intercâmbio, pois os olhos guiam as mãos de homens e mulheres, as quais, por sua vez, asseguram que os conhecimentos não se esvaiam. Para tanto, um cesteiro passa os dedos nas linhas de um grafismo recém-confeccionado para reter a sua conformação exata.

A manutenção dos conhecimentos tecnológicos está diretamente relacionada à proteção das figuras contidas nas pupilas, que não devem ser expostas a perigos. Desta forma, homens e mulheres evitam trabalhar à noite, em execuções que forcem a visão, pois a perda da acuidade visual indica justamente o ataque de forças predatórias, associadas a um pequeno roedor. Os "moradores dos olhos" também não devem ser requisitados para produções impróprias, o que ocorre quando um homem busca executar uma manufatura feminina ou, ao contrário, quando uma mulher se volta para a confecção de um cesto. Essas atividades geram um desregramento da relação visão/gesto, acelerando o envelhecimento do indivíduo.

Figura 2 – A fabricação do tipiti (Iori Linke, 2012).

A pessoa que possui todas as habilidades tecnológicas apropriadas ao seu gênero e idade é referida em certas circunstâncias como *etihéwaré*, porque logra "fazer [todo] o conhecimento". Consistindo no mais alto grau da hierarquia do saber, as pessoas que detêm esse título representam um ideal a ser seguido e são constantemente consultadas para assuntos da vida cotidiana e ritual[5]. Entre os Wayana, a maestria artesanal é invariavelmente acompanhada de um profundo conhecimento das práticas rituais e das narrativas míticas, pois são domínios intimamente associados[6]. Os chefes de aldeia são geralmente dotados desse título, pois deles se espera uma grande produção, um incansável "fazer", o que se traduz em muitos filhos e inúmeros objetos, alimentos, bebidas...

[5] Atualmente são amiúde consultados pelos pesquisadores indígenas sobre os mais diversos assuntos.

[6] Como também constatou Guss (1989) para os Yekuana.

As serpentes de arumã

A arte de trançar fibras vegetais representa a mais diversificada das categorias artesanais indígenas, revelando adaptações ecológicas, habilidades técnicas e expressões culturais distintas[7]. Nos estudos antropológicos sobre a cestaria ameríndia das terras baixas sul-americanas, é saliente uma preocupação com os aspectos técnicos, o que atraiu diferentes pesquisadores[8] para o terreno da taxonomia e das perspectivas relacionadas com a produção e o uso, com a forma e a função. Paralelamente, é recorrente a ênfase atribuída aos grafismos que essa técnica logra apresentar de forma tão esplêndida, uma vez que é no seio dos grafismos que se alojaria o simbolismo agregado aos trançados. Deve ser ressaltado que o arcabouço conceitual e simbólico engloba igualmente as técnicas de confecção, a estrutura formal e suas variantes.

Os objetos trançados estão, portanto, estreitamente conectados a campos simbólicos e estéticos nas sociedades indígenas. Este fato permite articulá-los a uma teoria do trabalho e da criatividade em que o conhecimento é considerado algo produtivo ou estético porque permite a manutenção da comunidade e a provê da força criativa para a sua continuidade (OVERING, 1991). Esse papel é plenamente identificado nas fabricações dos Wayana, entre as quais a arte da cestaria é reconhecidamente requintada, um aspecto compartilhado com outros grupos de mesma filiação linguística (YDE, 1965; FRIKEL, 1973; GUSS, 1987, 1989).

A confecção de trançados emprega matérias-primas vegetais, silvestres e cultivadas[9] e constitui uma atividade essencialmente masculina. Entre os Wayana, os objetos de cestaria são utilizados na vida cotidiana e nas práticas rituais, constituindo ainda importantes bens de comércio externo[10]. Na década de 1990, o levantamento do acervo das aldeias detectou a produção de variados artefatos trançados: tipiti, peneiras, esteiras, abanos que eram empregados no processamento da mandioca brava; recipientes para o armazenamento de fusos, pelotas de algodão e para os adornos corporais feitos de miçangas, de algodão ou de penas; cestos cargueiros para transporte de produtos da roça; suportes para ornatos plumários e estruturas para as máscaras. Atualmente, a presença dos componentes desse repertório é nuançada, variando de uma aldeia para outra, pois são numerosos os motivos da presença ou da ausência de um artefato trançado.

