

Anapamëi: a biografia de um abano wayana¹

Lucia Hussak van Velthem

Pesquisadora Emérita do Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTI

Membro do Conselho Diretor do Iepé/Instituto de Pesquisa e Formação Indígena

<http://orcid.org/0000-0003-2372-3482>

luvelthem@hotmail.com

A renovação das abordagens antropológicas sobre a cultura material dos povos indígenas na Amazônia brasileira, permitiu que emergissem propostas de inovação teórica para esses estudos, que passaram a enfocar as coisas, os objetos e artefatos como elementos proeminentes nas cosmologias desses povos e conectados à diferenciadas intenções e subjetividades. Constata-se uma significativa reviravolta na forma de relacionar o método etnográfico à teoria antropológica, resultando em análises renovadoras, como destacam vários autores².

A análise clássica de um objeto indígena geralmente examina quatro aspectos principais: matéria-prima, técnicas de confecção, aspecto formal e função (Van Velthem, 2005b). Contudo, esse procedimento deve avançar para incluir a reflexão sobre as propriedades estéticas dos grafismos e da figuração nas artes indígenas, assim como a significação epistemológica dos objetos, a sua condição de objetos-corpos, e de considerar, ainda, o fato de que os regimes que lhes são atribuídos não se dissociam da vida dos indivíduos e das coletividades que os criaram e os manipulam material e simbolicamente.

Quando são apropriados pela prática, os artefatos indígenas revelam e afirmam o seu próprio estatuto social, relacionado aos contextos de produção, de circulação, de utilização, ampliando o seu papel enquanto elementos de construção identitária e de

1 Agradeço a colaboração constante de meus interlocutores e interlocutoras Wayana e Aparai de longa data: Anakare, Jamae, Jake, Jehje, Enemha, Konxa, Merecucu, Mikita, Mope, Oorena, Pipina, Sapotory, Setina, Tateo e, também, aos recentes: Amiakare, Arawaje, Axiwae, Arinaware, Cecilia Awaeko, Pixuxu, Tanay, Totoka, Tore, Tyna. Agradeço a Geraldo Andreello, Pedro Lolli, Clarice Cohn por me receberem na UFSCar e pelo interesse na publicação do presente artigo.

2 Ver Barcelos Neto (2008); Fausto (2023); Lagrou (2007); Miller (2018); Santos-Granero (2009); Severi e Lagrou (2013); Van Velthem (2003), entre outros.

relações interculturais, desenvolvidas no passado e no presente, uma vez que todas as culturas são o produto de contatos e trocas. (Van Velthem, 2010a). Ademais, a consideração da crescente influência exógena no campo da materialidade e a incorporação de uma dimensão política, conectada à afirmação étnica própria a cada povo indígena, acrescentam complexidade ao campo de pesquisa relacionado com a cultura material, ampliando as suas balizas, uma vez que passaram a incluir outros elementos, como é o caso dos objetos-livros (Andrello, 2010).

Perspectivas atualizadas enfatizam a interpretação dos objetos como coisas individualizadas, colocando em relevo aspectos tais como corporalidade, agentividade, a capacidade de constituírem conceitos, e de serem dotados de uma vida social (Gell, 1998; Santos-Granero, 2009; Halbmayer, 2017; Severi, 2017). Essa concepção conduz à percepção da existência de uma vida social dos objetos, ressaltando os itinerários que percorrem e as transformações que sofrem nessa trajetória. Segundo essa perspectiva podem ser extrapoladas as dimensões estritamente conectadas com a materialidade dos objetos, com a determinação de similaridades e diferenças e com considerações que privilegiam os artefatos dotados de valorização ritualística (Lagrou & van Velthem, 2018).

Novas abordagens passaram a enfatizar uma série de faculdades, encontradas nos objetos, que seriam compartilhadas com os humanos, tais como a imitação, a antropomorfia, a existência de um ciclo vital, pois muitos povos indígenas compreendem os objetos enquanto seres corporificados, como enfatizam diferentes autores³. Segundo essa acepção, os objetos não seriam coisas que foram produzidas para terem tão somente um fim utilitário, mas expressariam, antes, “pontos de convergência” (Barcelos Neto, 2008, p. 31). Aglutinariam, assim, intenções, relações, propósitos, expandindo a própria noção de “objeto” e de sua produção. Considera-se, ainda, que é através da produção de artefatos que processos históricos podem ganhar materialidade e subjetividades e, assim, destacar as relações políticas, tecidas com o território (Belaunde, 2017, p. 190).

Nas ontologias indígenas, como salientou Santos-Granero (2009, p. 8), a produção de artefatos constituiria o modelo paradigmático de criação para os demais atos criativos, descortinando no mundo indígena a existência de múltiplos caminhos em que as coisas, os objetos, os artefatos estão engajados. Encerrados em uma complexa rede de propósitos e de práticas, os objetos indígenas evocariam, sempre, alguma coisa que está além de sua função e, sobretudo, de seu aspecto formal. Expressando e conceituando diferentes realidades, tais objetos manifestam múltiplos referentes, “objetivações” (Jamim, 2004, p. 9) cujos sentidos e significados representativos devem ser detalhados para uma apreensão aprofundada.

3 Cf. Lagrou e van Velthem (2018) a respeito dessa afirmação.

O objetivo deste artigo é discorrer sobre a biografia de um artefato trançado, um abano de uso cotidiano (*anapamëi*), elaborado pelos Wayana, um povo indígena de língua Karib que vive no norte amazônico. A trajetória particular do abano se justifica porque ele é compreendido como possuidor de um ciclo de vida, pois segundo revelaram os levantamentos etnográficos, ele efetivamente “nasce” ao ser confeccionado, possui “vigor juvenil” ao ser utilizado no desenvolvimento de atividades domésticas, “adoece” quando se danifica e “morre” ou desaparece ao se deteriorar e se tornar imprestável.

A biografia de um abano wayana permite destacar aspectos relacionados com a complexidade tecnológica, conceitual e social da arte do trançado⁴: os materiais constitutivos, as técnicas de fabricação desse objeto, a sua categoria artesanal, o aspecto formal, as intenções estéticas, os múltiplos usos e funções, as relações que desencadeia, os significados representacionais. Uma especial ênfase é atribuída aos grafismos que a técnica do trançado permite evidenciar de modo especial, uma vez que neles se alojam um complexo simbolismo e conexões míticas e outras faculdades ontológicas. Entretanto, ao contrário do que ocorre com os arcos e flechas dos Karitiana, que são considerados como “criaturas perigosas” que demandam um tratamento cuidadoso de sua agentividade (Vander Velden, 2011, p. 237), os abanos dos Wayana são absolutamente “pacíficos e domesticados”, porém eficazes, como será destacado neste artigo.

Anapamëi, um artefato wayana⁵

Entre os Wayana, a arte do trançado evidencia uma estreita conectividade com campos representacionais e conceituais. Em certo sentido, essa arte representa um processo de produção de corpos que se define enquanto modelo estético de corporalidades humanas e não humanas, combinando aspectos tangíveis e intangíveis (Belaunde, 2017). Revela, também, habilidades técnicas que derivam de saberes que associam diferentes formas de aquisição e de produção, conjugando a visão e o gesto, aspectos que foram mencionados para outros povos indígenas do norte amazônico⁶.

Os Wayana (Wajana, Aiana) pertencem à família linguística Karib, assim como os Aparai, com os quais realizam, há algumas décadas, um intenso processo de fusão,

4 Cf. Ribeiro (1980, 1985) sobre estudos taxonômicos dos trançados indígenas.

5 O presente artigo constitui a reelaboração de publicações de minha autoria, tais como livros (1998, 2003, 2010 e 2014), os últimos em coautoria com Iori Linke; de artigos em periódicos e coletâneas (2002, 2007, 2009, 2010a, 2010b, 2013, 2014); de textos de catálogos de exposições (2000, 2001, 2005a), que embasaram a palestra efetivada na UFSCar em 2023. Considerei fastidiosa a frequente citação dessas referências e, portanto, elas não figuram no texto, mas nas referências apresentadas.

