

Denise Pahl Schaan

A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó - Brasil (400-1300 AD)

*“Pode ser que
nas particularidades
culturais dos povos sejam
encontradas algumas das
revelações mais
instrutivas sobre o que é
ser, genericamente,
humano”.*
(GEERTZ, 1978:55)

*Para Ni,
Gaysita,
Lucas e
Ana Paula*

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, ao CNPq, pela Bolsa de Estudos concedida durante o curso de Pós-Graduação em História, e à PUC/RS, pela oportunidade de publicação de minha Dissertação de Mestrado em Arqueologia.

Penso que talvez só quem já tenha tido uma experiência semelhante possa avaliar todo o trabalho que envolve a produção de uma Dissertação de Mestrado, resultado de muitos e muitos meses de dedicação. Esse envolvimento implica em renunciar, ainda que temporariamente, a outras atividades também importantes e à companhia de pessoas que nos são caras. Nessa jornada estabelecemos vínculos de amizade com pessoas que participam conosco de etapas desse trabalho e, mesmo que a amizade seja temporária e ligada às contingências, as imagens dessas pessoas permanecem nas entrelinhas do texto, nos lembrando o quanto foram indispensáveis. Muitos livros utilizados para a elaboração dessa pesquisa obtive por intermédio de pessoas às quais não tenho como agradecer. O resultado de sua ajuda preciosa é o próprio trabalho.

Portanto, gostaria de deixar aqui registrados meus agradecimentos às seguintes pessoas:

Aos professores do curso e em especial a meu orientador, prof. Dr. José Proenza Brochado, por sua sabedoria e disponibilidade; por ter acreditado e se envolvido pessoalmente com o trabalho. Ao prof. Dr. Klaus Hilbert, pelo apoio, pelos livros, pelas conversas, pela amizade.

À prof^a. Teresa Fossari, por ter-me aberto as portas do Museu Universitário da UFSC, pelos livros emprestados, por sua paixão contagiante pela arqueologia, pelo apoio e carinho.

A todos os funcionários do Museu Universitário da UFSC, em especial à Dorothea, pelos textos; ao Peninha, pelas conversas; Hermes e Deise pelo apoio.

Aos amigos Helena e Maninho, pela recepção inesquecível em Florianópolis.

Aos colegas do curso, pela convivência, pelos trabalhos em conjunto, pela solidariedade e amizade; em especial a André Jacobus, por ter lido e criticado parte do trabalho.

Aos biólogos Geraldo Rodolfo Hoffmann e Marcos di Bernardo, pela ajuda inestimável.

Às funcionárias do curso e do CEPA, Rosana, Carla e Márcia, pelos favores e pela paciência.

A Lizete Dias de Oliveira, grande amiga, que me incentivou desde o início.

Finalmente à minha família: a meus pais pelo apoio material e espiritual; a Nivaldo, meu companheiro, por tudo.

Muito obrigado.

Índice

Introdução	7
Capítulo I	
Arte Indígena e significado	17
Conclusões do capítulo.....	40
Capítulo II	
Registro arqueológico e etnohistórico da Fase Marajoara.....	47
Utilização arqueológica do modelo analítico “cacicado”	72
Conclusões do capítulo	81
Capítulo III	
O estudo da coleção Tom Wildi	89
Análise das representações antropozomórficas e dos motivos decorativos	105
Conclusões do capítulo	121
Capítulo IV	
A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara	130
Conclusões do capítulo.....	138
Conclusões finais	140
Obras consultadas.....	144

Introdução

O estudo da arte nas sociedades indígenas, resultou, nos últimos anos, em um grande número de trabalhos antropológicos extremamente importantes para uma adequada compreensão do universo cultural nessas sociedades. As pesquisas realizadas em campo, com a convivência por vários meses com as comunidades indígenas, têm demonstrado ser, sem dúvida, momentos privilegiados para que o cientista observe os processos artesanais de maneira integrada, uma vez que há a possibilidade de desfrutar do mesmo meio ecológico e social, estabelecer diálogos com informantes, participar das atividades do grupo e, desta forma, poder apreender os aspectos simbólicos e cosmológicos da cultura.

Ainda que a analogia etnográfica seja importante para o trabalho do arqueólogo, o estudo da arte em sociedades indígenas arqueológicas desenvolve-se segundo métodos e possibilidades bastante diversas. Os objetos artísticos, no contexto arqueológico, não são encontrados no momento de sua produção e uso, mas no instante de seu descarte ou enterramento. Dessa maneira, vê-se o arqueólogo na contingência de registrá-los quanto à sua posição estratigráfica e relação com os demais resíduos, e descrevê-los em suas dimensões plástica e estética, classificando-os em tipologias estilísticas. As possibilidades de compreensão sobre as motivações que impulsionaram o desenvolvimento artístico em sociedades arqueológicas ficam restritas, na melhor das hipóteses, às analogias etnográficas, isso quando o pesquisador não dá poderes interpretativos à sua própria subjetividade. Na realidade, ele geralmente não vê possibilidades de explicação a partir do leque de teorias científicas a seu alcance.

Dentro desse contexto, a arte passa a fazer parte do conjunto de fenômenos para os quais não há explicação plausível, porque não há regularidades, universalidades. Vemos que, apesar das manifestações artísticas estarem presentes em todas as sociedades humanas, em maior ou menor grau, desde o paleolítico, estas se externam de tantas maneiras diferentes quantos são seus autores. Não são poucos os pesquisadores que tendem, por todos esses motivos, a desprezar os objetos artísticos enquanto fonte importante de informações a respeito do comportamento cultural dos povos pré-históricos. Se por um lado parece haver um desconhecimento sobre a real amplitude do significado da arte para as sociedades indígenas, por outro lado, a preocupação da arqueologia em construir um corpo teórico enquanto disciplina autônoma tem feito seus teóricos e pesquisadores se afastarem dos temas teórico-metodológicos mais polêmicos, com cuidado de mover-se tão-

somente em terreno seguro. Enquanto que a segunda preocupação é compreensível e podemos dizer que, em certa medida, dela compartilhamos, a primeira revela, na melhor das hipóteses, descaso em relação a trabalhos etnográficos importantes que vêm sendo desenvolvidos nos últimos anos por antropólogos entre sociedades indígenas contemporâneas ainda não totalmente aculturadas ou em processo de aculturação.

Estudos etnológicos recentes (COSTA, 1987; DORTA 1981; ILLIUS, 1988; MÜLLER, 1992a, 1992b; RIBEIRO, 1987b,1992; SILVA e FARIAS, 1992; VELTHEM, 1992; VIDAL e SILVA, 1995) têm demonstrado que a arte para as sociedades indígenas tem um *status* totalmente diverso da arte como a conhecemos em nossa sociedade.

Nas comunidades indígenas, a arte se expressa invariavelmente em objetos que possuem utilidade: em utensílios, artefatos ou ainda adornos pessoais carregados de significado para o grupo. Não existe o objeto artístico sem função social. O artesão decora plasticamente objetos que possuirão utilidade para o grupo e a decoração ocorre em função dessa utilização. Essa relação entre arte e função se dá logicamente num contexto cultural em que não há também separação entre indivíduo e grupo social, entre lazer e trabalho, entre direitos e obrigações e, principalmente, onde não existe a propriedade privada. A estética do artista é a estética do grupo. Os padrões estéticos do grupo, que se perpetuam pelas tradições, devem ser preservados e difundidos, uma vez que comunicam sobre a cosmologia e mitologia do grupo, sobre sua organização social e sobre seu *status* de grupo social diferenciado em relação ao universo das outras comunidades e seres da natureza.

Na arte dos “tempos modernos”, há uma individualização da produção artística, ligada a conceitos de liberdade, criatividade e originalidade. Segundo LÉVI-STRAUSS (1989) essa individualização crescente não se refere à figura do criador, mas da clientela. Assim, em vez do grupo esperar que o artista produza os objetos necessários às atividades coletivas, o indivíduo adquire o objeto artístico segundo necessidades estéticas não ligadas diretamente ao significado do objeto, mas à capacidade de possuí-lo. Ao perder sua função significativa na medida em que não é produzida para a sociedade-cliente, mas para o indivíduo, a arte não funciona mais como linguagem, uma vez que esta é um fenômeno essencialmente coletivo.

Nas sociedades que não conhecem a escrita, a pintura e os grafismos são parte de um poderoso sistema de comunicação, como já salientamos, a respeito das tradições, dos mitos, da história do grupo. Os desenhos muitas

vezes representam momentos de uma epopéia mítica e as figuras antropozoomórficas modeladas na cerâmica, pintadas em tecidos, esculpidas em madeira ou trabalhadas nos trançados são personagens que de alguma forma se ligam ao repertório mítico. Esses mitos, invariavelmente, se referem ao tempo em que o homem era igual aos animais e explica porque as coisas se tornaram como são e devem continuar assim.