A cestaria, assim como outras categorias artesanais dos Wayana, é referida e circunscrita a partir de uma tríplice consideração, referente à matéria-prima empregada, à forma de confecção e à decoração. A primeira designação provém da prática de se designar um objeto segundo o nome do material constitutivo. Para os Wayana, a cestaria é referida então como *wama* "arumã", e a escolha dessa matéria-prima, entre as demais empregadas na produção de trançados, deve-se

[7] Cf. Ribeiro, 1980, 1985, 1986, 1988; Velthem, 1998, 2007; Ricardo, 2000 .

[8] Cf. Velthem, 1998 e 2005, para o detalhamento dos autores relacionados com os estudos da cestaria.

[9] Cf. Velthem (1998, p. 197-245) para maiores detalhes.

[10] Os Wayana comercializam seus artefatos desde a década de 1970. Inicialmente essa atividade era intermediada pela Artíndia (Funai) e, mais recentemente, pela Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai (Apiwa), instalada em Macapá. Esse comércio permanece pouco rentável devido às grandes dificuldades de transporte dos objetos das aldeias para a capital do estado do Amapá.

ao complexo simbolismo que impregna esse vegetal, além de suas qualidades de durabilidade, de leveza e de resultado estético.

A valoração deriva da capacidade do arumã em produzir trançados tanto monocromáticos, quando a casca é mantida, como marchetados em cores contrastadas, quando algumas das tiras empregadas recebem tinturas vegetais negras ou vermelhas. Ao ser entrançada, essa matéria-prima reproduz as "peles" de seres sobrenaturais serpentiformes (*okoiwuimë*)[11]. O sentido perceptivo destacado é o de que o arumã concretiza tanto a coloração, como os grafismos da pintura corporal/estrutura epitelial de tais seres e, ainda, a sua característica principal, o fato de ela ser intrínseca e permanente. Consequentemente, na cestaria wayana, o tecido e o grafismo são uma e mesma coisa, ao contrário do que ocorre na cerâmica, em que os grafismos são aplicados.

Encerrados em uma complexa rede de propósitos e de práticas, os trançados evocam sempre alguma coisa que está além de sua função e de seu aspecto formal. Assim, possuem e manifestam várias "objetivações" (JAMIM, 2004, p. 9), as quais podem exprimir diferentes realidades e concepções que se tornam claramente apreensíveis com o detalhamento de dois importantes artefatos trançados, fabricados pelos homens wayana: o tipiti e o cesto cargueiro.

O tipiti (*tumkëi*) é inteiramente confeccionado com fasquias de arumã com casca e, assim, apresenta um lustroso e avermelhado corpo cilíndrico. Para um jovem, o aprendizado da confecção do tipiti é lento, pois se trata de um objeto difícil de ser fabricado, já que há o corpo a ser tecido e duas complexas formas de arremate. A confecção deve principiar pelo centro do artefato, para que tanto a parte interna como a externa possam ser tecidas com esmero. Se as tiras de arumã não forem colocadas de forma correta, o tipiti ficará desproporcional, e se não forem muito bem ajustadas, o trançado ficará frouxo e deixará vazar a massa de mandioca ralada. Num e noutro caso fica comprometido o movimento constritor requerido desse artefato.

O domínio da confecção do tipiti indica que o rapaz está apto a casar. Na realidade, essa habilidade representa, entre os Wayana, a condição necessária ao matrimônio. Os jovens que desejam prolongar a despreocupada vida de solteiro retardam, portanto, o aprendizado dessa manufatura. Tal opção tem se acentuado, e recentemente muitos jovens se casam sem estar aptos a confeccionar um tipiti, fato que é julgado reprovável pelos mais velhos, porque essa carência é considerada o paradigma das uniões desajustadas.

