

PADRÕES GEOMÉTRICOS DA ETNIA WAYANA-APARAÍ

GEOMETRIC PATTERNS OF THE WAYANA-APARAÍ ETHNICITY

CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES

Resumo: O grafismo da etnia Wayana é analisado aqui, evidenciando seu papel como agente ativo de construção identitária. Longe de serem meramente decorativos, os padrões geométricos revelam relações com a natureza, o sagrado e os modos de vida dos povos originários. A análise do cesto vasiforme demonstra como linhas, pontos e formas articulam-se em estruturas visuais que expressam movimento, ordem e sacralidade. O artigo defende que os grafismos são corpos em si mesmos — dinâmicos, performáticos — e integram rituais de passagem, produção artesanal e afirmação étnica, traduzindo uma visão de mundo onde o desenho é prática viva e transformadora.

Palavras-Chave: Iconografia, grafismo, Arte ameríndia, Wayana e Aparaí.

Abstract: *The graphic art of the Wayana ethnic group is analyzed here, highlighting its role as an active agent in the construction of identity. Far from being merely decorative, the geometric patterns reveal deep connections with nature, the sacred, and the ways of life of Indigenous peoples. The analysis of the vase-shaped basket demonstrates how lines, dots, and shapes are articulated into visual structures that express movement, order, and sacredness. The article argues that these graphic elements are bodies in themselves—dynamic and performative—and are integral to rites of passage, artisanal production, and ethnic affirmation, embodying a worldview in which drawing is a living and transformative practice*

Key words: *iconography, graphic art, Amerindian art, Wayana and Aparaí.*

O grafismo indígena transcende o mero adorno e constitui uma das expressões associadas às cosmologias e os modos de vida dos povos originários das Américas. As formas, padrões e motivos geométricos têm origens nas narrativas místicas, crenças espirituais, estruturas sociais, conhecimentos ambientais e práticas rituais, expressando as identidades coletivas. São simbólicos, mas também tem um caráter ativo, de construção e transformação de identidades. Quando há figuração, ela está muitas vezes ligada a transformações (por exemplo, numa máscara ou utensílio ritual) ou à ideia de tornar-se outro, trocar pele, incorporar alteridade.

De acordo com Els Lagrou (2012), o corpo humano se torna artefato em rituais por meio de inscrições ou perfurações. A inscrição de uma marca no corpo é um instrumento de ação que transforma o corpo individual, no processo de fabricação da pele, em um corpo coletivo, que faz parte de um grupo. Nesse sentido, os grafismos agem mais do que representam. No caso de um grafismo inscrito sobre o corpo do jovem durante os ritos de iniciação, por exemplo, tem-se a relação entre fala, desenho e o olhar do grupo que observa como os jovens aguentam a dor. A dor sentida será lembrada graças à cicatriz que diz “Tu não és menos importante nem mais importante que ninguém” (Clastres, 2003 *apud* Lagrou, 2012). Estes três agentes (fala, grafismo e olhar/ mão, olho e voz) constituem uma tríade, o triângulo mágico, que fabricam juntos um novo corpo.

Uma rede fina de desenho na pele produz um equilíbrio entre interior e exterior, enquanto um corpo todo tingido de preto é fechado. Um desenho grosso visa a uma alta permeabilidade da pele, como acontece no ritual de passagem de meninos e meninas,

INTRODUÇÃO

de modo que “a malha grossa do desenho deixa a pele permeável à ação ritual, que produz o corpo como lugar de incidência da negociação cosmopolítica”. (Lagrou, 2012, p.763)

Tais desenhos, majoritariamente geométricos e abstratos, possuem um caráter universal exatamente por não serem literais ou figurativos, por não reproduzirem formas que indiquem uma região ou um período de tempo e por não induzirem a um determinado significado. O significado está no campo simbólico e se relaciona com elementos da natureza, fazendo abstrações do movimento das águas ou simulando a padronagens de pele de animais, por exemplo.