6 Conferir em; David (2007); Fajardo Grupioni (2009); Friel (1973); Gallois (2011); Guss (1989); Karadimas (2015); Mataliwa e Camargo (2007); Rybka (2020); Schoepf (1971, 1979); Yde (1965) sobre aspectos da cultura material de povos indígenas da região das Guianas.

através de casamentos interétnicos. Segundo a tradição oral, os Wayana incorporaram ao longo do tempo indivíduos originários de outros povos indígenas Karib, como os Kukui, os Opagwana, os Upului, os Pupuriyana e os Arakapai, contra os quais fizeram incursões guerreiras. Os Wayana ocupam uma extensa região que compreende o sul da Guiana Francesa e do Suriname e o extremo norte do Brasil, onde suas aldeias estão estabelecidas às margens do rio Paru de Leste, em um território que se inscreve nas Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este, no estado do Pará.

À primeira vista, os objetos produzidos e utilizados pelos Wayana revelam uma estética relevante que envolve um complexo sistema representativo e conceitual. Em cada artefato, segundo o pensamento wayana, pode ser percebido um duplo sentido de recriação, pois ele constitui uma fabricação que teve os seus parâmetros estabelecidos nos tempos primordiais pelos demiurgos (*kuiulitom*). Paralelamente, um objeto, sobretudo os trançados, reconstituem as pinturas corporais ou a estrutura epitelial de entidades sobrenaturais, das quais transmite a essência e não apenas a aparência.

As fabricações demiúrgicas, descritas através dos mitos relativos aos tempos da criação, eram constituídas por um saber intrínseco e não adquirido, o qual se exercia prontamente, adequando-se às necessidades eventuais. A sua principal característica era a de possuir um componente de metamorfose e assim expressava a grande ebulição criativa que caracterizava aqueles tempos pretéritos. Essa percepção está intimamente relacionada com duas faculdades essenciais, o gesto e a visão, os quais estão particularmente imbricados nas técnicas artesanais dos wayana, como ocorre com um tipo de trançado, o abano de uso doméstico. O sentido de humanidade é conferido através da habilidade manual do artesão, mas outros sentidos se presentificam, pois este saber-fazer inclui o campo da alteridade através de uma apropriação visual, da paradoxal contemplação do que é aterrorizante, porém valorizado, correspondendo a uma estética que foi percebida nos tempos primordiais, mas que ainda se efetiva na atualidade.

Uma fabricação particularmente importante para os homens wayana é a arte do trançado, pois o entrançamento de fibras vegetais representa uma categoria artesanal masculina que implica em conhecimentos e habilidades muito diversificadas. Nas aldeias do rio Paru de Leste são produzidos variados trançados de uso masculino e feminino: abanos, tipitis, peneiras, esteiras, estes empregados no processamento da mandioca brava; outros importantes objetos dessa categoria artesanal são os recipientes para o armazenamento de fusos e bolas de algodão, os cestos para os adornos feitos de miçangas e algodão e os que possuem tampa encaixante para acondicionar ornatos de penas; são ainda fabricados e utilizados cestos cargueiros para transporte de produtos da roça e os

suportes e estruturas para as máscaras. Nos dias de hoje, a presença dos componentes desse repertório é nuançada, variando de aldeia para aldeia, de casa para casa, pois são numerosos os motivos da presença ou da ausência de um objeto trançado.

Nosso interesse se volta para um objeto trançado específico, um abano de aspecto retangular, designado pelos Wayana como *anapamëi*. A descrição detalhada de sua criação, constituição e utilização nos conduz através das intrincadas trilhas de compreensão da materialidade entre este povo indígena. O abano e os demais artefatos, constituem uma produção humana, exercida no domínio terrestre, o meio onde os Wayana vivem, se movimentam, coletam as matérias-primas utilizadas, e onde desenvolvem técnicas que precisam ser aprendidas e executadas de acordo com regras sociais específicas.

Os artefatos são genericamente rotulados pelos Wayana como “um feito” (*tiherokem*) porque resultam de um trabalho manual, efetivado por um homem ou uma mulher. Essa identificação é extremamente abrangente, incluindo todo sistema de objetos e, também, as casas de moradia e as de uso comunitário e as roças familiares. Os objetos, como o abano, devem possuir estrutura, beleza e funcionalidade, os objetivos fundamentais de uma fabricação humana, que deve se diferenciar de outras formas de fabricação, concretizada em tempos pretéritos, por outros agentes. A categorização referida engloba ainda os bens introduzidos pelo contato interétnico, como é o caso dos artefatos produzidos por outros povos indígenas ou pelos *maroon* do Suriname ou Guiana Francesa com os quais os Wayana se relacionaram intensamente em um passado recente.

Os artesãos Wayana estabelecem uma nítida separação na identificação dos objetos que são de sua fabricação daqueles que são adquiridos em centros urbanos. Os primeiros são reconhecidos como sendo “feitos por gente” [verdadeira] (*wayana nēletpë*), porque são artesanais, mas os segundos, pelo fato de serem industrializados, são os “feitos pelos inimigos” (*kalipuno nēletpë*), a saber, o homem branco. Deve ser ressaltado que essa particular concepção era frequente no discurso wayana de há duas décadas, quando rememoravam constantemente os embates travados com os brancos no passado porque, na ocasião, se sentiam ameaçados por garimpeiros que haviam adentrado seu território a partir de afluentes do rio Jari. Recentemente, as frequentes visitas à Macapá e o fluxo monetário propiciado a algumas famílias alteraram a apreensão wayana dos bens industriais que adquirem, mas não a essência de sua classificação no seio da materialidade.

Na atualidade, os bens materiais que os Wayana possuem e utilizam são igualmente classificados a partir de dois termos, emprestados da língua portuguesa, que observam, contudo, a mesma oposição binária atribuída no passado recente. Assim, o termo “original” é atribuído àquilo que é considerado como sendo próprio dos Wayana, pois se trata de um artefato fabricado a partir de matérias-primas locais, segundo suas

técnicas e apresentando forma e grafismos do repertório convencional. O mesmo termo pode identificar, ocasionalmente, um produto industrial considerado de boa qualidade e, assim, apreciado, como é o caso das miçangas. No outro extremo, determinados artigos industrializados são rotulados como “importado” devido a percepções diversificadas. Essa atribuição indica que se trata de um artigo industrial de baixa qualidade, que “logo se quebra”, como foi destacado por uma artesã wayana. Alguns desses objetos são referidos de modo específico como “de importado” porque foram comprados, justamente, em lojas de artigos importados em Macapá, capital do estado do Amapá.

A designação “importado” também referenda artefatos confeccionados pelos Wayana que não possuem as mesmas qualidades técnicas, estéticas e materiais que são atribuídas aos “originais”, porque foram fabricados para serem comercializados. A prática de fazer artigos para serem comercializados teve início na década de 1970⁷ e os objetos produzidos com esse objetivo constituem o resultado de reelaborações e alterações que os tornaram miniaturizados ou agigantados, ou então são confeccionados com materiais substitutos e sem cuidado e, sobretudo, são mal-acabados. O termo “importado” constitui uma categoria que identifica bens materiais que não possuem uma apreciação valorativa, quer sejam eles produzidos pelos brancos ou pelos Wayana. Entretanto, nem todas as matérias e objetos industriais são desconsiderados aos olhos deste povo indígena, na realidade muitos deles podem ser altamente valorizados, como é o caso das miçangas tchecas e dos pratos de ágata chineses. Mas isso é uma outra história....