Dentre os meios materiais utilizados pelo artista indígena como veículo de sua mensagem visual, a cerâmica e o lítico são os mais estudados arqueologicamente por causa de sua durabilidade. No caso da cerâmica, seu estudo reveste-se de grande importância para a arqueologia porque sua utilização está ligada a comportamentos culturais e sociais que caracterizam e diferenciam os diversos grupos culturais. As formas dos utensílios e sua decoração estão intimamente ligados aos contextos sociais em que esses objetos foram produzidos e utilizados.

O estudo das culturas cerâmicas na Amazônia reveste-se de particular importância, uma vez que na região do baixo Amazonas encontram-se os sítios cerâmicos mais antigos das Américas e essa região deve ter sido um dos focos de irradiação de tradições cerâmicas em direção ao leste e sul da América do Sul (BROCHADO, 1984,1991). Além disso, a cerâmica policrômica, sendo mais antiga no Baixo Amazonas, deve ter influenciado os estilos policrômicos que se desenvolveram a oeste, em regiões amazônicas e andinas.

Nosso objeto de estudo é a arte que se desenvolveu na Ilha de Marajó a partir do ano 400 A.D. e que chega até nós por meio dos resíduos da atividade ceramista que se lá se estabeleceu, segundo datas hoje amplamente aceitas, até 100 a 200 anos antes da chegada dos europeus ao continente. Esse material arqueológico possui características que, se por um lado atraem a curiosidade do pesquisador, por outro lançam inúmeras incertezas e colocam diversas dificuldades à consecução do trabalho de investigação científica. É um material riquíssimo em termos quantitativos e qualitativos, havendo inúmeras peças que primam pelo requinte técnico, com harmonia e singularidade de formas e *designs*, representando, sem dúvida, uma das mais belas cerâmicas policrômicas da pré-história recente das Américas. Em contrapartida, não há etnografia sobre a sociedade que a produziu e que dela se serviu por cerca de novecentos anos. Existem muitas dúvidas sobre a origem desse povo e a razão de seu desaparecimento, assim como sobre o modo como viviam e como se adaptaram às complicadas condições físicas e geográficas da Ilha de Marajó.

Num primeiro momento, colocamos como problema central da pesquisa a questão da simbologia e da iconografia na arte Marajoara. Pretendíamos através dos símbolos e ícones a serem identificados nas representações pictóricas e através de técnicas de decoração plástica, onde também é amplamente usada a modelagem, desvendar significados que contribuíssem para explicar inúmeras questões levantadas desde as primeiras pesquisas na região. A partir da consulta das diversas publicações de arqueólogos que escavaram nos sítios-tesos de Marajó desde o século passado, percebemos que as colocações feitas por esses pesquisadores a respeito dos significados das representações artísticas eram simplesmente hipóteses e especulações construídas em cima das evidências coletadas nos sítios, mas que nenhum estudo mais aprofundado e específico sobre essas representações havia sido feito. Essa situação é bastante compreensível, uma vez que havia uma grande quantidade de outras informações empíricas que necessitavam ser processadas, além da necessidade de se estabelecerem datações. Percebemos então que nosso trabalho não poderia ficar distanciado da discussão a respeito dos problemas colocados a partir do resultado das escavações, uma vez que entendemos que a arte se insere no contexto dos outros vestígios da cultura do grupo e deve ser fonte fundamental de informação sobre essa sociedade, assim como o são a constituição óssea, os padrões alimentares, a localização dos fogões, dos sítios-habitação, dos sítios-cemitérios, dos resíduos da fauna e flora, enfim, de tudo aquilo que, de alguma forma nos comunica algo sobre a subsistência e sobrevivência do grupo.

Mesmo utilizando o material já publicado a partir do resultado de escavações, que traz, via de regra, boas ilustrações e fotos das peças cerâmicas, sentimos a necessidade de trabalhar de maneira mais próxima com uma amostra que, ao mesmo tempo em que fosse significativa dentro do universo das peças conhecidas, nos desse a oportunidade de manuseá-las, medi-las, observar técnicas, cores, espessuras e texturas, o que seria impossível com material impresso. Além disso, o fato de termos reproduzido graficamente os desenhos nos deu a oportunidade de observá-los melhor, de maneira a reconstituir a maneira como foram feitos originalmente, ou seja, observar a primazia e continuidade de traços, a ligação entre forma e decoração, o nível de dificuldade das técnicas, os relevos.

O estudo da coleção Tom Wildi não só satisfaz essas condições, inicialmente necessárias ao bom andamento da pesquisa como teve o mérito de demonstrar as potencialidades do estudo de uma coleção museológica. Com relação à escolha e estudo dessa coleção, devemos agradecimentos especiais

ao Prof. Dr. José Proenza Brochado, nosso orientador, que a indicou, e à Prof. Teresa Fossari, diretora do Museu de Antropologia da UFSC, que a colocou à nossa disposição, ao mesmo tempo em que nos proporcionou boas condições de trabalho no Museu.

Atualmente, há uma grande quantidade de material arqueológico, em museus, que não é analisada por falta de recursos materiais e humanos nessas instituições. Quando o material não está bem documentado, a situação é ainda pior, pois não há interesse de outros estudiosos em despende tempo com objetos da cultura material com pouco potencial informativo. No entanto, é importante que mais pesquisadores tomem consciência de que o material descontextualizado não deve ser descartado, mas, antes, encarado a partir de abordagens diferentes.

A coleção com que trabalhamos foi doada ao Museu de Antropologia da UFSC pela família de Tom Wildi, arquiteto aficionado por objetos indígenas e em especial pela cerâmica policrômica, tendo empreendido, a partir da década de 50, cerca de 20 viagens à Ilha de Marajó, onde escavou pelo menos 7 sítios, de onde recolheu abundante material para seu Museu particular. Apesar de não ser arqueólogo e não utilizar quaisquer técnicas arqueológicas nos seus trabalhos, obteve, nos anos em que visitou Marajó, o apoio dos fazendeiros da Ilha e de pessoas ligadas ao Museu Goeldi, com os quais pôde contar para encontrar os sítios e desenterrar as peças de sua preferência. A falta de registros sobre essas excursões aos tesos e sobre o material retirado faz com que a maioria das peças hoje não tenha procedência conhecida.

Trabalhamos, portanto, com a consciência dessas limitações; se nossas conclusões, em alguns momentos, ficam circunscritas ao universo da coleção, por outro lado surgem como indicadoras para pesquisas futuras. Além disso as metodologias testadas na coleção podem ser utilizadas em universos mais amplos e com material arqueológico bem documentado.

A partir das leituras realizadas e incentivados pela quantidade enorme de questionamentos que surgiram a partir do levantamento dos dados empíricos, sentimos a necessidade de ampliar nossa discussão para além do simples cotejamento dos nossos dados com o que nos fornecia a etnografia. Através de uma aproximação com os dados etnográficos pode-se verificar que o desenvolvimento de determinadas técnicas ceramistas estão ligadas a práticas culturais específicas. A partir disso pode-se inferir comportamentos e padrões culturais de uma dada sociedade. Mas a partir de nosso entendimento da arte indígena enquanto um sistema de significações sentimos a necessidade

de fazer também uma discussão teórica sobre as potencialidades do estudo da organização social de povos pré-históricos através da arte arqueológica.

A complexificação das atividades rituais sugerida pelo grau de desenvolvimento da cerâmica ligada a práticas funerárias invariavelmente leva a hipóteses a respeito das formas de organização social. A partir de trabalhos de campo realizados desde o século passado, surgiram algumas teorias a respeito do desenvolvimento histórico social do povo Marajoara com relação a sua origem, padrões de assentamento e forma de organização social. Até a década de 60 e mesmo 70 aceitava-se a teoria amplamente defendida por MEGGERS e EVANS (1957) de que na Ilha de Marajó teria-se estabelecido um povo vindo das terras andinas, que trouxe a desenvolvida tecnologia cerâmica consigo, mas que não logrou permanecer por muito tempo aí, onde teria entrado em decadência devido às condições climáticas e geográficas adversas. Muitos pesquisadores colocaram nos anos que se seguiram essa teoria em dúvida; no entanto foi Anna Roosevelt que, a partir dos anos 80, passou a defender sistematicamente a teoria de um desenvolvimento autóctone, este corroborado pelas datações antigas encontradas e por evidências arqueológicas e etnográficas fornecidas por outros povoamentos na Amazônia. Apesar de defender a tese de que em Marajó se desenvolveu uma civilização que se organizava na forma de cacicado, como se observa em outras regiões das Américas, a arqueóloga admite que as evidências não são suficientes para comprová-la.