Figura 3 – Tipitis na aldeia Jolokoman (Iori Linke, 2012).

Figura 4 – Trançado karupiman no tipiti; representa a "pele ventral de Kutupxi".

Acervo MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi (Fabio Jacob, 2013).

[11] Os Wayana identificam três categorias de seres sobrenaturais fundamentais: os *okoiwuimë* (cobra-grande) são serpentiformes, os *wayanaimë* (gente monstruosa) são antropomorfos, e os *aulukëimë* possuem a forma de larvas de borboleta. Essas categorias abrangentes são integradas por numerosos indivíduos ou grupos de seres. Todos são descomunais e antropófagos, vivem nas profundezas das águas dos rios e lagos ou no alto de serras e de grandes árvores, como a sumaumeira.

Nas lides cotidianas, esse utensílio presta-se a uma única função, para a qual foi justamente confeccionado: espremer a massa de mandioca ralada, em movimentos em tudo similares a uma serpente constritora. O tipiti pode ser encontrado nas cozinhas das mulheres wayana, quer seja tencionado entre dois travessões ou acondicionado, suspenso a um canto.

Nas cozinhas, "casas do fogo" (*uapot pakoron*), o tipiti se reúne a outros objetos utilizados na produção de alimentos: panelas, espátulas, peneiras, esteiras, torrador de beiju. Segundo as concepções dos Wayana, esses artefatos também reproduzem seres ou partes de seres que viveram nos tempos primordiais, tais como: a peneira circular, uma serpente enovelada; o torrador de beiju, um ninho de vespas; a espátula, o bico de um pato. Como descreve o mito de criação, esses elementos estavam presentes na cozinha de *Pëlë,* um sapo/demiurgo e guardiã do fogo, que os percebia como artefatos[12] e assim os utilizava na preparação de alimentos. Todavia, quando *Pëlë* os acondicionava nos jiraus – suas "redes" –, logo adormeciam e se mantinham inertes.

O aspecto formal do tipiti reproduz uma serpente sobrenatural, *Kutupxi*, muito embora não corresponda fielmente à sua aparência, pois lhe faltam as extremidades, a cabeça e a cauda, como mencionado. O que propriamente associa o artefato ao sobrenatural é a reprodução de seus movimentos constringentes e a apresentação de sua "pintura corporal", ou melhor, de sua estrutura epitelial, o que é possível por meio das técnicas de entrançamento extensíveis. Uma das técnicas é *karupiman* e descreve a pele ventral da serpente; a outra é *tïpapoman* e reproduz a dorsal. Este último termo significa "fieiras de penas" indicando, desta forma, que *Kutupxi* tem o dorso recoberto de penas, e assim seria uma serpente emplumada, o que reforça seus atributos sobrenaturais

Os homens wayana fabricam vários tipos de cestos cargueiros, genericamente designados como *katali*. Alguns são rapidamente feitos com folhas de palmeiras e servem para o transporte de frutos silvestres, de sementes, de caça esquartejada e são descartáveis, abandonados no porto da aldeia. Porém o *katali*, que é confeccionado com tiras de cipó, é permanente e permite que as mulheres transportem lenha, mandioca e outros produtos da roça durante alguns anos.

Nenhum dos cestos mencionados se iguala ao *katari anon,* "cesto cargueiro pintado" ou *katari tïmirikiké*, "cesto cargueiro com pintura corporal" [de uma serpente sobrenatural]. Este artefato é considerado pelos Wayana como o mais laborioso objeto de seu repertório de cestaria. O valor atribuído deriva da complexidade estrutural e material desse cesto, pois a sua fabricação requer um acúmulo de conhecimentos especializados: botânicos, técnicos, estéticos e simbólicos, alcançados apenas na maturidade, quando um homem habilidoso se torna um especialista na arte de trançar.