De acordo com Velthem (2000, p.64), “os grafismos desenvolvidos em cada etnia, sejam eles corporais ou ornamentos de objetos e cuja geometria é específica de cada povo, celebram a relação que estabelecem com a natureza no sentido do sagrado e no modo como se identificam como entidades inseparáveis dessa natureza”. E por fim, a ornamentação é uma forma de identificação e distinção entre as sociedades indígenas, contribuindo para sua autovalorização étnica por expressarem especificidades próprias sobre a natureza e o Universo.



Fig.1 – Retrato de Dondon, então chefe wayana da aldeia Anapuaka. Foto: Daniel Schoepf, 972. Fonte: Silva (p.21, 2022)

1 – A ETNIA WAYANA

Os Wayana vivem na região das cabeceiras do rio Paru de Leste, no noroeste do Pará e norte do Amapá, Brasil. Também há comunidades Wayana no sul da Guiana Francesa e no leste do Suriname. Eles compartilham território, alianças e tradições com os Aparai (ou Apalai), com quem mantêm relações muito próximas. Originalmente, povos diversos, mas desde o século XVIII são considerados um povo só em função da fusão cultural e linguística que sofreram. A presença desses povos no Brasil se limitaria a uma população de apenas 415 indivíduos.

Povos Waiana, Apalai não tem mais diferença, as tradições [são] a mesma coisa. Apalai tem o seu costume, Waiana também o mesmo costume. Casamento, moradia, beber cachiri, comer beiju e outros. Waiana constrói sua casa, cobertura com a palha de ubim. Apalai constrói também sua casa, mesmo material, não muda. Porque Waiana, Apalai se conheceram há muito tempo atrás, onde eles mataram “Tulupere”, na boca do Axiki, lá que eles [se] tornaram amigos. De lá para cá Apalai, Wayana continuando sendo amigos. (Setina Waiana Apala *apud* Lúcia Hussak van Velthem, 2010, p.13)



Fig. 2 - mapa da área ocupada pelo povo Wayana. Fonte: The Guianas - Alchetron, The Free Social Encyclopedia

Por terem permanecido relativamente numerosos, devido ao seu isolamento, os Wayana acolheram no passado grande parte dos indígenas que fugiram das missões religiosas, instaladas no rio Oiapoque, e outros povos da região sobreviventes dos ataques dos primeiros colonizadores. Esse isolamento lhes assegura proteção mais contra as invasões de madeireiros e da expansão do agronegócio do que da cobiça dos garimpeiros que se infiltram e se instalam em suas terras.

Nós Wayana, Apalai convivemos [entre nós] e somos muito diferentes de outros povos indígenas. Nós moramos mais longe da cidade, transporte somente aéreo para nos levar para a cidade. (Apowaiko Apalai Wayana, *apud* Lúcia Hussak van Velthem, 2010, p.17)

Todas as aldeias são construídas em terra firme, às margens do rio, onde se desenrola a vida social e comunitária. Na instalação de uma aldeia são necessários conhecimentos especializados para a edificação das casas de moradia e a destinada ao uso comunitário e de muitos outros saberes sobre os recursos ambientais, a história do lugar, as cerimônias, os rituais e a cosmologia. A maioria das aldeias tem início com um roçado, pois a agricultura constitui uma fundamental atividade dos Wayana e dos Aparai.

Além da agricultura, os Wayana e Aparai se dedicam à produção dos artefatos que são necessários para a vida cotidiana e também para as festividades. As mulheres tecem o algodão e fazem os artefatos de argila e de miçangas, além de executarem as pinturas corporais. Os produtos artesanais, assim como outras manifestações culturais dos Wayana e dos Aparai têm se modificado nas últimas duas décadas a partir das influências externas que recebem, entre as quais as provindas do ensino escolar, que não adota um currículo diferenciado, e a crescente possibilidade de aquisição de objetos industrializados na cidade de Macapá. A recente diminuição do comércio do artesanato indígena contribuiu também para o abandono da produção de vários tipos de objetos. (Velthem, 2010, p.20)