É claro que as pesquisas arqueológicas em Marajó são ainda insuficientes e que na medida em que se incrementarem as prospecções, escavações e análises muitos dados novos deverão vir à tona. Entretanto, pensamos que a falta de dados não justifica a tentativa de encaixar a sociedade Marajoara dentro de um esquema evolutivo tradicional e ligar automaticamente uma complexificação ritual e uma patente especialização das tarefas entre os membros do grupo a uma idéia de hierarquia aos moldes dos cacicados. Sabemos que os produtos da cultura material de sociedades do passado invariavelmente indicam a ocorrência de determinados padrões culturais do grupo. Entretanto, essas associações não são sempre tão lógicas e diretas, e a enorme diversidade do desenvolvimento social e cultural das sociedades, apesar das condições impostas pelo meio ambiente, têm demonstrado que esse jogo não tem regras tão fixas assim.

Trabalhos recentes, como os de HAYS (1993) e YOFFEE (1994) lançam novas perspectivas para a discussão sobre a relação entre cultura material e organização social, e queremos nessa dissertação também confrontar os dados

disponíveis sobre Marajó com as novas perspectivas que se avizinham. Antes de tentar encaixar a sociedade Marajoara em classificações tradicionais do desenvolvimento social, pretendemos discutir suas especificidades e lançamos a hipótese de que o povo que produziu a cerâmica que aqui estudamos experimentou um desenvolvimento diversificado, tendo em vista as condições ecológicas e históricas que se estabeleceram na Ilha na época de sua ocupação.

O exame detalhado dos motivos decorativos nos utensílios cerâmicos da coleção proporcionou a identificação de determinadas representações claramente icônicas, que foram relacionadas com diversas características físicas dos vasilhames, buscando regularidades. O estudo das representações antropozoomórficas nas urnas funerárias, onde, para a identificação de espécies animais, contamos com o auxílio de biólogos, lança bases para estudos futuros acerca da mitologia na sociedade Marajoara.

A partir da comparação entre ícones e motivos geometrizes aparentemente “abstratos”¹ utilizados na arte Marajoara, lançamos a hipótese de que essa arte tenha sido na verdade uma linguagem visual iconográfica, a exemplo do que se observa em estudos etnográficos em sociedades indígenas atuais.

Essa linguagem ou sistema de significações socialmente compartilhado teria uma gramática estrutural com regras de funcionamento determinadas a partir das relações entre seus termos constitutivos. Se não é possível determinar significados, seria interessante estudá-lo enquanto um sistema lingüístico coerente.

Para essa tarefa contamos com o embasamento teórico-etnográfico fornecido pelos trabalhos de LÉVI-STRAUSS (1975, 1978, 1987)², MUNN (1962, 1966, 1973), RIBEIRO (1987a, 1987b, 1992), VELTHEM (1992) entre outros. Isolamos, então, possíveis unidades mínimas de significação, obtidas através da comparação entre os diversos motivos e padrões decorativos, buscando sua expressão estrutural.

A divisão dos capítulos se deu em função das problemáticas e hipóteses colocadas acima. O primeiro capítulo apresenta uma revisão

¹ A noção de “abstrato” deriva de uma conceitualização culturalmente determinada. Por isso a utilização desse termo no texto é feita sempre entre aspas, uma vez que os motivos geometrizes que consideramos comumente como *abstratos* certamente não são vistos dessa maneira pela sociedade indígena que deles se utiliza ou utilizou.

² A obra de Lévi-Strauss sobre essa questão é bastante mais ampla e foi estudada também através de obras de outros autores, que constam da bibliografia.

bibliográfica dos trabalhos etnográficos e etnológicos ligados às manifestações artísticas indígenas e discute os conceitos teóricos da semiótica e sua relação com a arte. No segundo capítulo realizamos um levantamento sobre o trabalho arqueológico em Marajó relativo à Fase Marajoara e discutimos as teorias e métodos analíticos empregados nos diversos estudos publicados. O terceiro capítulo traz um relatório do trabalho empírico realizado junto à coleção Tom Wildi, com as conseqüentes análises e conclusões. O quarto capítulo apresenta nossa proposta de análise da arte cerâmica Marajoara como uma linguagem iconográfica, fazendo parte de um sistema de organização social eficaz, complexo e coerente. As pranchas com desenhos dos utensílios da coleção estão no capítulo III³. Cada capítulo possui também uma conclusão referente às principais questões levantadas, de modo que a conclusão final foi elaborada com caráter de fechamento e possui um sentido mais abrangente.

Ficará claro nas próximas páginas, ainda que não completamente manifesto, que defendemos - parafraseando GEERTZ (1978) - um *conceito semiótico de cultura*. E se esse trabalho não se atém unicamente aos dados fornecidos pela coleção trabalhada foi porque a utilizamos também como um exercício de reflexão sobre as possibilidades interpretativas do trabalho arqueológico.

Esperamos, finalmente, que o resultado de nosso trabalho possa incentivar, de alguma forma, o estudo de coleções museológicas. Além disso, ficaremos satisfeitos se esse trabalho tiver servido para contribuir para o estudo das linguagens visuais em sociedades arqueológicas e somar-se, ainda que modestamente, aos esforços dos arqueólogos que se dedicam ao estudo da pré-história amazônica.

Capítulo I

³ Na Dissertação de Mestrado que originou essa publicação reproduzimos 102 utensílios da coleção que foram desenhados, além de fotos feitas por Luiz Carlos dos Santos, distribuídos em 66 pranchas. No texto atual houve a necessidade de condensar esse material e são apresentados apenas os desenhos necessários à boa compreensão do texto e seus objetivos.

Arte indígena e significado

Certa vez, um moço saiu para pescar, assim mandado pelo Inca. Encontrou pesca abundante, como era comum nos tempos antigos, e seguiu pescando uma infinita variedade de peixes e tartarugas. Fazia muito calor e o sol estava alto. O pescador, então, avistou ao longe uma bela mulher e quis conhecê-la. Caminhou circundando o curso das águas, mas a areia quente lhe queimava os pés. Pegou então galhos molhados pela cheia e passou a caminhar sobre eles, sempre recolocando-os à sua frente. A bela mulher corria sobre a terra quente e seus pés queimavam, pois não conhecia o proceder do homem. Assim ferida ela caiu desmaiada, sendo alcançada por seu perseguidor. Ele queria tê-la salvo, mas era tarde. O homem contemplou a jovem morta. Nunca havia visto um rosto e um corpo mais bonitos: estava enfeitado por estranhas pinturas, iguais às suas vestes. O homem a tomou nos braços e a levou a seu povo. Todos viram e admiraram aquela beleza inanimada. Dos povoados próximos chegavam e olhavam fascinados. Primeiro vieram os Shipibo, depois vieram os Shetebo, os Conibo, os Huaria Pano, os Piro; todos ao redor dela. A desconhecida estava vestida com vários panos de algodão finamente ornados. Os Shipibo se aproximaram do primeiro, que tinha o estilo em cruz; os Conibo tomaram o de linhas curvas; os Huaria Pano, os motivos folhados; os Piro pegaram o com linhas quebradas. Naquela época as mulheres desconheciam as pinturas. Foi assim que aprenderam suas artes: bordados, pinturas, decorados dos corpos, vestidos, cerâmicas e armas. Dizem que a desconhecida foi enviada por Cori Inca, o Inca bom.⁴

A estória acima transcrita relembra um acontecimento do passado mítico de fundamental importância para essas tribos, pois se refere ao recebimento dos desenhos que irão decorar seus corpos, vestimentas, implementos, armas, utensílios e adornos. Ao mesmo tempo em que os desenhos possibilitam seu relacionamento com o mundo sobrenatural, seu recebimento tem o sentido da dádiva: significa que os povos que os receberam são especiais e privilegiados em relação a outros que passam a ser vistos como “atrasados” ou “selvagens”.

⁴ Mito Shipibo, traduzido e reescrito a partir da versão de BERTRAND-ROUSSEAU (1983).

Além do que o mito representa aos Shipibo e outras tribos, outro fato de extrema importância que chama nossa atenção é o de que os desenhos que então passam a ser característicos do estilo de cada tribo não foram por eles inventados, e sim recebidos por meio de um acontecimento mítico. Os desenhos, portanto, não são aleatórios ou produto da criatividade do artista. Ao contrário, quando cada grupo se apodera de uma parte do vestido da moça morta, apropria-se também de um estilo **estético** que passa a ser identificado, a partir daquele momento, enquanto estilo **étnico**, estreitamente ligado à personalidade do grupo.