[12] Consultar Viveiros de Castro (2002) para a discussão do perspectivismo indígena.

Figura 5 – Cesto cargueiro pintado (vista interna). Acervo MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi. (Fabio Jacob, 2013).

A confecção desse artefato emprega seis espécies de matérias-primas silvestres para a estrutura e para os acabamentos, duas fibras cultivadas para as amarrações[13] e ainda habilidade e competência a respeito dos diferentes processamentos exigidos para o seu emprego adequado. Outras práticas especializadas referem-se às oito formas de trançado e arremates que são necessárias, e ainda à decoração do artefato que compreende a conjugação de formas decorativas distintas.

Quando recém-concluído, o cesto cargueiro pintado repousa no jirau das residências e pode acondicionar beijus de mandioca brava. Sua principal função é o transporte de redes de dormir por ocasião de deslocamentos familiares sazonais, quando são realizadas visitas aos parentes em outras aldeias[14]. Nessas viagens, possui outra atribuição, pois é utilizado pela esposa do produtor para colocar em evidência o virtuosismo – técnico e estético – de seu marido. Isso ocorre quando trafega, carregando-o às costas, do porto à casa comunitária onde ficam alojados.

O cesto cargueiro pintado não é notável apenas por testemunhar os conhecimentos e habilidades manuais masculinos. Trata-se de um artefato que desvenda complexos atributos simbólicos, representacionais e estéticos que não logram ser alcançados pelos Wayana em outros artefatos de uso feminino e cotidiano. Assim, o cesto cargueiro propicia a visualização das partes mais significativas da estrutura de determinado componente cosmológico, denominado *Tulupere*[15], cujo aspecto é o de larva de borboleta/serpente. Esse ser está recoberto de grafismos em vermelho e negro, os quais correspondem à sua pintura corporal e que foram vistos/copiados pelos Wayana em tempos imemoriais, como informa a narrativa mítica.

O elenco das pinturas corporais de *Tulupere* é reproduzido na ornamentação corporal humana e em todas as categorias artesanais, masculinas e femininas. Dentre estas, a cestaria detém o maior número de grafismos[16], e tal multiplicidade é derivada do fato de serem os trançados concebidos como reproduções de diferentes partes do corpo do próprio ser sobrenatural, pois, ao retirarem os padrões, os Wayana colheram igualmente os trançados, antes desconhecidos.

---

[13] A maioria dos trançados wayana emprega três matérias-primas diferentes. O detalhamento do cesto cargueiro pintado encontra-se em Velthem, 1998 e 2002.

[14] O cesto cargueiro pintado foi visto em uso até meados da década de 1980. Entretanto, os conhecimentos sobre a sua confecção, decoração, simbolismo permanecem vívidos para determinados homens, como pôde ser constatado em 1995 e como revelou um wayana que esteve em Belém (PA) em maio de 2000.

[15] Sobre o sobrenatural *Tulupere*, consultar Velthem 1998, 2003 e Velthem e Linke, 2010.

[16] Foram repertoriados 47, com nomenclatura diferenciada (Velthem, 2003; Velthem e Linke, 2010).

Figuras 6 e 7 – Trançados no cesto cargueiro. À esquerda, o externo; à direita, o interno. O grafismo é identificado como mamakterêre, "pinto do mato/serpente sobrenatural". Acervo MCTI/ Museu Paraense Emilio Goeldi (Fabio Jacob, 2013).

A parcela da estrutura corporal de *Tuluperê* que o cesto cargueiro reproduz é a que corresponde a seu tronco. A parte inferior são as nádegas; as laterais são os flancos; a parte externa corresponde ao dorso do sobrenatural, e a interna corresponde ao ventre.

Coroando esse detalhamento anatômico, destacam-se as múltiplas pinturas corporais da serpente, transpostas para o cesto cargueiro por meio de técnicas de trançado que possuem a peculiaridade de formar grafismos que podem ser apreciados nas duas faces[17]. De acordo com os Wayana, a pintura corporal de *Tulupere* é tanto externa quanto interna na parte ventral, o que equivale a afirmar que o sobrenatural possui as entranhas igualmente pintadas.