O abano e os tempos da invisibilidade

As páginas que seguem se voltam inteiramente para um abano de uso doméstico, cotidiano, que é constituído por um trançado retangular, confeccionado com tiras de arumã (*Ischnosiphon sp*) em que a casca foi preservada. É arrematado por uma empunhadura rígida de cana de ubá (*Gynerium sagittatum*) presa ao trançado por fios de caroá (*Bromelia karatas*), material que também conforma uma fina alça. Um outro abano, similar na forma, apresenta grafismos contrastados e não será abordado nessa narrativa por ser tradicionalmente utilizado pelos portadores de máscaras, em intervalos das danças rituais, para se abanarem ou para depositarem os pesados colares de miçangas. Esse tipo de abano, em tamanho reduzido, é ocasionalmente reproduzido para ser comercializado, o que não ocorre com o de uso doméstico.

7 Os Wayana comercializam seus artefatos desde a década de 1970, inicialmente através da Artíndia (FUNAI) e, mais recentemente, por intermédio da Associação dos Povos Indígenas Wayana e Aparai (APIWA) em uma loja instalada em Macapá. Este comércio é considerado pouco rentável devido às grandes dificuldades de transporte dos objetos das aldeias para a capital do Estado do Amapá.

O abano constitui um objeto trançado e, portanto, está associado a uma categoria artesanal masculina. A sua fabricação exige múltiplos saberes, relacionados com o local onde pode ser encontrada a matéria-prima utilizada, o “arumã” (*wama*), e o modo adequado das hastes serem colhidas, a forma de prepará-las para serem trabalhadas, as diferentes formas de entrecruzar as tiras, a conformação de grafismos, a colocação da empunhadura e dos outros arremates. Esse trabalho artesanal deve ser executado de acordo com regras sociais e agrega múltiplos significados e intenções, pois responde a uma vontade de produzir efeitos de ordem técnica e simbólica.

Entre os Wayana, o fazer artesanal inclui tanto o pesado trabalho de abertura de uma roça como o ágil entrançamento de tiras de arumã na feitura de um abano. Portanto, a noção de fabricação não se resume aos objetos, mas engloba igualmente a melodia vocal e instrumental, as aldeias e casas, as roças, os beijos de mandioca, as bebidas fermentadas, as frutas comestíveis e os demais vegetais cultivados. Também são consideradas como uma forma de fabricação os peixes que foram pescados, os animais capturados e os inimigos trucidados em tempos de guerra. Todos esses elementos, entre os quais o abano está incluído, são considerados pelos artesãos enquanto os “meus feitos” (*ĩmunpalê*), expressão que engloba tudo o que é produzido através de uma ação, de um trabalho individual, masculino ou feminino, segundo princípios que são eminentemente culturais e identitários.

O processo de fabricação de um artefato compreende procedimentos que são tanto técnicos, como simbólicos. Está em estreita conexão com o indivíduo que o desenvolve empregando conhecimentos e habilidades diferenciadas, relativas a seu sexo. Quando em elaboração, um objeto - como um abano - é compreendido como invisível, pois está metaforicamente oculto da visão das pessoas que vivem em uma mesma aldeia. Desta forma ele “não é mostrado” (*umakará*) porque só podem ser visualizados os artefatos que estão concluídos. Quando está sendo fabricado, um abano se conecta à matéria-prima empregada, o arumã, pois, enquanto um artefato inacabado, ele é associado particularmente aos roçados, um espaço também destinado ao armazenamento de matérias-primas. Neste sentido, um abano em execução é igualmente definido como um “enfeite/elemento da roça” (*ẽutemakhé*).

O abano pertence à categoria artesanal do trançado (*wama*), designação que faz referência a mais valorizada matéria-prima empregada pelos Wayana na confecção de trançados, a saber, o arumã (*Ischnosiphon arouma*). Essa identificação resulta de avaliações valorativas que consideram que os talos do arumã são flexíveis e leves, embora muito duráveis e resistentes, e permitem a figuração de grafismos variados. Essa matéria-prima se destina sobretudo à confecção de artefatos que possam resistir a atividades intensas e

repetidas no uso cotidiano. A categoria artesanal do trançado testemunha 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.

A valorização do arumã deriva de modo especial da possibilidade de o artesão produzir trançados monocromáticos ou marchetados, a saber, em claro/escuro. Essa dupla alternativa decorre de procedimentos técnicos que se conectam a aspectos ontológicos, pois o caniço do arumã é compreendido como dotado de uma “epiderme” que corresponde à sua camada externa, e uma “derme”, a interna. Unidas, formam a “pele” desse vegetal, um revestimento que é comparado ao dos seres humanos. Para a confecção de trançados, a camada externa do caniço pode ser mantida, e assim são fabricados artefatos de cor uniforme, avermelhada, ou então pode ser raspada, literalmente “esfolada”, para receber tintura vegetal de cor negra ou vermelha, o que resultará em trançados com grafismos em cores contrastadas.

Na fabricação de trançados, os homens wayana empregam, além de três etno-variedades do arumã, outros tipos de fibras vegetais, tais como cipós, com destaque para o cipó titica (*Heteropsis jenmanii*) e palhas de diferentes palmeiras. O arumã e o cipó são empregados na confecção de trançados duráveis, como é o caso do abano, dos cestos cargueiros, mas as palhas de palmeiras se destinam à produção de cestos descartáveis. Os acabamentos de certos trançados, como o abano, empregam varetas de diferentes materiais, tais como cana de ubá (*Gynerium sagittatum*) que são presas com fios de caroá (*Bromelia karatas*).

A coleta do arumã constitui uma atividade masculina, empreendida em incursões individuais ou em pequenos grupos de parentes de uma mesma aldeia ao “arumanzal” (*wamahpan*). Neste local, os caniços de arumã são cortados, as folhas retiradas e os primeiros reunidos em feixes e amarrados ou colocados em um cesto descartável, confeccionado com folhas de palmeira. Em seguida, os caniços são transportados para a aldeia e, caso não sejam processados no dia seguinte, são armazenados em lugares úmidos, nos roçados ou na orla da aldeia. Esse procedimento evita que ressequem, o que os tornaria imprestáveis.

Especiais cuidados orientam a coleta do arumã, pois representam formas de negociação com o “dono/pai” (*wamaiyum*), o protetor desta espécie vegetal. Nas incursões para a obtenção dos caniços, verifica-se o estabelecimento de um tecido de relações que envolve sujeitos humanos e não-humanos, o que deve ser regido por protocolos. Assim, quando estão no arumanzal, os Wayana evitam a produção de ruídos, para não molestar o dono do arumã, que pode revidar, acarretando malefícios ao artesão e à futura confecção

do trançado, que resulta defeituoso. Esses cuidados se estendem à toda a cadeia de produção de artefatos de arumã, pois os conhecedores destacam que esse vegetal é um “ser perigoso” que precisa ser totalmente socializado por meio da sua transformação em matéria-prima. Apenas os homens-artesãos podem extrair e transportar os caniços de arumã da mata até a aldeia ou roça, e somente o coletor pode empreender as perigosas tarefas relacionadas com o processamento dos caniços: a raspagem da casca, a retirada das tiras e a sua pintura, o seu entretecimento.

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. Uma das modalidades técnicas determina que os caniços de arumã não sejam raspados e, portanto, mantêm a casca 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 sua retirada completa. As tiras de arumã com casca são empregadas na confecção dos trançados que devem ser resistentes, tais como o abano, e o tipiti, que são utilizados no processamento de alimentos.