2 – REPRESENTAÇÕES WAYANA

Existia um tempo em que os Wayana-Aparai não se pintavam. Um belo dia uma jovem ao se banhar no rio, vê flutuando sobre a água vários frutos de jenipapo recobertos de figuras – Ah! Para eu me pintar, exclamou. Nesta noite, um jovem rapaz a procurou na aldeia até a encontrar: se tornaram amantes, dormindo juntos todas as noites que se sucederam. Ao amanhecer, porém, o jovem sempre sumia; até que certa noite o pai da moça pediu para que ele ficasse, e ele ficou. Quando amanheceu, perceberam que seu corpo era inteiramente decorado com meandros negros. Eles o acharam belo e ele, então pintou a todos, ensinando-lhes essa arte. Um dia o jenipapo acabou e o jovem desconhecido chamou sua amante e foram a procura de mais. Ao encontrar o jenipapo, ele pediu que a moça o aguardasse enquanto colhia os frutos. Desobedecendo-o, ela foi vê-lo subir na árvore, mas o que viu não foi seu amante, mas uma imensa lagarta pintada com os mesmos motivos. Furiosa, ela disse para ele não mais procura-la nem tampouco retornar à aldeia, pois seus irmãos iriam matá-lo. Pegando os frutos de jenipapo que caídos no chão, ela regressou sozinha. (Lúcia Hussak van Velthem, 1992, p. 53)

A narrativa descrita acima é contada nas aldeias pelas pessoas mais velhas e também em algumas escolas, professores, nas línguas indígenas. De acordo com Lucia Hussak van Velthem (2000, p.58), os padrões foram construídos a partir da observação da pele pintada do ser na qual a narrativa acima se refere, o chamado Tulupere-Turupere, que poderia ser tanto uma lagarta [larva] sobrenatural (ëlukë ipoh - oruko ihpory) quanto a uma serpente descomunal (ëkoïimë – okoimoh).

A presença da lagarta sobrenatural dividia o território indígena impedindo que os Wayana e os Aparai estabelecessem relações pacíficas. Acontecia que, ao se aproximar uma canoa desse lugar, uma arara gritava e assim avisava Tulupere (lagarta). Este en-

tão descia de sua aldeia, atacava e virava a canoa, devorando seus ocupantes. Como os viajantes não regressavam, os Wayana pensavam que seus parentes eram mortos pelos Aparai. Finalmente descobriram o que estava acontecendo e resolveram matar Tulupere. Durante a luta, os Wayana viram que o corpo da lagarta estava todo pintado com desenhos em preto e vermelho, uma das características dos seres sobrenaturais. Os Aparai, que vinham do baixo Paru de Leste, também dispostos a matar Turupere, o encontraram morto, engatado em um tronco. Os grafismos foram copiados pelos Wayana e Aparai da pele do ser sobrenatural porque puderam ser vistos, observados, em momentos diferentes. Os primeiros viram os desenhos de suas pinturas de forma rápida, durante a luta, mas os segundos as viram mais demoradamente porque ele estava imóvel, morto. (Velthem, 2000, p.27)

Sobre os elementos que compõem os desenhos, o pontilhado representa o couro malhado das onças e o domínio da natureza; os triângulos referem-se às borboletas e ao mundo dos espíritos; o listrado representa a “cobra-grande. O pontilhado, os triângulos e o listrado constituem as unidades mínimas de significação e preenchem os campos vazados da decoração dos artefatos. Os motivos de tuluperê imirikut são de uso generalizado, empregando várias técnicas e decorando várias categorias artesanais, como cestaria, cerâmica, tecelagem, entalhados diversos e o corpo humano. (Velthem, 2000, p.58)