Segundo o pensamento dos Wayana, o que é particularmente estético provém da alteridade, dos inimigos, dos sobrenaturais, dos que estão afastados do convívio social, atributo que se amplia na mesma medida em que aumenta o estranhamento e o poder predatório original. Este é o motivo pelo qual é justamente no interior do corpo de *Tuluperê* que são reunidos os mais apreciados e complexos grafismos do repertório de suas pinturas corporais. Há poucos lugares mais belos e mais temidos do que o ventre desse ser antropofágico, visualizado apenas por guerreiros[18] que com ele se defrontaram e que se encontram, agora, em suas entranhas, após terem sido devorados...

A descrição contida nas páginas precedentes enfocou a cestaria wayana e sublinhou como dois objetos específicos representam uma esfera significativa do saber masculino que indica uma dimensão criadora e criativa. Em cada artefato se destaca uma estética que é relevante e valorizada pelos próprios Wayana, traduzida por meio de um sofisticado sistema representativo e conceitual.

No tipiti e no cesto cargueiro pode ser percebido um duplo sentido: o de recriação, pois esses objetos são "fabricados" de acordo com os parâmetros estabelecidos nos tempos primordiais; e o de transposição, já que estão "marcados" com as pinturas corporais/estruturas epiteliais das serpentes sobrenaturais, das quais transmitem a essência, e não apenas a aparência[19].

As percepções aludidas estão intimamente relacionadas com duas faculdades essenciais: o gesto e a visão. O senso de humanidade é conferido pelo trabalho manual, pelo gestual, socialmente transmitido por intermédio das gerações. O tipiti e o cesto cargueiro teriam, nessa acepção, um estreito vínculo com as mãos e o "ser gente", ser *wayana*, pois apenas os humanos são capazes de produzir artefatos. Entretanto, o sentido que remete ao campo da alteridade resulta

[17] Ver figuras 6 e 7. Apenas quatro trançados apresentam essa forma decorativa, mas como nenhum tem as dimensões do cesto cargueiro, essa decoração é considerada específica desse artefato.

[18] Segundo os Wayana, são os guerreiros, em suas incursões de guerra, os que mais percebem e se defrontam com os sobrenaturais.

[19] Ver em Aroni, 2010, uma interessante apresentação desses conceitos em Vernant.

de uma apropriação visual, da paradoxal contemplação do que é belo, porém aterrorizante. Nessa acepção, os objetos mencionados se associam ao olhar e a seu morador, "semelhante à gente", o *wayanaman*, elemento que está apto a orientar a produção humana dos artefatos. A imbricação do que está separado, ou seja, a habilidade humana e a beleza dos sobrenaturais resultam na *arte* dos Wayana, reconhecida como sua, pois apropriada para seu uso e compartilhamento.

Referências bibliográficas

ARONI, B. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line], ano 2, v. 1, n. 2, set. 2010.Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/brunoaroni>. Acesso em: 12 nov. 2013

FRIKEL, P. *Os Tiriyó*: seu sistema adaptativo. Hannover: Kom. Munstermann Druck. 1973.

GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (Eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics.* Oxford: Clarendon Press, 1992. .

GOW, P. Visual compulsion: design and image in Western Amazonian cultures. *Revindi. Revista Indigenista Latinoamericana*, Budapeste, 2:19-32, 1988.

_____. Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.), Londres, 5: 229-246, 1999.

GUSS, D. *All things made:* myths of the origins of artifacts. Ithaca: Laila, 1987.

_____. *To weave and sing:* Art, symbol and narrative in the South American rainforest. Berkeley: UCP, 1989.

JAMIN, J. La règle de la boite de conserve. *L'Homme*, Paris, v. 170 (Espèce d'objets): 7-10. 2004.