Em outro procedimento técnico, o artesão raspa os caniços de arumã com uma faca, eliminando a camada externa. Em seguida aplica com os dedos uma tintura de cor negra (*apulukum*), resultado da mistura de seiva de ingá do mato (*Inga paraensis*) e fuligem, em uma das metades do caniço, dividindo-o em dois: uma parte sem pintura e outra, pintada e, ao secar, é fendido em múltiplas tiras. O arumã pintado é menos resistente, mas é mais maleável e flexível e permite produzir inúmeros trançados com grafismos que se sobressaem em claro-escuro, como ocorre no abano de uso ritual.

O arumã é ontologicamente importante para os Wayana porque se trata de uma matéria-prima considerada “muito antiga”, pois foi 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*, que soube produzir bebidas fermentadas de mandioca, o alimento dos demiurgos. Este mesmo sentido de eficiência é o objetivo primeiro dos Wayana na produção de objetos e, portanto, tudo o que fabricam deve ter serventia e ser capaz de produzir os efeitos esperados. Assim, objetos que não podem ser utilizados não devem ser confeccionados, pois seriam absolutamente sem sentido.

A fabricação de um abano vai exigir do artesão saberes e habilidades e o domínio das técnicas adequadas. A conjugação desses fatores o habilita a possuir o abano e outros artefatos trançados, pois a sua materialização decorre diretamente de seus “saberes” (*tuwalë*). Portanto, um cesteiro habilidoso é identificado como *wama tuwaron*, pois ele detém saberes que permitem a materialização de todos os componentes dessa categoria artesanal, o que significa que possui tudo o que necessita para si e para sua família neste domínio. Esse mesmo reconhecimento se aplica a um bom caçador, porque sabe “fazer carne” (*têhamo waron*), pois ao abater um animal comestível, torna-o passível de ser preparado e consumido por sua família e os demais moradores da aldeia, nas refeições comunitárias.

Um wayana que possui vastos conhecimentos das práticas artesanais é reconhecido como aquele que logra “fazer tudo” (*etihéwalé*). Isso significa que essa pessoa é capaz de confeccionar todos os objetos que integram os repertórios das categorias artesanais, relacionadas a seu gênero e idade. Consistindo no mais alto grau da hierarquia do saber, esses conhecedores e conhecedoras representam um ideal a ser seguido e são constantemente consultados e consultadas para assuntos da vida cotidiana e ritual. Isso ocorre porque, entre os Wayana, a maestria artesanal está invariavelmente acompanhada de um profundo conhecimento das práticas rituais e das narrativas míticas, pois são domínios intimamente associados.

Outras formas de uma pessoa obter objetos estão relacionadas com os sistemas de troca. Estas são operadas entre parentes, no circuito restrito de uma aldeia e, também, através das antigas rotas de comércio que atravessavam as aldeias do território dos Wayana. Esse tipo específico de “posse” (*irmatoh*) designa os bens de um indivíduo sobre os quais ele desconhece a tecnologia de fabricação e a sua origem está nas relações sociais que o capacitam a receber e utilizar um determinado artefato. Assim sendo, um homem se torna um “possuidor de rede” (*ëtat martoh*) ao recebê-la de sua esposa que o fabricou,

esta, por sua vez, se torna uma “possuidora de abano” (*anapamëi martoh*) porque o marido lhe confeccionou esse trançado para ser utilizado nas lides domésticas. Nesse mesmo registro, um homem é um “detentor de espingarda” (*arkapusá martoh*), o que revela o seu poder de compra no comércio da cidade de Macapá, capital do estado do Amapá.

A produção de um abano e de outros trançados requer o seguimento de certos condicionantes e regras, como aludido. Portanto, o artesão deverá instalar-se no espaço doméstico ou na roda masculina do centro da aldeia, trabalhar pausadamente, em horas propícias: pela manhã e ao entardecer, quando as tiras de arumã estão mais flexíveis. No calendário anual, o melhor período para a confecção de trançados é entre a derrubada e a queima da nova roça. A fabricação de objetos é suspensa quando os artesãos ficam enfermos, pois nesses momentos devem se resguardar dos efeitos deletérios provenientes das matérias-primas, sobretudo do arumã, como mencionado.

Uma fabricação socialmente adequada requer uma variabilidade produtiva, o que representa, para um homem, concluir hoje um abano e amanhã se dedicar ao entalhe de um remo ou à feitura de qualquer outro objeto. A produção humana cotidiana não deve comportar um desregramento, como seria o caso de um artesão produzir incessantemente o mesmo tipo de artefato. Uma fabricação “obsessiva” (*tarentekê*) descreve a própria forma de agir dos demiurgos, provocando o surgimento de enfermidades que afetam o artesão e a sua parentela próxima, o que deve ser evitado.

A confecção de um artefato deriva de uma gestualidade coordenada e repetitiva, o que a define. A técnica do trançado e, também, a da cerâmica e da tecelagem constituem modalidades designadas pelo mesmo termo, indicando que são “providos de um fazer”. (*tikaphem*). Essa referência comum deve-se ao fato dessas técnicas exigirem do artesão ou da artesã o emprego das duas mãos, em movimentos similares e complementares. Essa dupla gestualidade indica, ainda, que se trata de uma técnica em que uma pessoa trabalha intensamente, ao contrário das técnicas que empregam as pontas dos dedos, ou apenas uma das mãos, que são percebidas, por esse motivo, como pouco trabalhosas, como é o caso do alisamento dos arcos.

A fabricação de objetos se conecta a uma percepção visual que se associa a um desempenho gestual de características técnicas. Isso ocorre porque o sentido da visão constitui um meio de aquisição de conhecimentos, exercido desde a infância na vida comunitária das aldeias e em outros contextos. Este sentido não representa apenas aquilo que uma pessoa capta através dos olhos, da percepção da realidade, mas também da compreensão das prescrições sociais que cercam a fabricação dos objetos, de sua adequada utilização e acondicionamento. Ademais, foi a visão o elemento que possibilitou

aos humanos – os Wayana - nos tempos da criação, a apropriação cognitiva de formas estruturais e de grafismos pertencentes aos seres relacionados com a alteridade e, assim, distanciados da vida comunitária.

A visão é significativa para os Wayana porque a sede do conhecimento são os olhos, nos quais se aloja um dos componentes da pessoa, as figuras invertidas, “como gente” (*wayanaman*) que se apresentam nas pupilas e que são reconhecidas como detentores dos saberes e das habilidades técnicas de um indivíduo. Moradores dos olhos de uma pessoa, os *wayanaman* a orientam na concretização de coisas materiais, o que envolve uma determinada perspectiva do olhar. Isso significa que entre a visão e o gesto há um fluxo contínuo de intercâmbio, pois são os olhos que guiam as mãos dos artesões e das artesãs em seu trabalho. As mãos, por sua vez, asseguram que os conhecimentos não se percam e, para tal, um cesteiro passa sempre os dedos nas linhas de um grafismo recém-confeccionado e, depois, fecha a mão, para reter a sua conformação precisa.

A manutenção dos conhecimentos a respeito da fabricação de artefatos está diretamente relacionada com a proteção das figuras contidas nas pupilas dos olhos, as quais não devem ser expostas a agressões. Desta forma, homens e mulheres evitam trabalhar à noite, em execuções que forcem a visão, pois a perda da acuidade visual indica, justamente, que forças predatórias atacam os *wayanaman*. Essa ação é descrita através da imagem de um pequeno roedor – um quatipuru – que está roendo um caroço de inajá, que figura, nesse contexto, um dos olhos do artesão ou da artesã.

Os moradores dos olhos não devem ser requisitados para produções consideradas impróprias, o que ocorre quando um homem busca executar uma manufatura feminina ou, ao contrário, quando uma mulher se volta para a confecção, por exemplo, de um cesto. Essas atividades são compreendidas como geradoras de um desregramento da relação existente entre visão e gesto, acelerando o envelhecimento do indivíduo que as efetiva.