Visto de forma genérica, o mito sempre narra uma história que teria acontecido realmente, em um passado remoto. Torna-se uma história sagrada que, recontada por sucessivas gerações, é muitas vezes reinventada, sem perder o conteúdo original. A recorrência de histórias míticas semelhantes em povos tão diferentes quanto distantes geográfica e historicamente é um fato que levou estudiosos a analisarem os mitos em busca de seu caráter universal. LÉVI-STRAUSS (1975) observou que a estrutura dos mitos se mantém a mesma em culturas distintas, variando apenas os elementos básicos a partir dos quais se estabelecem as relações que formam o corpo da narrativa. Portanto, apesar da história mítica ser irreal e aparentemente sem lógica, pois nela tudo pode acontecer, ela encerra um sentido que reside na maneira pela qual os elementos encontram-se combinados entre si.

A nosso ver, um mito estruturalmente semelhante ao dos Shipibo é o que trata da origem da obtenção da pintura corporal utilizada pelos Wayana⁵: o mito da lagarta *Kurupêakê*. Vale a pena transcrevê-lo, assim como foi ouvido por VELTHEM (1992:53):

“Havia um tempo em que Wayana não se pintava. Certo dia, uma jovem ao se banhar viu boiando na água vários frutos de jenipapo recobertos de figuras. - Ah! Para eu me pintar - exclamou. Nessa mesma noite, um rapaz procurou-a na aldeia até a encontrar. Tornaram-se amantes, dormindo juntos noite após noite. Entretanto, ao alvorecer, o jovem sempre desaparecia. Uma noite, contudo, o pai da moça rogou-lhe que permanecesse. E ele ficou. Quando clareou perceberam que seu corpo era inteiramente decorado com meandros negros. Como o acharam belo, pintou a todos, ensinado-lhes esta arte. Um dia o jenipapo terminou. O jovem desconhecido chamou a amante e foram à sua procura. Próximo ao jenipapeiro, pediu-lhe que o aguardasse, enquanto colhia os frutos. Ela não obedeceu, foi vê-lo subir na árvore. O que viu, entretanto, não foi o amante,

⁵Grupo indígena de língua Carib, que habita a região norte do Pará, Guiana Francesa e Suriname.

*mas uma imensa lagarta, toda pintada com os mesmos motivos. Enfurecida, disse-lhe para nunca mais voltar à sua aldeia, pois seus irmãos iriam matá-lo. Arrecadou os frutos que estavam caídos no chão e regressou, sozinha.*⁶

Em seu trabalho de campo junto aos Wayana, Velthem observa que os padrões decorativos utilizados, apesar de sua temática “abstrata”, representam uma visão cosmológica socialmente compartilhada e são condição de valorização étnica. Para esse povo, não só a pintura corporal representa humanidade e socialização, como os objetos, para se tornarem sociais, devem ser decorados com os desenhos, que são tidos como “sobrenaturais”.

Também os Apalai, outro grupo de língua Carib, em processo de fusão com os Wayana, remete a obtenção dos motivos de suas pinturas a um acontecimento mítico. Uma imensa serpente, denominada *Tuluperê*, mais tarde derrotada pelos Wayana, impedia que os dois povos se relacionassem pacificamente. Durante o combate, os Wayana observaram suas pinturas negras e vermelhas, enquanto que os Apalai, chegando após o combate e encontrando a serpente morta, só puderam observar um dos lados, de onde copiaram as pinturas. (VELTHEM, 1984, 1992).

Existem para muitas outras tribos explicações semelhantes para a origem dos padrões estéticos, o que justifica o caráter sagrado conferido à decoração dos objetos considerados mais importantes. Assim, não só a decoração nos objetos com as pinturas, mas também os adornos corporais fazem parte dos ensinamentos que, uma vez transmitidos pelos seres míticos e adotados pela tribo passam a se constituir em sua marca distintiva e a se transmitir através das tradições.

A importância e a obrigatoriedade em se perpetuarem as tradições estéticas não impede a manifestação da criatividade do artesão, mas a ela estabelece limites. A possibilidade de conferir ao objeto sua marca individual se exerce, então, na estrita medida das possibilidades colocadas pela estética do grupo. O artesão pode variar dentro do que é tradicional e moralmente aceito pelo grupo, e essa possibilidade de variação pode-se dar de formas distintas nas diversas culturas. Pesquisando sobre os Asurini do Xingu, MÜLLER (1992b:247) observa de que maneira se dá a atuação da artista:

“Da mesma maneira como o Xamã se individualiza na identificação com seres sobrenaturais, a artista cria seu

⁶Entre os Waiãpi, inimigos históricos dos Wayana-Apalai, o mito é narrado praticamente da mesma maneira. Ao invés da lagarta, o rapaz na verdade era uma anaconda que volta à sua condição natural após ser morto pelos irmãos da moça. (Conforme GALLOIS, 1992).

próprio desenho e o nomeia. Ou, ainda, pode-se destacar pelo esmero artístico da simetria, qualidade também individual, identificando-se com a obra. Por outro lado, além desse significado particular, esta será interpretada pelos demais membros do grupo, e os desenhos serão reconhecidos como esteticamente aceitáveis e com significado, de acordo com as regras formais e padronização visual dessa cultura em particular”.

Desde as pesquisas dos etnólogos alemães Koch-Grünberg e Karl von den Steinen⁷ no final do século passado, diversos antropólogos, em suas pesquisas de campo, têm solicitado aos índios que façam desenhos em papel, inquirindo sobre seus significados, com o intuito de preservar a cultura e poder estudá-la. Adotando esse procedimento entre os Xikrin do Cateté, VIDAL (1992) observou que as mulheres, que são as que tem a tarefa cotidiana de desenhar e pintar, geralmente repetem os mesmos padrões culturalmente aprendidos, buscando, entre as formas geométricas conhecidas, as que melhor representam aqueles objetos ou seres que lhes são solicitados a desenhar. Os homens, ao contrário, desenhavam mais livremente, fazendo uso tanto de formas “abstratas” como figurativas, com uma grande variedade de possibilidades.

De acordo com o mito Shipibo, quando cada tribo apoderou-se de um pedaço do vestido pintado que encobria o corpo da enviada do Inca, tomaram para si um estilo estético: os Shipibo se apoderaram do estilo em cruz, os Conibo do de linhas curvas, os Huaripa os motivos foliados, etc. Entre o grupo atualmente conhecido como Shipibo-Conibo, a decoração de seus objetos conserva sempre esse sentido da revelação. Seu objeto mais sagrado é o grande tacho (*chomo*) utilizado para armazenar sua bebida diária, a *chicha*, ou a *ayahuasca*, bebida alucinógena usada em rituais. Os desenhos que adornam as paredes externas do *chomo* são revelados ao xamã pelos espíritos, que então os transmite às mulheres encarregadas de pintá-los. Durante os rituais, seres míticos transmitem, através de cantos, esses desenhos aos xamãs, que os vêem (os desenhos) e os cantam, num fenômeno que ILLIUS chamou de “alucinação sinestética”.

“Existen claras pruebas de que las percepciones sinestéticas provocadas por la utilización de la droga (que produce, entre otras, simultáneamente sensaciones ópticas, acústicas, olfativas y táctiles) se utilizaron como patrón para la conservación de melodías y - a la inversa - que melodías

⁷Koch-Grünberg registrou em papel desenhos feitos em petroglifos e pinturas corporais entre índios do noroeste brasileiro. Steinen recolheu desenhos entre os índios do Alto Xingu. (Conforme KOCH-GRÜNBERG, 1910 e STEINEN, 1940, apud RIBEIRO, 1992:44).

servieron como codificación a los diseños, y que en algunos casos se utilizan así en la actualidad.” (ILLIUS, 1988:2).

O xamã transcrevia os desenhos assim recebidos em tiras de córtex (segundo Illius, em algumas versões seriam os próprios espíritos que faziam os desenhos) que eram entregues às mulheres, que os reproduziam nos vasos. Os desenhos possuem uma íntima ligação com a melodia também ensinada pelo xamã. Como os *chomos* antigamente eram muito grandes, era comum que mais de uma mulher o pintasse, freqüentemente a mestra e sua aluna. Por isso, para que a pintura como um todo tivesse um resultado harmônico, elas entoavam a melodia sagrada (Conforme ILLIUS, 1988). Os desenhos, assim dispostos no vaso, representam a visão cosmológica da tribo e são um veículo de comunicação de seus valores e tradições, podendo ser utilizados para o ensino-aprendizagem dos mais jovens.