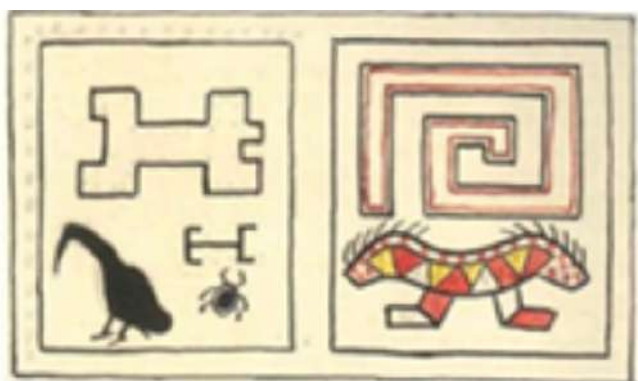


Figura 3 - Motivos Decorativos Wayana. O motivo principal é maturuanã, uma lagarta sobrenatural bicéfala, em suas duas possibilidades gráficas. Os motivos subsidiários são: pelos (compridos e encaracolados), cabeças, alimentos, pés/mãos, seios (Desenho de G. Leite, 1978). Fonte: Velthem (2000, p.56)



Figura 4 - Motivos Decorativos Wayana (Reprodução de Protásio Frikel, 1956). Fonte: Velthem (2000, p.56)

Figura 5 - Desenho da onça Ėglaisiimë. Fonte: Velthem (2000, p.25)

Uma característica importante de um grafismo é a de permitir reconhecer, em um cesto ou outro objeto, aquilo que é representado, algo como se fosse um retrato, uma fotografia. Cada grafismo possui um nome próprio e a sua forma é diferenciada, podendo representar um animal. Nessas representações são vistas a cabeça, o corpo, as patas, o rabo e muitos outros elementos, que podem ser pontos ou riscas ou ter a forma de X.

De acordo com Velthem (2000, p.58), a decoração aplicada aos artefatos deve ser compreendida enquanto processo articulado com a tríade natureza/cultura/sobrenatureza. Os objetos, idealizados a partir de elementos provenientes tanto da natureza (matérias-primas) como da sobrenatureza (decoração), são assimilados e desenvolvidos pelos artesãos Wayana e transformados em elementos sociais. Esse “rito de passagem” simbólico reforça o status social e humano Wayana.

A representação dos grafismos Wayana, assim como é comum em etnias indígenas, se dá a partir do significado, e não da representação figurativa e realista. Daí a quantidade de formas geométricas abstratas, como já dito. De acordo com Lagrou, (2012) os grafismos são antes marcas que produzem e revelam relações, linhas que produzem superfícies do que linhas que desenham figuras sobre um fundo. As linhas entre si constituem campos de forças onde o olhar é atraído para dentro do desenho em função de um complexo “jogo simétrico que não permite que o olhar se decida entre figura e contra figura” (Lagrou, 2012). Esse jogo revela uma condição da infinitude do Universo e da vida, em que os desenhos não fornecem elementos que constituem começo, meio e fim, indicando assim o sentido do sagrado.

3 – ANÁLISE MORFOLÓGICA DO CESTO VASIFORME

A padronagem do cesto vasiforme utiliza três tipos de padrões: linhas retas horizontais e em diagonal (zigue zague), linhas retas formando quadrados e retângulos (horizontais e verticais) e pontos em forma de x. Os desenhos são na cor preta sobre a cesta bege³. A estrutura se dá por meio de eixos no sentido horizontal, com movimentos cadenciados e uniformes em cada eixo. O motivo principal está no eixo horizontal do centro, se assemelhando a uma abstração de um corpo de animal em perfil, com cabeça, corpo, rabo e pés.



Figura 6 - Cesto Vasiforme, s/ data, talas de arumã e fio de tucum, trançado marchetado da etnia Wayana-Aparai, 23 cm (A) x 28 cm (D), Acervo: Memorial dos Povos Indígenas, Coleção Berta Gleizer Ribeiro, Brasília. Fonte: Acervo MPI.