OVERING, J. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 34:7-34, 1991.

_____. O fétido odor da morte e os aromas da vida. Poética dos saberes e processo sensorial entre os Piaroa da Bacia do Orenoco. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 49(1):19-54, 2006.

PAES LOUREIRO, J. J. Códigos do imaginário amazônico. In: MANESCHY, O. (Org.). *Amazônia, lugar da experiência.* Belém: Ed. UFPA, 2013. p. 139-143.

RIBEIRO, B. *A civilização da palha:* a arte do trançado dos indios do Brasil. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980

_____. *A arte do trançado dos índios do Brasil:* um estudo taxonômico. Belém: MPEG/Funarte, 1985

_____. *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes. 1986. v. II.

_____. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

RICARDO, C. A. *Arte baniwa:* cestaria de arumã. São Paulo: ISA/ Foirn, 2000.

VELTHEM, L. H. VAN. *A pele de tuluperê:* uma etnografia dos trançados wayana. Belém: MPEG, 1998.

_____. Os primeiros tempos e os tempos atuais; artes e estéticas indígenas. *Artes Indígenas*. São Paulo: Mostra do Redescobrimento (Catálogo) 2000. p. 58-91.

_____. Fazer, fazeres e o mais belo feito. In: BRITO, Joaquim Paes de. (Org.). *Os índios, nós.* Lisboa: Assirio e Alvim/MNE, 2002. p. 174-178.

_____. *O belo é a fera:* a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assirio e Alvim, 2003.

_____. The woven universe: Carib basketry. In: MCEWAN, C. (Org.). *Unknown Amazon*. Londres: The British Museum Press, 2001.

_____. Les mains, les yeux, le movement: les tressages des Indiens au Brésil. *Brésil Indien:* Les arts des Amérindiens du Brésil. Paris: Éditions de la Réunion des Musèes, 2005. p. 214-241.

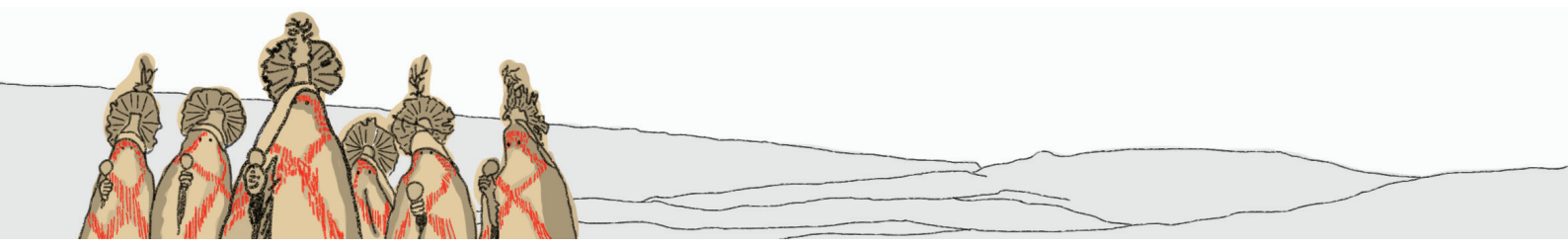
_____. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. *Revista de Estudos e Pesquisas*, Brasilia, 4:2, p. 117-146, 2007.

_____. Mulheres de cera, argila e arumã; princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana: Estudos de antropologia Social* , Rio de Janeiro15:1, p. 213-236, 2009.

_____. Cestos, peneiras e outras coisas: a expressão material do sistema agrícola no rio Negro. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55 n. 1, p. 401-437, 2012.

_____. Artes indígenas. Notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, Rio de Janeiro, 7:1, p. 54-65, 2010.

_____; LINKE, I. V. V. (Orgs.). *Livro da arte gráfica Wayana e Aparai*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – Funai/Iepe, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 345-399.

YDE, J. *Material Culture of the Waiwai*. Copenhagen: National Museum of Denmark, Ethnographic series, 10, 1965.