Assim como o xamã Shipibo recebia os desenhos sobrenaturais, chamados *quené*, por meio de um ritual em que utilizava a droga *ayahuasca*, para diversas outras tribos a execução de desenhos está ligada ao transe alucinógeno. Essas alucinações visuais foram percebidas e relatadas não somente por índios, mas também por europeus e americanos que experimentaram a *ayahuasca*. Além da visão de uma aura em torno das pessoas, a droga faz com que visualizem, por algum tempo, figuras geométricas abstratas que cobrem a superfície dos objetos. Segundo depoimentos colhidos pelo autor, no princípio e final do transe os *quené* são percebidos como motivos retilíneos, enquanto que no auge da alucinação são predominantemente curvos.

*“Uno de los efectos del ayahuasca es una micropsía e macropsía temporarias. Los **quené** no se hallan adaptados a los contornos y superficies del paisaje del modo en que los **quené** son adaptados en la alfarería a la curvatura del recipiente, sino que permanecen en su dibujo como un montaje “sandwich” de las diapositivas, independiente del fondo.” (ILLIUS, 1988:10)*

É interessante o fato de os desenhos percebidos no transe alucinógeno não serem completamente adaptados aos limites dos objetos sobre os quais se projetam; isso seria uma explicação para uma característica da decoração observada em diversos objetos cerâmicos, onde se tem a impressão de que os motivos, nas extremidades, estão incompletos.

REICHEL-DOLMATOFF (1976 apud RIBEIRO, 1992) constatou que os grafismos produzidos pelos índios Tukano estavam relacionados a visões luminosas produzidas pelo estímulo fisiológico de drogas como o *caapi* ou o *yajé*. Ele próprio ingeriu a droga e identificou as imagens observadas como sendo os “fosfenos de Knoll”. MAX KNOLL (1963) identificou imagens mais ou menos padronizadas que se formavam no campo ótico, produzidas espontaneamente por estímulos químicos neurológicos a partir do fechamento dos olhos ou da ingestão de certo tipo de drogas, a que deu o nome de fosfenos (RIBEIRO, 1992:46).

Esses signos ideográficos, formados na retina do olho teriam, entretanto, um significado culturalmente determinado:

“Pode-se pensar que, em um estado de alucinação, a pessoa projete sua memória cultural-visual sobre a confusa tela de cores e formas e veja então certos motivos e personagens”.
(REICHEL-DOLMATOFF, 1976 apud RIBEIRO, 1992:47).

Informantes do autor declararam que não só os grafismos, mas também adornos e plumagens rituais teriam sido reproduzidos a partir de visões alucinógenas.

Os Siona⁸ também relatam que seus desenhos têm origem no que vêem a partir dos rituais alucinógenos. São motivos geométricos básicos que se combinam de forma a comporem um sem número de desenhos. Antigamente, rituais coletivos que envolviam a ingestão de *Yajé* eram comandados pelo xamã, que deveria guiar as pessoas em seu contato com o mundo dos espíritos. As visões eram de certa forma padronizadas, uma vez que eram estimuladas por desenhos conhecidos (conforme LANGDON, 1992).

“Na observação do ritual yajé é notória a tentativa de se controlar a experiência. Cada vez que a droga é ingerida, existe uma intenção de se atingir uma determinada visão, como por exemplo, contatar o espírito da caça, descobrir a causa de uma doença, adivinhar o futuro etc. Cada espírito tem visões, cores e músicas próprias. O objetivo do ritual é permitir que todos os membros experimentem o que Dobkin del Rios (1972) chamou de “visão estereotípica”, e os Siona se utilizam de diversos meios para conseguir isso: na escolha da classe de yajé a ser preparado, no método de preparação, nas músicas, cantos e danças do mestre xamã e na criação de motivos de desenhos alucinógenos que são parte da vida cotidiana e ritual.” (LANGDON, 1992:71).

⁸Os Siona hoje estão divididos em pequenos grupos, ao sul da Colômbia e norte do Equador, quase que completamente aculturados.

Também nas visões Siona são identificados os fosfenos de Knoll, e ainda nesse caso essa característica universal proporcionada pela droga é interpretada de acordo com padrões culturais. Nesse contexto, a arte

*“não é apenas um mecanismo instigador da experiência qualitativa pela qual a pessoa passou, mas também uma criadora da experiência real. Eles recriaram as formas geométricas experimentadas nas visões de maneira estilizada e padronizada. Desse modo, quando estão sob os efeitos do **Yajé**, percebem os efeitos dos fosfenos de acordo com formas culturalmente reconhecidas.”* (LANGDON, 1992:86).

Todas essas colocações trazem como conseqüência a necessidade de que se construa um conceito de arte em função justamente da maneira como ela é compreendida nas sociedades indígenas. Falamos de desenhos, de pinturas, de estética. Vimos como a estética é a estética do grupo, uma estética herdada e tradicionalmente aceita e perpetuada. Podemos dizer que a arte nas sociedades indígenas existe, mas cumpre uma função social e se insere no âmbito de todas as outras expressões culturais humanas.

“(...) the feeling a people has for life appears, of course, in a great many other places than in their art. It appears in their religion, their morality, their science, their commerce, their technology, their politics, their amusements, their law, even in the way they organize their everyday practical existence. The talk about art that is not merely technical or spiritualization of the technical - that is, most of it - is largely directed to placing it within the context of these other expression of human purpose and the pattern of experience they collectively sustain.” (GEERTZ, 1983:96).

Colocar a arte no contexto dessas outras expressões humanas, nas sociedades indígenas, significa admiti-la como parte inseparável do objeto que a contém. O vaso para *chicha*, dos Shipibo-Conibo, torna-se um *chomo* quando está pintado com os desenhos sagrados, chamados *quené*. São os *quené* que conferem personalidade e utilidade ao vaso. Os *quené* têm função social e são tão essenciais ao objeto quanto o barro, a queima, o alisamento das paredes. São os *quené* que tornam o *chomo* adequado, sob todos os aspectos, para conter a *chicha* ou a *ayahuasca*.

Da mesma forma uma vasilha boa para levar oferendas em um ritual deve ser feita de determinada maneira e carregar os símbolos plásticos e

artísticos que fazem daquela peça um utensílio bonito e dentro de padrões estabelecidos, adequado àqueles objetivos.

Os objetos a que chamamos artísticos têm, portanto, nas sociedades indígenas, não só significado estético, mas também social, técnico, religioso, moral, étnico e simbólico. VIDAL e SILVA (1995) mostram que as sociedades indígenas não diferenciam tecnologia de arte, trabalho de lazer, belo do bom, etc.

“As próprias culturas indígenas não recortam, dentro de sua experiência coletiva, uma esfera separável que poderia ser qualificada de cultura material ou artística”. (VIDAL e SILVA, 1995:373).

Essas autoras observaram que para os Kaxinawá, do Acre, bom, saudável e bonito são sinônimos; também os Xavante, do Mato Grosso, não diferenciam bom e bonito. Essa concepção de estética ligada não ao belo, mas ao bom, saudável e útil, obriga a que se reflita sobre o conceito de arte indígena descolados de uma perspectiva cronocentrista. Não é possível conceber o artesão inspirado traçando cuidadosamente linhas a seu bel prazer, ou criando novas formas em arroubos de criatividade, ou ainda imprimindo sua marca individual num objeto ritual.

Ainda que para alguns autores, como VELTHEM (1994), uma compreensão étnica da arte indígena seja corrente entre os acadêmicos, o texto de KROEBER (1987:65) mostra como muitos especialistas não conseguem perceber a especificidade das manifestações artísticas indígenas:

“Os nativos da América do Sul não conseguiram atingir qualquer das artes realmente grandes da história humana, embora diversos desenvolvimentos aproximem-se deste estágio. (...) O que falta mais, no todo, é liberdade e imaginação. (...) São frágeis no acrescentar interesse e habilidade na representação, que levaria a produtos como os dos Maya - ou egípcios e chineses - nos quais a semelhança com a vida, uma aproximação às realidades da natureza, é conseguida com a retenção bem sucedida tanto da expressão decorativa quanto da religiosa. (...) Em geral, as expressões estéticas sul-americanas devem ser caracterizadas como deficientes no que diz respeito à inspiração, com algo de pedestre em sua qualidade, como se seus pés permanecessem um pouco atolados na tecnologia que é uma predisposição essencial de toda arte. Os artistas sentiam predominantemente com suas mãos, mais do que com emoção estética que lhes controlasse a habilidade manual.”