Sobre os elementos gráficos, temos o ponto representado pelo x como a unidade mais simples e míni-

3 As cores são também a própria forma de embelezar um corpo ou um objeto e, assim, tudo o que não está pintado está “sem tinta” (anonumná - tonōkepyra). Entretanto, segundo os Wayana e os Aparai essa possibilidade é praticamente inexistente porque todas as pessoas, animais, vegetais, sobrenaturais existentes possuem sempre uma cor, observada nas suas peles, cascas, pêlos, penas. Desta forma, fica claro que todos esses seres, assim como as coisas, possuem uma pintura corporal. Essa pintura é diferenciada e, portanto, as antas têm uma pintura uniforme, as onças apresentam pintas arredondadas, os sobrenaturais podem ser listrados ou terem a pele coberta de grafismos, como Tulupere – Turupere. (Velthem, 2000, p.32)

ma (podendo representar cabeça, o corpo, as patas, o rabo etc.). Quando os pontos estão próximos entre si, aumenta-se a sensação de direção e a cadeia de pontos se transforma em outro elemento visual distinto: a linha. Também poderíamos definir a linha como um ponto em movimento (Donis A. Dondis, 2007, p.55).

Donis A Dondis (2007, p. 56) defende a linha como portadora de uma enorme energia. Nunca é estática, é um elemento visual inquieto. Apesar de sua flexibilidade e liberdade, a linha não é vaga: é decisiva, tem propósito e direção, vai para algum lugar, faz algo de definitivo. A linha é o meio indispensável para tornar visível o que ainda não pode ser visto, por existir apenas na imaginação.

A linha reta raramente existe na natureza. Podemos vê-la no horizonte das águas dos rios e oceanos, ou no feixe de luz que atravessa orifícios num espaço de sombra. No caso do grafismo indígena, as referências variam entre cascos de tartarugas ou padronagens de répteis, onde a linha não é absolutamente reta, mas indica uma geometria.

Sobre as formas geométricas puras, ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão. Ao círculo, infinitude, proteção (Donis A Dondis, 2007 p.58). Todas essas formas básicas expressam três direções visuais básicas - o quadrado, horizontal e vertical; o triângulo, a diagonal; o círculo, a curva. Os sentidos horizontais e verticais remetem à estabilidade, ao contrário da diagonal, que gera um sentido de força provocadora e perturbadora.

No nosso estudo de caso, vemos as duas situações: a

diagonal dinâmica e o quadrado estático. Uma possibilidade é que as diagonais em zigue zague remetam ao movimento das águas dos rios ou ao desenho das montanhas. Estas linhas circundam toda a cesta, que é circular – sem começo, meio ou fim. Na relação entre os cheios e vazios, os vazios predominam. Não há uma centralidade, os elementos acontecem de uma forma linear por toda a extensão do cesto, circundando e repetindo a geometria e obedecendo a uma simetria.⁴

O que prevalece aqui é a geometria ortogonal e os eixos de simetria, remetendo a um sentido ordenador de relações entre linhas, planos, pontos e estes elementos com os vazios. O eixo é talvez o sentido mais primitivo e humano que manifestamos. Como nos dizeres de Le Corbusier (2006), “a criança que titubeia, tende para o eixo, o homem que luta pela tempestade da vida, traça para si um eixo (...)”. E essa repetição dos elementos da cesta ao longo dos eixos gera um sentido de familiaridade, previsibilidade e reconhecimento de um módulo. Sobre os padrões geométricos, Alfred Gell discorre:

Os padrões, graças à sua multiplicidade e à dificuldade que temos em compreender sua base matemática e geométrica por meio de uma mera inspeção visual, produzem relações ao longo do tempo entre pessoas e coisas, visto que o que eles apresentam para a mente, cognitivamente falando, é sempre uma “questão pendente”. Quem, possuidor de um intrincado tapete oriental, poderá dizer que se familiarizou inteiramente com seu padrão? Ainda assim, quantas vezes o olho repousa sobre ele e repara em uma determinada relação ou simetria? Trata-se de um processo que pode não ter fim; o padrão é inesgotável,