O abano, um enfeite da aldeia

Após as diferentes etapas de entrançamento das tiras de arumã e a colocação da empunhadura e da alça, o abano está concluído e, desta forma, torna-se “visível”, devendo ser apresentado à comunidade local. A visibilidade do abano decorre do fato de o fazer manual masculino ter transformado tiras de arumã em uma “coisa” (*etipale*), o que cambia a sua percepção. Ao término de sua confecção, o abano é associado definitivamente à aldeia e à vida comunitária, pois é passível de ser utilizado nas tarefas para as quais foi fabricado, pois se tornou um “objeto completo” (*tëkenanpai*). Um artefato completo deve ser visto e analisado pelos demais moradores de uma aldeia, e para tanto, o abano

é pendurado, durante certo tempo, no esteio de uma cozinha. A apreciação coletiva do abano é sobretudo atributo das mulheres, suas usuárias na preparação de alimentos, e ao término dessa visualização, o artesão transfere o abano para as mãos de sua esposa.

Um abano recém confeccionado é adjetivado como “novo” (*ijan*), trata-se do momento de sua biografia em que é muito valorizado. Enquanto um objeto recém-fabricado, o abano apresenta qualidades estéticas que são apreciadas pelos Wayana, relacionadas com a nítida percepção de sua coloração, assim como dos grafismos que exhibe, não apresentar nenhum sinal de desgaste e, ainda, por ser plenamente apto a desempenhar as funções para as quais foi materializado. A congregação desses valores identifica o abano como um “objeto novo/bonito” (*etipalë ijan*), definitivamente associado à aldeia e à vida de seus moradores, o que também permite identificá-lo enquanto um “enfeite da aldeia” (*imakhé*), como será detalhado.



O abano constitui um componente cultural que é próprio e apropriado para os Wayana, e, assim, é identificado como “bom para” (*ipokan*). Essa classificação possui um caráter genérico, aplicável a todos os elementos, materiais ou imateriais, que integram a cultura desse povo indígena. Esse termo é, entretanto, atribuído de modo específico aos componentes imateriais, tais como a música de flautas, os cantos, as coreografias, as narrativas míticas, o idioma. As relações consanguíneas também são consideradas *ipokan*, pois referendam a própria integração social e, assim, são as mais significativas, uma vez que representam os paradigmas daquilo que é considerado como adequado aos Wayana. Uma radical oposição a esse reconhecimento positivo é operada através da classificação de um elemento como sendo “inadequado” (*ipokerá*). Trata-se de uma expressão que identifica tudo o que os Wayana não consideram como apropriado e, portanto, não são apreciados sob nenhuma circunstância.

Ao ser contemplado, o abano e os demais objetos produzidos e utilizados pelos Wayana, tanto nos rituais, como na vida cotidiana, revelam as características formais de seus modelos. Portanto, os artefatos são percebidos enquanto seres corporificados, detentores de cabeças, membros, troncos, seios, ventres, genitais. Segundo essa concepção, por configurar um corpo ou a parcela de um corpo, um artefato constitui uma “imagem” (*ukuktop*), porque a sua configuração se baseia nas “dimensões” (*ukuk*) de elementos concretos, relacionados à configuração de um corpo determinado.

Um objeto se caracterizaria, portanto, como o resultado de uma experiência, de uma reprodução atual da configuração dos corpos de seres que tiveram os seus parâmetros morfológicos estabelecidos nos tempos primevos. Contudo, isso não significa que os artefatos-corpos reproduzam quaisquer corpos, mas sim a estrutura física e/ou a estética de seres arquetípicos específicos. Essa conexão permite que os artefatos rituais adquiram a capacidade de agir, em uma perspectiva completa e complexa. Esse é o caso das grandes máscaras emplumadas que constituem a materialização integral e detalhista do corpo de uma categoria de “sobrenaturais antropomorfos” (*jolok*). Agregando elementos não visuais, como movimentos, odores e sons, associados a estas entidades, as máscaras e a sua detalhada criação permitem que sejam efetivados processos metamórficos, fundamentais para os rituais em que são empregadas.

O abano e outros objetos de uso cotidiano devem assegurar o desenvolvimento da vida comunitária, o que exige o controle de sua agência. Portanto, nos artefatos utilitários devem ser inviabilizadas as características agentivas de seus corpos para que eles possam ser dominados e utilizados pelos humanos. O que possibilita o controle dos objetos de uso cotidiano é o fato de configurarem apenas uma parcela de corpos originais e sobrenaturais, ao contrário do que ocorre com os objetos rituais.

Os artefatos utilitários constituem, portanto, em fabricações que são compreendidas como a reprodução de corpos incompletos, dilacerados, incapazes de metamorfose, um atributo dos objetos que reproduzem os seus modelos de forma integral. A reprodução parcelada encontrada no abano vai permitir a uma mulher wayana empregá-lo em seus afazeres e não se atemorizar diante de uma serpente/ente sobrenatural, pois esse objeto reproduz apenas um recorte, retangular, da pele da sua cauda, o que é corroborado pelo grafismo que o abano apresenta, e que constitui o elemento definidor e de identificação que permite associar um artefato a seu modelo.

Em seus artefatos e no corpo humano, os Wayana reproduzem diferentes “grafismos” (*milikutom*). Na tradição oral, a sua origem é referida em uma conhecida narrativa mítica que descreve como, em tempos primordiais, determinados grafismos

foram observados e copiados pelos ancestrais da atual humanidade da pele pintada de um ente específico, *Tulupele*, uma larva de borboleta/sucuriu/serpente em um registro de sobrenaturalidade. Por esse motivo, os atuais grafismos são compreendidos em sua totalidade enquanto a pintura corporal dessa entidade de outros tempos, conformando um repertório estreitamente associado a esse ser, sendo identificado como as “pinturas de *Tulupele*” (*Tulupele imilikut*).

Os grafismos dos Wayana são portadores de significados e de princípios fundamentais da estética desse povo indígena. Um grafismo condensa os sentidos de desenho, padrão, decoração, figuração e, mais recentemente, o de escrita. Efetivando-se por intermédio de linhas e de colorações, destinam-se aos humanos e aos objetos de todas as categorias artesanais, femininas e masculinas, conferindo-lhes identidade e individualidade e, também, beleza.

Os trançados de arumã são reconhecidos como sendo o “lugar dos grafismos” (*milikutop*) porque constituiriam os suportes de grafismos por excelência, apresentando o mais numeroso e variado repertório, dentre as demais categorias artesanais⁸. Isso ocorre porque as tiras de arumã permitem reproduzir grafismos de diferentes modalidades: “compactos” (*walumë*) e vazados (*kalalaimë*). Os grafismos compactos podem apresentar padrões contrastados ou sem contraste. O sentido perceptivo deriva do fato de o arumã permitir concretizar tanto a coloração como o aspecto formal dos grafismos do repertório dos seres paradigmáticos e, ainda, a sua característica principal que é a de ser intrínseca e permanente. Consequentemente, na cestaria wayana, como ocorre com o abano, o trançado e o grafismo são compreendidos como uma e mesma coisa, ao contrário do que ocorre na cerâmica e em outras categorias artesanais, em que os padrões possuem um sentido de aplicação.

As diferentes técnicas de entrançamento, compactas e vazadas, permitem evidenciar a distribuição das pinturas no corpo de *Tulupele*. Em seu rosto, flancos e torso estão distribuídos os grafismos que devem ser reproduzidos com arumã pintado, através da técnica de trama compacta e que são visualizados no exterior de um trançado. Entretanto, segundo o mito, o ventre da larva/serpente também apresentava grafismos que, ao serem reproduzidos em trançados específicos, podem ser vistos tanto na parte interna quanto na externa do artefato. São apontados como sendo os mais belos e complexos grafismos produzidos pelos Wayana e são efetivados apenas pelos mais habilidosos artesãos, como é o caso do “cesto cargueiro pintado” (*katali anon*).