E sobre a arte Marajoara:

“Pode ser melhor entendida (...) como uma cultura que, já possuidora de uma competente arte cerâmica, conseguiu produzir um ou dois indivíduos iluminados que acrescentaram novas idéias e tratamentos e, por isso, abriram oportunidades para que outros artistas dotados também fizessem suas contribuições, até que o estilo desenvolvido se tornasse propriedade de ceramistas mais imitativos. Há pouca indicação da arte ter sido conectada com um sistema maior de simbolismo mitológico ou ritual, como o Chavín certamente era: suas referências parecem ser essencialmente funerárias.”(KROEBER, 1987:107).

Kroeber demonstra uma visão iluminista da arte e equivoca-se ao aplicá-la à estética indígena sul-americana. Além de considerar o artista indígena como um artista menor e desvinculá-lo de seus propósitos, não percebe que a arte cumpre um papel social e cultural peculiar em cada grupo indígena estudado.

Estudos antropológicos demonstraram que símbolos clânicos são usados para identificar as pessoas que pertencem a determinado grupo social e estas são reconhecidas pelos objetos que trazem consigo. A arte dos trançados Mundukurú ilustra bem esse fato. Nessa tribo, um dos mais importantes objetos trançados é o cesto cargueiro chamado *Itiú*, utilizado para transporte de gêneros alimentícios ou para carregar quaisquer objetos em viagem. Na sua forma, todos os *Itiú* são semelhantes, mudando apenas os motivos decorativos e a alça de sustentação. Entretanto, feito pelo homem para ser usado pela esposa ou filha, os motivos aplicados na parte externa do cesto, assim como a cor da alça determinam o lugar que ocupa na sociedade o homem que o confeccionou e a mulher que o usa. Os motivos, chamados *kuráp*, informam sobre o clã patrilinear a que pertence quem o confeccionou. A cor da alça, feita pelas mulheres, corresponde à metade exogâmica a que pertence a mulher. A organização social reflete-se, portanto, no *Itiú*, através dos quais se revelam os clãs, que regulam casamentos e relações sociais. (segundo VELTHEM 1994:89)

Já entre os Bororo, a arte plumária não possui apenas o sentido estético, mas carrega principalmente um forte significado social. O número e tipo de adornos plumários utilizados durante cerimônias e rituais variam de acordo com o sexo e posição social. O tipo de ave de que provém as plumas, sua cor e disposição revelam os clãs e sub-clãs a que pertence seu usuário e são símbolo de *status*. Além disso, determinados artefatos possuem conotação mágica, pois podem ter o poder de curar ou causar doenças e morte.

Especificamente o *Paríko*, artefato plumário estudado por DORTA (1981) é construído cuidadosamente pois tem o sentido de

“um código que comunica visualmente o grau de prestígio e influência de seus possuidores na vida da aldeia”.

Nas sociedades ágrafas, a arte cumpre, portanto, o papel de transmissora do conhecimento cosmológico, mitológico e das tradições. Conforme constatado por Illius, os desenhos em torno do *chomo* (o recipiente para *chicha* dos Shipibo-Conibo) demarcam áreas cosmológicas diferenciadas. A decoração externa do recipiente o divide em quatro regiões: a superior, ou o “pescoço” do vaso representa, através de desenhos finos e curvilíneos, o mundo superior, a região mais elevada do cosmos. Abaixo do mundo superior há uma região onde imperam os desenhos que são vislumbrados nas alucinações produzidas pela *ayahuasca*, um desenho mais geométrico, largo e retilíneo. Na terceira região, abaixo da metade do *chomo*, se encontra o mundo intermediário, que simboliza a terra e possui desenhos de “qualidade comum”. A parte inferior não possui desenhos e representa o mundo aquático e subterrâneo. O recipiente é usado pelo xamã para a instrução dos jovens. Os desenhos possuem riqueza de detalhes sobre os seres míticos que habitam os diferentes mundos e as relações que guardam entre si.

Além disso, há diversos exemplos buscados na etnografia que mostram que há o entendimento de que a decoração do corpo e dos objetos significa o que nós entenderíamos por civilidade ou cidadania, o que para eles é entendido como “tornar-se humano”.

Assim como a decoração de recipientes lhes confere utilidade e lhes dá *status* cultural, muitas tribos acreditam que a pintura corporal está ligada à humanidade. Para os Shipibo-Conibo, seus desenhos geométricos, chamados *quené*, são símbolos de sua identidade étnica; os diferencia tanto dos não índios como dos índios selvagens ou “não civilizados” (ILLIUS, 1988). Ao contrário dos animais, como as cobras, as onças, os peixes, o homem não nasce com o corpo decorado. Precisa então pintá-lo de acordo com características que o tornam humano. Os Yoruba, por exemplo, decoram com os mesmos motivos o corpo e seus utensílios:

“Line, of varying depth, direction and length, sliced into their cheeks and left to scar over, serves as a means of lineage identification, personal allure, and status expression; and the terminology of the sculptor and of the cicatrix specialist - “cuts” distinguished from “slashes” and “digs” or “claws” from “splittingts open”- parallel one another in exact precision. But

there is more to it than this. The Yoruba associate lines with civilization: "This country has become civilized", literally means, in Yoruba, "this earth has lines upon its face".
(GEERTZ, 1983:98)

A maneira como combinam as linhas materializa uma forma de experiência, transportando para o mundo físico suas idéias, onde podem ser vistas (segundo GEERTZ, 1983:99).

Os Xavante⁹ também vêm a pintura corporal como marca de humanidade. Além disso os motivos desenhados representam a ligação cosmológica do grupo com seres míticos e mostram distinções sociais. (MÜLLER, 1992a)

Os Xerente¹⁰, por sua vez, utilizam a pintura corporal como signo de identidade clânica. No entanto, pintam os corpos apenas em ocasiões cerimoniais. Segundo SILVA e FARIAS (1992), existem dois motivos básicos na pintura: o traço e o círculo que, combinados de diversas maneiras e dispostos em locais específicos do corpo formam padrões exclusivos e comunicam sobre que clã e a que metade exogâmica patrilinear pertence o indivíduo. Assim, a pintura corporal demonstra não apenas *status*, mas revela as relações sociais. As crianças até 2 ou 3 anos ainda não utilizam as pinturas clânicas dos adultos e podem andar pintadas cotidianamente com os padrões decorativos da onça (para os recém-nascidos) e do tamanduá (para os maiores).

Os Asurini¹¹ utilizam a pintura corporal principalmente para marcar momentos específicos da vida dos indivíduos. Os mortos são pintados com urucum, enquanto os recém-nascidos são pintados com o jenipapo; nesse caso a pintura é marca do social (ANDRADE:1992)¹². A autora observa que a pintura corporal é a única forma de perceber diferenças internas, uma vez que não existem hierarquias sociais de nenhuma forma: assim, a pintura marca etapas do ciclo vital ou eventos importantes. Também identifica se o indivíduo é casado ou tem filhos. Existem diversos padrões decorativos que podem ser utilizados na pintura corporal e há uma lógica que determina sua combinação. Apenas três desses padrões são utilizados na pintura da cerâmica, mas nunca

⁹Povo de língua Jê, espalhados por várias reservas no Mato Grosso.

¹⁰Povo de língua Jê que habita o norte do Estado de Goiás.

¹¹Índios da família lingüística Tupi-Guarani, que habitam a Reserva do Trocará, nas margens do Tocantins, próxima a Tucuruí.

¹²Entre os Wayana estudados por VELTHEM (1992), a pintura corporal "lisa" com urucum tem o sentido de socialização e estabelece uma base sobre a qual serão feitos os desenhos. Entre os Kayapó (VIDAL, 1992) também o recém-nascido é pintado com jenipapo após a queda do coto umbilical, como marca de *status* de pessoa humana.

são combinados entre si. O fato de esta tribo estar em processo de aculturação impediu que se colhessem informações mais precisas sobre o significado e origem dos desenhos. No entanto é nítida a tendência de perpetuar-se a tradição e esta determina o que é certo ou errado no uso dos padrões decorativos.

O estudo de LUX VIDAL (1992) sobre os Kayapó-Xikrin do Cateté vem somar-se aos exemplos de tribos indígenas que utilizam a pintura corporal enquanto signo de socialização. De acordo com os acontecimentos sociais, não só rituais como cotidianos, a pintura corporal assume padrões diferentes que simbolizam processos e determinam posições sociais. Estabelece-se uma correspondência entre o ético e o estético - é a *pele social*, sobreposta à pele biológica. (TURNER, 1969, 1980 apud VIDAL op. cit.)

Da mesma forma, os ornamentos corporais, como os discos auriculares e labiais, comunicam sobre os valores do grupo e conferem *status* aos seus usuários. Mesmo sendo ornamentos utilizados por vários grupos indígenas, certamente não possuem o mesmo significado para todos. O ato de furar orelhas e lábios freqüentemente aparece ligado a ritos de passagem e o significado desses símbolos só pode ser entendido a partir de suas relações com esses rituais e outras características da cultura.