4 Alfred Gell entende a simetria da seguinte forma: “a raiz de um padrão é o motivo, que estabelece relações com motivos vizinhos, relações que animam o índice como um todo [...]. Os padrões podem ser discernidos de todos os outros índices por terem propriedades visuais salientes de repetitividade e simetria. Seria equivocado imaginar que a simetria e a repetição, por serem propriedades matemáticas das formas, não são as propriedades que mais facilmente provocam a ilusão [...]. Nada poderia ser mais animado do que as tesselações (padrões de azulejos) desenvolvidas por artesãos decorativos islâmicos e iluminadores de livros (com folhas de ouro). A proibição religiosamente imposta à representação de formas vivas só serviu, ao que parece, para inspirar estímulos cada vez mais eficazes à captação por meio de artifícios visuais – a aparência não mimética da animação (Gell, 2018 p.151)

e a relação entre o tapete e seu proprietário dura a vida toda [...]. Eles (os padrões) desaceleram a percepção ou até mesmo a interrompem, de modo que o objeto decorado nunca seja completamente possuído como um todo, mas esteja sempre no processo de se tornar possuído. Argumento, pois, que isso configura uma relação biográfica – uma troca inacabada – entre o índice decorado e o destinatário. (Gell, 2018, p. 158)

Esse entendimento da modulação e reconhecimento da imagem enquanto processo dialoga com o entendimento da importância dessa mesma dimensão no curso da vida nas culturas indígenas – natureza enquanto processo. Seja em expressões da gênese da natureza, em que existem ciclos de vida previsíveis – nascimento, crescimento, morte – no movimento dos astros, estações do ano etc. A lógica interna dos grafismos expressa uma ordem cósmica cuja Lei ultrapassa o contingente e o ordinário. Seria a ideia da geometria como expressão do sagrado.

COMENTÁRIOS FINAIS

Por serem animistas, tudo na natureza — rios, pedras, animais — tem espírito e poder. Os rituais são centrais, especialmente o ritual de iniciação, que marca a passagem da infância à vida adulta, envolvendo cantos, danças, jejum e pintura corporal. Estas pinturas funcionam como forma de comunicação com o mundo espiritual e como agentes de transformação humana, regulando permeabilidades físicas e espirituais. O grafismo age, transforma — corpos, seres, relações. Além disso, desenho realiza uma espécie de “captura” de animais da floresta ou então de criaturas dos tempos antigos que são trazidas ao tempo presente através da reprodução de seu aspecto, de suas características, de suas pinturas corporais.

A cosmologia animista pressupõe que o mundo está cheio de seres que podem mudar de forma, que o humano pode estar em corpo não-humano e vice-versa em um mundo onde não existem ídolos,

porque o que se produz são corpos vivos, artefatos que são corpos e corpos que são artefatos. Se não existem ídolos a serem adorados, o que existe são imagens virtuais a serem vestidas e experimentadas. O desenho assim não é apenas representação, mas meio de efetivar relações. E o que importa não é tanto “o que” se desenha, mas “como” se desenha, como essas linhas traçam superfícies permitindo que as mudanças ocorram.

Tais padrões, além das questões ritualísticas aqui tratadas, são frutos de uma necessidade em comunicar a própria subjetividade enquanto povo, enquanto cultura, enquanto etnia. Ou seja, são necessidades propriamente humanas de manifestação identitária de uma coletividade e um modo de se distinguirem e ao mesmo tempo dialogarem com outros povos.

BIBLIOGRAFIA

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

LAGROU, Els. **Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?** Revista de Antropologia, vol.54, n.2, 2011, Universidade de São Paulo, 2012

LE CORBUSIER. **O Modulor: ensaio sobre uma medida harmônica na escala humana universalmente aplicável à arquitetura e à mecânica**. Trad. Elenira Lobo Nascimento. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MORGADO, P.; BARBOSA, G. C. Aparai. In: **Povos Indígenas no Brasil**. [S. l.], 23 jan. 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Aparai>. Acesso em: 17 jul. 2025.

VELTHEM, L. H. V. **Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana**. In: VIDAL, L. (Org.). **Grafismo Indígena**

na: estudos de antropologia estética. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 53-66.

VELTHEM, Lúcia Hussak van; LINKE, Iori Leonel van Velthem. **Livro da Arte Gráfica Wayana e Aparai: Waiana anon imelikut pampila – Aparai zonony imenuru papeh.** Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI / IEPÉ, 2010.