8 Como detalhado em Van Velthem (1998).

Outros grafismos foram copiados da cauda e dos membros da serpente sobrenatural e, para serem configurados nos trançados, empregam técnicas que são de trama compacta ou vazada. Nesses casos são utilizadas tiras de arumã com casca, não pintadas, que ao secarem adquirem uma coloração avermelhada específica (*tamaleh*), a mesma tonalidade da pintura corporal de urucu quando envelhece e, que também é percebida no abano. Os grafismos que têm origem nas técnicas de trama vazada estão sobretudo associados aos buracos produzidos por insetos nas plantações do roçado e, assim, são reconhecidos como formas de predação.

Produzido com a técnica de trançado cerrada, o abano que está sendo biografado apresenta um grafismo “listrado” (*tēpiatxem*), um termo genérico. Na arte wayana, as composições listradas são variadas, como “multicor” (*kinoroimēman*) específica da plumária; “vertical” (*huuman*) e “horizontal” (*tikelelei*) que comparecem na pintura corporal dos humanos e também nas cerâmicas e nos trançados, entre os quais se insere o abano em questão, que ostenta listas horizontais. Em conjunto, as figurações listradas expressam iconograficamente o arco-íris, a manifestação de um muçum/serpente sobrenatural denominado *Kamnanaimē* e, por esse viés, a sobrenaturalidade.

Os Wayana sempre mencionam que muitas das suas fabricações são especialmente valorizadas, o que acarreta uma categorização sob um prisma estético. Essa perspectiva abrange objetos, edificações, aldeias, roças maduras que são individualmente identificadas enquanto “o que é meu” (*imakhé*), no sentido de algo que é próprio e apropriado a esse povo indígena. O termo indígena foi traduzido para o português por um conhecedor como sendo “enfeite” evidenciando, de modo explícito, os seus sentidos relacionais e estéticos.

Em um nível genérico, a consideração de um integrante da categoria *imakhé*, não provém dele próprio, mas sim de uma determinada relação que ele provoca. Assim sendo, qualquer artefato, roça, casa, se torna estético, valorizado, devido a um outro elemento, e o que consagra essa relação é a adequação que se efetiva e que, em alguns casos, é traduzível pela pertinência e harmonia entre “continente e conteúdo”. Este é o caso do abano que constitui um “enfeite da cozinha” (*uapot pakolonmakhe*) porque é nesse espaço que é utilizado e acondicionado e, portanto, pode ser encontrado.

A identificação *imakhé* só é aplicada aos elementos que preenchem determinados indicadores pré-estabelecidos. No caso dos objetos, a principal é que eles tenham sido confeccionados por um ser humano, evidentemente um wayana. Outras prescrições para a inclusão nessa classificação condicionam à conclusão do artefato que, desta forma adquire funcionalidade, e, ainda, um local de armazenamento conhecido, o que o torna visível. A reunião desses atributos permite que um objeto seja considerado como um “enfeite da aldeia” (*eutē makhe*) como é o caso do abano recém-concluído.

Em uma aldeia dos Wayana, os objetos devem obedecer a uma certa ordenação para a harmonia e a adequação da vida social. Esse aspecto torna a aldeia o mais organizado de todos os espaços, face aos demais domínios: floresta, rio, firmamento. Neste sentido, um objeto também é valorizado esteticamente porque nesse espaço ele pode ser contemplado, tanto de forma estática, em um local específico, como de forma dinâmica, executando atos transformativos próprios, conectados à sua funcionalidade, como ocorre com o abano quando atiza o fogo sob o torrador de beiju.

O armazenamento de um objeto deve ser conhecido para que ele tenha os requeridos atributos de visibilidade, os quais ultrapassam o ato concreto de ver. Este é o caso dos objetos utilitários, como o abano, que são armazenados nas cozinhas e, portanto, são plenamente visualizados por todos os moradores de uma aldeia. Adornos plumários, apesar de encerrados em cestos, também são considerados como visíveis, porque o cesto que os contém está pendurado em um local predeterminado. Os objetos xamânicos ou de uma pessoa que está ausente, apesar de acondicionados em locais conhecidos, são considerados invisíveis e jamais são manipulados.

É também o olhar, a visão, o sentido que determina uma apreciação estética das fabricações humanas, masculinas e femininas, as quais precisam ser consideradas como “desejadas pelos olhos” (*ëwumakpe*). Em uma perspectiva do olhar, o que é sobretudo ambicionado é a harmonia do contraste cromático, cujo paradigma é constituído pela plumagem dos pássaros vivos e também a dos adornos plumários. Essa expressão é aplicada à determinados artefatos trançados e adornos de miçangas, porque o contraste cromático que apresentam ressaltam os grafismos que exibem, o que também se evidencia em um abano novo.

O abano e o seu destino

Entre os Wayana, os trançados são de confecção masculina, mas a maioria dos objetos dessa categoria são utilizados pelas mulheres e, por esse motivo, tornam-se “das mulheres” (*wolikom*), expressão que confirma essa destinação específica.

Os trançados de uso feminino pertencem à esfera da vida doméstica onde são empregados na preparação de alimentos, destacando-se o processamento do beiju de mandioca brava. Este processo tem início com a extração das raízes desse tubérculo no roçado, e ao longo de sua efetivação exige o emprego de pelo menos seis artefatos trançados, entre os quais cestos e cestos cargueiros, peneiras, tipitis, abanos. O abano está particularmente associado à confecção dos beijus de mandioca, inicialmente para atizar o fogo, instalado sob o torrador de cerâmica ou metal; em seguida para que a massa

de mandioca seja transportada para esse artefato e, durante o cozimento do beiju, para o aplinar, virar e, enfim, retirá-lo do torrador, quando então pode ser atirado para a cobertura da casa cerimonial ou para jiraus específicos, visando a sua secagem.



Os movimentos efetivados pelo abano no cumprimento das ações relacionadas ao processamento da mandioca atestam a sua leveza e agilidade corporal, própria de todos os artefatos trançados, e que se contrapõe aos atributos dos objetos cerâmicos, compreendidos como artefatos-corpos que são pesados e vagarosos. Essa oposição material e operacional remonta aos tempos da criação, à duas mulheres primordiais: *Ēliwe*, feita de argila e *Arumana*, feita de arumã. Ao serem criadas, a primeira não logrou locomover-se, a segunda, ao contrário, efetivou-se como hábil produtora de bebidas fermentadas, o alimento dos demiurgos.

O abano pode ser encontrado nas cozinhas, “casas do fogo” (*uapot pakoron*), das mulheres wayana, acondicionado no jirau ou, então, suspenso a um travessão. Nesses espaços domésticos, o abano se reúne a outros objetos utilizados na produção de alimentos: panelas, espátulas, peneiras, tipitis, esteiras, torrador de beiju, artefatos que estão associados aos seres dos tempos primordiais e, por esse motivo, esses objetos atuais possuem certas características agentivas.

Como a narrativa mítica descreve, nos tempos da criação os implementos utilizados no processamento da mandioca já estavam presentes na cozinha de *Pëlë*, um demiurgo/sapo cururu fêmea. Os seus utensílios configuravam diferentes seres, serpentes, cabas e outros mais, e assim eram especialmente agentivos. Para poderem ser utilizados na preparação de alimentos, a demiurgo os transformava em artefatos. Todavia, quando os

acondicionava novamente nos jiraus, eles voltavam às suas primitivas formas, mas, por estarem em suas “redes” - o jirau - logo adormeciam e se mantinham inertes. O controle da ação dos artefatos é requerido e necessário para que possam ser empregados nas tarefas domésticas, como sucedia na cozinha de *Pëlë*. Neste sentido, a reprodução atual dos artefatos-corpos de outros tempos não pode ser integral, mas sim parcelada, para que os objetos de uso cotidiano possam ser utilizados no presente, como mencionado.