SEEGER (1980) afirma que a ornamentação de um órgão pode simbolizar a importância que esse órgão tem em uma sociedade. Ele observou que, entre os Suyá¹³ o ornamento de orelhas e boca estava relacionado à importância da audição e da fala para aquela tribo, enquanto “faculdades eminentemente sociais”.

“Eles afirmam que a orelha é furada para que as pessoas possam ouvir-compreender-saber. Dizem que o disco labial é simbólico de, ou associado com, agressividade e belicosidade, que são correlacionadas com a auto-afirmação masculina, a oratória e a canção”. (SEEGER, op.cit:51).

Seeger percebeu que os Suyá entendiam o ouvido como o depositário do conhecimento apreendido, em vez do cérebro. A boca, por sua vez, está ligada à grande importância dada ao canto, envolvido em rituais e cerimônias onde a visão não é importante: os homens cantam no escuro, andando pela aldeia, enquanto as mulheres recolhem-se às suas redes para ouvir o canto dos homens até o amanhecer.

¹³Os Suyá são uma tribo de língua Jê que habita o Parque Nacional do Xingu, ao norte do Mato Grosso. O autor realizou trabalho de campo junto a essa tribo entre os anos de 1971 e 1973.

“Os ornamentos corporais, acima de tudo, tornam os conceitos intangíveis, tangíveis e visíveis. Os discos auriculares e os discos labiais dos Suyá são símbolos com uma variedade de referentes que unem os pólos dos fenômenos naturais (os órgãos e os sentidos) com os componentes da ordem social e moral. Podemos dizer que os Suyá internalizam os seus valores literalmente “corporificando-os “através das manifestações simbólicas que são seus artefatos corporais.” (SEEGER, 1980:55).

Tendo em vista suas características peculiares, Velthem faz restrições à utilização da expressão “arte indígena”. Por um lado, o vocábulo arte encerra toda uma gama de significados que interiorizamos a partir da nossa cultura ocidental individualista e que não se adequa ao caráter comunitário e utilitário da arte nas comunidades indígenas; por outro, nas palavras de VELTHEM (1994:86), pressupõe um julgamento de valor que muitas vezes distingue produções mais elaboradas de outras mais rudes. SILVER (1979: 268 apud VELTHEM, op.cit.) propõe como solução a utilização do conceito de “*etnoarte*”, que faz referência tanto a uma tradição plástica determinada como contextualiza a arte sócio-culturalmente.

Não só o etnógrafo, o etnólogo ou o arqueólogo percebem a etnoarte como um sistema de comunicação, na medida em que através dela identificam uma rede de significados culturais, como nas próprias comunidades indígenas os desenhos e os grafismos são utilizados como se fossem uma linguagem escrita.

As gravuras rupestres pré-históricas encontradas na América, Austrália, Europa e África, que tiveram surgimento praticamente sincrônico a partir do final do pleistoceno (PESSIS e GUIDON, 1992), mostram a importância cultural que a arte teve no desenvolvimento dessas sociedades. O que se pensou ser inicialmente uma ingênua representação do real (LERÓI-GOURHAN, 1985) na verdade fazia parte de um sistema de comunicação, provavelmente, em certas circunstâncias, ligado a uma magia ritual. Segundo PESSIS e GUIDON (op. cit), as tradições de gravuras e pinturas rupestres podem ser comparáveis a famílias lingüísticas, no que diz respeito a sua evolução.

A tentativa dos especialistas em desvendar a linguagem visual dos grafismos originou incursões nos métodos e teorias estruturalistas (GREENBERG, 1975 e LÉVI-STRAUSS 1975, apud RIBEIRO, 1987a), mesmo que

não houvessem profissões de fé nesse sentido (REX GONZÁLEZ 1974)¹⁴, mas sem dúvida obteve seu grande êxito com o trabalho magistral de MUNN (1962, 1966, 1973) sobre a iconografia Walbiri¹⁵.

O estudo de Munn demonstrou que a arte gráfica Walbiri era na realidade uma linguagem visual, apesar de os ocidentais perceberem-na apenas como desenhos geométricos decorativos. Entre os Walbiri, diferentemente do que se percebe em outras sociedades, a feitura dos desenhos não é prerrogativa das mulheres, mas ambos os sexos os utilizam, freqüentemente para ilustrarem, na areia, uma história ou narrarem uma experiência.

Munn percebeu que os desenhos se constituíam num código visual cuja estrutura estava ligada a noções fundamentais de espaço, tempo e à visão cosmológica do grupo. Os Walbiri crêem que seus ancestrais foram responsáveis pela criação de tudo o que existe, desde a topografia do País até sua cultura. Os *Sonhantes*, como são chamados esses ancestrais, viveram em um tempo em que sonharam sua músicas, desenhos e parafernália ritual.

Sua “linguagem” gráfica possui uma estrutura interna com regras de combinação a partir de cerca de 30 elementos básicos. Cada elemento possui um significado referencial amplo, podendo por isso remeter a vários referentes dependendo das combinações e do contexto em que são utilizados. As representações gráficas compõem-se de círculos, arcos e linhas que se combinam de diversas formas com diferentes graus de complexidade. Os traços caracterizam o objeto definindo-lhe a forma de maneira simplificada. Advém daí o fato de Munn considerar a relação que se estabelece entre o referente e o signo como icônica, o que caracteriza o sistema como uma iconografia.

“All iconographies share certain fundamental structural features despite extensive stylistic differences. Most notably, all operate by means of relatively standardized visual vocabularies or elementary units (conveying, as in oral language, categories of varying degrees of generality), and have implicit rules of element combination. Although an iconography, as I consider it here, is materialized primarily in ‘extra-somatic’ media of two or three dimensions, it may also

¹⁴Segundo BERTA RIBEIRO (1987), tanto o trabalho de GREENBERG (1975) sobre a arte cerâmica dos Hopi, grupo Pueblo do Arizona, como o de LÉVI-STRAUSS (1975) junto aos Kadiwéu, se ativeram à análise formal, não tendo levado a efeito um trabalho de contextualização para desvendar significados. Enquanto Greenberg relacionou o processo de produção dos desenhos com uma visão de ordem cósmica, Lévi-Strauss interpreta a assimetria dos desenhos Kadiwéu como signo de hierarquização social. O trabalho de Rex González, onde foi utilizado de certa forma um método estruturalista, será comentado no Capítulo IV.

¹⁵O trabalho de campo entre os Walbiri, povo do Centro-Oeste australiano, foi realizado entre 1956 e 1958.

be given somatic form in dance or ritual enactment. The degree of spread of a particular system over various possible media is, of course, a matter for empirical determination.”
(MUNN, 1973:216)

Munn demonstrou como o estudo estrutural das representações visuais não precisa se ater apenas a seu aspecto formal, mas deve relacioná-lo com o sistema sócio-cultural do qual faz parte, construindo uma teoria simbólica totalizante.

Depois de todos esses exemplos, podemos concluir que, vista sob todos os seus aspectos, a etnoarte não só encerra informações culturais como serve de meio transmissor de conceitos e verdades étnicas. Sob esse enfoque, OTTEN (1971 apud VELTHEM, 1994) a compara aos livros.

Não apenas a questão do ensino, da transmissão de conhecimentos e informações e da perpetuação das tradições estão envolvidas nesse fantástico sistema de comunicação que se opera através da etnoarte. Principalmente há que se considerar a necessidade, intrínseca ao ser humano, de teorizar, abstrair e comunicar a experiência vivida. GEERTZ (1983) observa que o homem sempre tira um sentido da experiência, a simboliza, organiza e relata. Aquilo a que chamamos a visão cosmológica de uma sociedade nada mais é do que uma teorização a respeito do lugar que os humanos ocupam no mundo natural (SILVA, 1994). Existe a necessidade de explicar, entender e transmitir essa posição de uma tribo frente às outras e frente ao meio ambiente, composto tanto de seres animados como inanimados. Por isso, segundo LEROI-GOURHAN (1985), a existência do grafismo está ligada à reflexão, à capacidade de pensar simbolicamente. O autor considera que a arte figurativa está mais próxima da escrita do que da obra de arte:

“Temos agora a certeza de que o grafismo começa não por uma representação inocente do real, mas sim do abstrato (...) Particularmente interessante é o fato de o grafismo não ter começado por uma representação servil e fotográfica do real, mas organizando-se (...) a partir de sinais que parecem ter exprimido primeiramente os ritmos e não as formas.” (LEROI-GOURHAN, 1985:189)

Estudando a arte Kayapó, Lux Vidal concluiu pela existência de uma linguagem visual, apesar de não ter desenvolvido especificamente um trabalho de análise estrutural de seus grafismos:

“A ornamentação e, especialmente, a pintura corporal entre os Kayapó expressam de maneira muito formal e sintética,

na verdade de uma forma estritamente gramatical, a compreensão que esses índios possuem de suas cosmologias e estrutura social, das manifestações biológicas e das relações com a natureza, ou melhor, dos princípios subjacentes a esses diferentes domínios.” (VIDAL, 1992:143)

Dentro das sociedades indígenas a arte confunde-se com a própria cultura, se entendermos a cultura, segundo GEERTZ (1978), como um código simbólico compartilhado pelos membros de uma sociedade. Assim, há uma aceitação tácita dos mesmos conceitos e padrões, e os movimentos de evolução ou mudança se dão dentro da mesma estrutura cognitiva. Por isso mesmo a compreensão dos significados simbólicos só é possível dentro da própria cultura que os produziu. A expressão de uma intelectualização sobre a vida é como ela deve ser vivida é simbolizada então através da arte, cujo significado só pode ser apreendido de forma contextual. Nesse sentido, entendemos que a comparação etnográfica é válida apenas na medida em que aponta possibilidades, não para assegurar regularidades.