O uso intenso de um artefato utilitário acarreta invariavelmente um desgaste que sempre se acentua e que, finalmente, determina o seu descarte. Entre os Wayana, esta ação compreende duas categorias fundamentais, uma é referente à eliminação de artefatos que pertencem às pessoas que ainda estão vivas, e a outra, aos objetos que pertenceram às pessoas já falecidas.

O destino do abano utilitário é múltiplo e é decorrente de sua frequente utilização, dos movimentos continuados a que esse artefato é submetido. Segundo os Wayana, um amplo vocabulário identifica os diferentes estágios de deterioração de um objeto que, no caso do abano, tem início com os estragos da estrutura, que são compreendidos como as suas “doenças” (*etamexi*), o mesmo termo aplicado aos males que afligem os humanos. Neste sentido, os primeiros sinais de degradação percebidos no abano decorrem de uma avaliação estética. Assim, quando esse artefato fica sujo porque foi muito usado, é considerado como “negro” (*taliliman*), ou então “fedido” (*tiglohé*) pois, além de enegrecido, ele tem mau cheiro. O abano perdeu a sua excelência estética, mas não a utilitária, e por ainda estar inteiro continua a ser utilizado ocasionalmente, sobretudo para avivar o fogo. Entretanto, quando a sujeira é intensa, o abano é considerado como “salpicado de fezes” (*tipilinke*), o paradigma da sujeira, aspecto que o alija completamente de suas funções de uso e, assim, é definitivamente descartado.

A ampliação da deterioração do abano o torna um objeto “imprestável” (*xitpulime*) porque não pode mais ser utilizado. Nesse estágio é considerado enquanto um elemento que está apodrecido ou, em casos extremos, como “fedendo a podre” (*tímohxiptei*) e, desta forma, é intocável, categorização que corresponde à sua anulação completa. Contudo, a decomposição de um abano constitui um processo progressivo e, assim, em estágios mais avançados ele é caracterizado como “estorvo” (*tipëk*) no sentido de algo residual, ou então “não presta [mais]” (*tinonptai*), o que significa que foi definitivamente descartado. Nesse último estágio, o abano recebe o mesmo epíteto que é conferido a um ser humano morto, “o que já foi gordura e carne” (*ikatipunpë*).

Outros tipos de objetos, como enfeites que não são mais apreciados, são usualmente abandonados no interior das casas de moradia. Referidos como “jogado” (*tupaphê*) representam uma forma específica de descarte. Um abano deteriorado jamais será encontrado nesse local, porque não está associado a esse espaço e, ademais, pode ser reciclado. Assim, ao perder a empunhadura, a porção trançada é geralmente utilizada como assento para uma criança ou então como apoio nas fases iniciais da fabricação de objetos de cerâmica.

Um objeto, de qualquer categoria artesanal que não é mais fabricado ou empregado é especificamente referido como “antigo” (*upakaman*) em um sentido que remete aos tempos primordiais, o período de criação de todas as coisas, como relatado nos mitos. Essa expressão não é depreciativa, ao contrário, denota apreço, mas indica, contudo, que não possuem ou não fazem ou então não empregam mais o referido objeto. Essa categorização não se aplica de forma alguma ao abano de uso cotidiano que é fabricado e utilizado no tempo presente.

O destino conferido aos pertences de a uma pessoa recém-falecida são a queima, o descarte, a fragmentação. Portanto, um abano, associado pela confecção ou a utilização a essa pessoa, deve ser “queimado” (*têwahê*), um termo que metaforicamente classifica todos os bens de um morto. Esse mesmo artefato pode ser descartado na periferia da aldeia, em um local cuja vegetação é particularmente emaranhada, o que permite encobri-lo e torná-lo invisível. Essa forma de descarte é referida como “apodrece na beirada da aldeia” (*imukupertak tarimai*) e se opõe à “apodrece na água” (*tunakwat tarimai*), expressão que é aplicada aos pertences duráveis de uma pessoa falecida que, por esse motivo, devem ser lançados nas águas profundas do rio para desaparecerem e serem esquecidos.

Concluindo: o abano e os objetos enredados

Apresentar e detalhar a arte do povo indígena Wayana que se materializa nos objetos não se efetiva plenamente nas poucas laudas de um artigo. Assim, estruturei um breve ensaio sobre a biografia de um trançado, um abano – *anapamëi* – de uso cotidiano. Nesse percurso, este artefato atuou como um exemplo para ressaltar as concepções dos Wayana a respeito da sua cultura material de um modo geral e da categoria dos trançados de um modo específico, com base em dados etnográficos recolhidos ao longo de anos e anos de pesquisa de campo nas aldeias do rio Paru de Leste, Pará.

O que o abano trançado parece indicar é que a sua pertinência material, formal, utilitária está ancorada em uma reprodução que é também conceitual. Neste sentido, esse objeto se insere em uma rede de desafios, relacionados com a sua própria

transformação que tem início com a retirada da perigosa matéria-prima que o constitui, com a invisibilidade de sua fabricação, com uma utilização social regida por um desafiante processo transformativo e, ainda, com o seu multifacetado descarte. A percepção do abano sempre considerou que, para se capturar o significado dos objetos, não devemos presumir que sabemos de antemão do que eles tratam e o que significam (Halbmayer, 2017).

O sentido biográfico aludido nesse artigo se relaciona com a etimologia do termo: “narração da história de vida de uma pessoa/objeto seja ela (ele) comum ou notória (o) e que é escrita por outra pessoa”. A biografia, a trajetória particular do abano, se justifica porque, entre outros, ele é compreendido, como os demais elementos da materialidade dos Wayana, como possuidor de um corpo e, portanto, trata-se de um artefato-corpo, dotado de um ciclo de vida. Desta forma, é lícito afirmar que o abano possui uma autonomia própria, recebendo atributos que antes eram reservados aos humanos (Fausto, 2023, p. 30). Como mencionado, os levantamentos etnográficos revelaram que o abano efetivamente “nasce” ao ser confeccionado, possui “vigor juvenil” no período em que é utilizado nas exaustivas atividades domésticas, “adoece” quando se danifica e “morre” ao se se deteriorar completamente e ser descartado.

A biografia do abano trançado objetiva, ademais, constituir uma possibilidade ou, melhor, uma trilha a ser percorrida para enfocar, nessa perspectiva, outros componentes da materialidade dos Wayana. Essa possibilidade não se refere exclusivamente aos trançados, embora eles sejam os mais evidentes, uma vez que outras categorias artesanais podem ser submetidas a um relato biográfico, como é o caso da cerâmica, da plumária, dos entalhes, da armaria. Essas categorias, configuram, sob certo aspecto, uma rede em que pessoas e coisas estão enredadas (Fausto, 2023), o que inclui a figuração e a intenção. Uma intencionalidade específica é particularmente perceptível nos trançados de tiras de arumã, pois através do trabalho do artesão é possível dominar esta perigosa matéria-prima para que, por intermédio do entrançamento, sejam efetivadas figurações de seres coexistentes que remetem a serpentes, cujos corpos – parcelados – são perceptíveis na grande maioria dos artefatos trançados como é o caso de uma peneira circular, do tipiti, dos cestos cargueiros, e do abano – um recorte da cauda de uma serpente – e que, por esse motivo, ultrapassa a condição que o identifica como um modesto objeto de uso cotidiano.

Uso de Inteligência Artificial

Não foram utilizadas ferramentas de IAG neste artigo.

Referências

- Andrello, Geraldo (2010). Falas, objetos e corpos. Autores indígenas no alto rio Negro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 25(73), 5-26.
- Barcelos Neto, Aristóteles (2008). *Apapaatai: Rituais de máscaras no alto Xingu*. São Paulo: EDUSP.
- Belaunde, Luiza. E. (2017). Viver bem e a cerâmica: técnicas artefatuais e sociais na Amazônia. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, 9(2), 185-200.
- David, Damien (2007). Vannerie et Vanniers : approche ethnologique d'une activité artisanale. Thèse de doctorat, Université d'Orleans, Orleans, França.
- Fajardo Grupioni, Denise (2009) Arte visual dos povos Tiriyó e Kaxuyana: padrões de uma estética ameríndia. São Paulo: Iepé.
- Fausto, Carlos (2023). *Ardis da arte*. Imagem, agência e ritual na Amazônia. São Paulo: EDUSP.
- Friel, Protásio (1973). *Os Tiriyó: seu sistema adaptativo*. Hannover: Kom. Munstermann Druck.
- Gallois, Dominique (org) (2011). *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas*. São Paulo: Iepé,
- Gell, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Guss, David (1989). *To weave and sing. Art, symbol and narrative in the South American rainforest*. Berkeley: University of California Press.
- Halbmayer, Ernst (2017). Amazonian multiverses and "things" that are more than things. In: B. Hoffmann & K. Noack (eds.), *Apalai - Tiriyó - Wayana. Objects, collections, databases. BAS 52* (pp. 251-268). Aachen: Shaker Verlag.
- Jamin, Jean (2004). La règle de la boîte de conserve. *L'Homme*, 170 (Espèce D'OBJETS), 7-10.
- Kulijaman, Mataliwa & Camargo, Eliane (2007). *Kaptëlo. L'origine du ciel de case e du Roseau à fleches chez les Wayana (Guyanes)*. Paris: GADEPAM-CTHS.
- Karadimas, Dimitri (2015). Casse-tête Caribe, jeu d'images. *L'Homme*, 214, 37-74.
- Lagrou, Els (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Lagrou, Els & van Velthem, Lucia H. (2018). As artes indígenas: olhares cruzados. *BIB*, 87(3), 133-156.
- Miller, Joana. (2018). *As coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. Rio de Janeiro: Mauad.

- Ribeiro, Berta (1980). *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Ribeiro, Berta (1985). *A arte do trançado dos índios do Brasil. Um estudo taxonômico*. Belém: MPEG/FUNARTE.
- Rybka, Konrad (2020) The cracks, bumps, and dents of “culture collecting: exemples from the study of south American (fire) fans. *Indiana* 37(2), 121-14
- Santos-Granero, Fernando (ed.) (2009). *The occult life of things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Severi, Carlo (2013). O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar. In: C. Severi & E. Lagrou (orgs.), *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena* (pp.25-66). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Severi, Carlo (2017). *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de Ecole Normale Supérieure-Musée du Quai Branly.
- Severi, Carlo & Lagrou, Els (orgs.) (2013). *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Schoepf, Daniel (1971). Essai sur la plumasserie des indiens Kayapo, Wayana et Urubu du Brésil. *Bull. du Mus. d'Ethnographie de Genève*, 14, 15-68.
- Schoepf, Daniel (1979). *La marmite wayana: cuisine et société d'une tribu d'Amazonie*. Mus. d'Ethnographie de Genève.
- Vander Velden, Felipe (2011). As flechas perigosas: notas sobre uma perspectiva indígena da circulação mercantil de artefatos. *Revista de Antropologia*, 54(1), 231-267.
- Van Velthem, Lucia Hussak (1998). *A Pele de Tuluperê. Uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: MPEG.
- Van Velthem, Lucia Hussak (2000). Os primeiros tempos e os tempos atuais: artes e estéticas indígenas. In: *Artes Indígenas* (pp. 58-91). São Paulo: Mostra do Redescobrimento (Catálogo).
- Van Velthem, Lucia Hussak (2001). The woven universe: Carib basketry. In: C. MacEwan, C. Barreto & E. Neves (orgs.), *Unknown Amazon* (pp. 198-213). Londres: The British Museum Press.
- Van Velthem, Lucia Hussak (2002). Fazer, fazeres e o mais belo feito. In: J. Paes de Brito (org.), *Os índios, nós* (pp. 174-178). Lisboa: Assírio e Alvim/MNE.
- Van Velthem, Lucia Hussak (2003). *O belo é a fera*. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Van Velthem, Lucia Hussak (2005a). Les mains, les yeux, le mouvement: les tressages des Indiens au Brésil. In: L. D. B. Grupioni (org.), *Brésil Indien. Les arts des Amérindiens du Brésil* (pp. 214-241). Paris: Éditions de la Réunion des Musées.

Van Velthem, Lucia Hussak (2005b). Objeto etnográfico, coleções e museus. *Anais Propriedade intelectual e patrimônio cultural: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais* (pp. 71-77). Belém: CESUPA/MPEG.

Van Velthem, Lucia Hussak (2007). Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. *Revista de Estudos e Pesquisas*, 4(2), 117-146.

Van Velthem, Lucia Hussak (2009). Mulheres de cera, argila e arumã; princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, 15(1), 213-236.

Van Velthem, Lucia Hussak (2010a). Artes Indígenas. Notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, 7(1), 54-65.

Van Velthem, Lucia Hussak (2010b). Os “originais” e os “importados”: referências sobre a apreensão wayana dos bens materiais. *Indiana*, 27, 141-163.

Van Velthem, Lucia Hussak (2013). Homens, guaribas, mandiocas e artefatos. Alguns sentidos da pintura entre os Wajana (Wayana). In: C. Severi & E. Lagrou (orgs.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas* (pp. 139-162). Rio de Janeiro: 7Letras.

Van Velthem, Lucia Hussak (2014). Serpentes de arumã. Fabricação e estética entre os Wayana (Wajana) na Amazônia Oriental. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, 5.

Van Velthem, Lucia Hussak & Linke, Iori van Velthem (orgs.) (2010). *Livro da arte gráfica Wayana e Aparai*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Iepé.

Van Velthem, Lucia Hussak & Linke, Iori van Velthem (orgs.) (2014). *O livro do arumã. Wama pampila. Aruma papeh*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Iepé.

Yde, Jens (1965). Material Culture of the Waiwai. Copenhagen. *National Museum of Denmark, Ethnographic Series*, 10.

Recebido em 11 de abril de 2026.

Aceito em 21 de maio de 2026.

Anapamëi: a biografia de um abano wayana

Resumo

O artigo discorre sobre um abano trançado (*anapamëi*) fabricado e utilizado pelos Wayana, povo indígena que vive na Amazônia oriental. A biografia particular desse artefato se justifica porque ele é compreendido, assim como os demais elementos da cultura material desse povo, como um elemento possuidor de um ciclo de vida pois, efetivamente, ele “nasce” ao ser confeccionado, possui “vigor juvenil” no período em que é utilizado em atividades domésticas, “adoece” quando se danifica, e “morre” ao se tornar imprestável. Nesse percurso, o abano constitui o elemento que permite ressaltar as dimensões, concepções, intencionalidades dos Wayana a respeito da sua cultura material de um modo geral e da categoria dos trançados de modo específico.

Palavras-chave: Amazônia; Povo Indígena Wayana; Cultura Material; Artefato Trançado.

Anapamëi: the biography of a wayana fan

Abstract

This article discusses a woven fan (*anapamëi*) made and used by the Wayana, an Indigenous people in eastern Amazonia. The biography of this artifact is justified by the fact that it is understood, like other elements of their material culture, as an element with a life cycle. It is effectively “born” when made, possesses “youthful vigor” during the period in which it is used in domestic activities, “falls ill” when damaged, and “dies” when it becomes unusable. In this journey, the fan constitutes the element that allows us to highlight the Wayana’s dimensions, conceptions and intentionalities regarding their material culture in general and the category of woven objects in particular.

Keywords: Amazon; Wayana Indigenous People; Material Culture; Woven Artifact.