Pode-se dizer que a etnoarte é ao mesmo tempo um veículo de socialização e comunicação. Socialização porque, unida à tecnologia, produz objetos essenciais ao uso social, e, além disso, confere ao grupo que a utiliza o *status* de grupo humano, possuidor de uma identidade étnica. É veículo de comunicação porque através dela é revivida a mitologia do grupo, porque expressa sua visão cosmológica, seus valores morais e éticos. É, por fim, um código cultural compartilhado pelos membros de uma comunidade.

O estudo dos sistemas de comunicação inerentes às culturas humanas levou à criação de uma ciência especificamente voltada para esse fim: a semiótica. Ela estuda os sistemas de signos responsáveis pela troca de informações entre os diversos agentes culturais. GARY SHANK (1984 apud DEELY, 1990) encara a “*semiose como um fenômeno psicologicamente encarnado*” quando reconhece os seres humanos como essencialmente narrativos em oposição aos outros animais.

“Na verdade, o que está no cerne da semiótica é a constatação de que a totalidade da experiência humana, sem exceção, é uma estrutura interpretativa mediada e sustentada por signos”. (DEELY, 1990:22)

Um signo é, em princípio, tudo aquilo que possui significado para alguém, que diz ou comunica alguma coisa. Os vestígios materiais de uma sociedade pré-histórica são signos que informam algo sobre o comportamento

social e cultural daquele grupo. Os signos podem ser arbitrários ou artificiais, e nesse sentido a compreensão de seu significado depende de uma convenção estabelecida e socialmente aceita. As letras do alfabeto são signos arbitrários e sua compreensão depende do aprendizado por parte dos que pretendem ler ou escrever. Nesse caso a função sígnica é instituída e o significado pode variar, mesmo quando o símbolo e o referente permanecem inalterados.

Alguns signos não necessitam de convenções para que sejam compreendidos e são chamados signos naturais ou índices. Um exemplo disso seria o carvão disposto em meio a um conjunto de pedras assim encontrado arqueologicamente, indicando que ali havia um fogão. A compreensão do fenômeno através do índice depende não de uma convenção, mas de um conhecimento ou hábito culturalmente adquirido e que se expressa através de uma inferência. Há, portanto, uma relação de causalidade entre o índice e seu objeto.

O signo é meio ou ponto de mediação entre a realidade, ou aquilo que existe, mesmo que não materialmente, e o significado, ou a consciência que o interpreta. Por isso os signos são *“presenças que marcam ausências”*. (EPSTEIN, 1986). Além disso, um signo pode representar um conceito e não um objeto materialmente determinado, o que advém da capacidade de abstração do homem, em contato com várias classes de objetos, de apreendê-los em forma conceitual.

As cores são freqüentemente utilizadas como símbolos conceituais, como entre os Abelam¹⁶, para os quais determinadas cores são signos de poder. Eles nominam as cores apenas em objetos rituais ou animais totêmicos relacionados com ritos, como alguns pássaros. Os Abelam consideram as linhas elementos antiestéticos, enquanto que a pintura tem força mágica. Usam principalmente um motivo de maneira *“quase obsessiva e recorrente”*, um ponto oval, *“vagamente icônico”*, representando o ventre feminino (Conforme GEERTZ, 1983).

De interesse especial para nossos propósitos, uma vez que estamos estudando a arte enquanto sistema de comunicação, são os signos classificados como símbolos e ícones. O símbolo é um signo que representa algo convencionalmente conhecido e determinado culturalmente. O mesmo símbolo gráfico pode ter, e geralmente tem, significados diferentes para culturas diferentes. Logo, o símbolo representa algo, está no lugar de outra coisa - seu

¹⁶Povo da Nova Guiné.

referente - e tem o seu significado - sua *referência* - culturalmente determinado. Esse significado é, portanto, extrínseco e convencional.

O ícone - vocábulo de origem grega que se traduz por "imagem" - ao contrário, guarda uma relação de semelhança com o objeto que representa, com parte ou qualidade deste, e assim pode ser identificado, apesar de sua inserção cultural. Por isso, PEIRCE (1974) considera a metáfora um tipo de ícone, mesmo que se relacione com o objeto apenas através de uma comparação subentendida. Uma figura icônica muitas vezes reproduzida e levada à simplificação pode finalmente tornar-se um símbolo, na medida em que seu grau de iconicidade torna-se fraco, ou mesmo nulo, e não é mais compreendida fora de seu contexto cultural. De toda a maneira, um signo pode ser ao mesmo tempo ícone e símbolo e isso vai depender do contexto no qual ele se apresenta.

A linguagem visual construída a partir de grafismos ou figuras abstratas em sociedades indígenas, como entre os Walbiri e Wayana, foi considerada, por alguns autores como MUNN (1973) e VELTHEM (1992) como iconográfica, apesar de ela não se apresentar assim para um observador não-culturalmente inserido. Isso se deve ao fato de que as representações gráficas são simplificadas e analógicas em relação ao objeto, o que torna seu grau de iconicidade fraco, mas perfeitamente eficaz dentro daqueles contextos culturais.

O símbolo freqüentemente possui mais de um referente, uma vez que ele é uma condensação de sentido, uma representação de um conceito. Além disso ele possui a propriedade de evocar sentimentos que não seriam adequadamente expressos por palavras. Por isso, no dizer de URBAN (1952) o símbolo autêntico está ligado ao intuitivo e não pode separar-se dele. JUNG (1964) pondera que as religiões empregam os símbolos para representar conceitos que estão além do entendimento humano. Provavelmente as religiões esperam que estes conceitos permaneçam ininteligíveis, o que confere aos seus símbolos um caráter sagrado. Tendo em vista a força de sua ação persuasiva, EPSTEIN (1986) alerta para o fato de que os símbolos podem ser usados para desencadear determinado tipo de situações.

O exemplo que usamos dos discos auriculares e labiais dos Suyá mostra a capacidade dos símbolos em serem concisamente eloqüentes. Encerram tanto significado que Seeger precisou escrever várias páginas para explaná-lo. Entretanto, para aquele povo, não é preciso verbalizar esse significado; bastam o uso dos discos e todo ritual que envolve sua utilização.

Os rituais são momentos privilegiados para se observar como são simbolizadas as relações que se estabelecem, no seio de cada cultura, entre os humanos e o sobrenatural. Eles expressam a visão que o grupo tem do universo, pela teatralização de seus mitos, e geralmente traduzem preocupações de natureza universal, observáveis em todas as culturas. Sendo para marcar situações de passagem de um ciclo vital a outro, ou relacionado com as atividades de subsistência, os rituais envolvem não só a transmutação dos atores sociais em personagens das narrativas míticas como a utilização de objetos de grande importância para o relacionamento dos homens com os mundos natural e sobrenatural. Assim, esses objetos carregam grande significado simbólico, como parte de um processo que envolve a matéria-prima, as técnicas e concepções cosmológicas expressas na decoração.

Sobre o cesto *Itiú Wayana*, que é marca de *status* pessoal, Velthem observa que

“O poder do sistema decorativo não adviria tanto de seu significado, mas sobretudo da sua capacidade em expressá-lo visualmente, no que complementaria as descrições orais”.
(VELTHEM, 1994:90)

A autora ainda coloca que, em todo o processo que envolve a produção dos artefatos

“(...) a decoração se destaca, pois é por seu intermédio que os artefatos recebem tanto o reconhecimento social como a significação cosmológica.” (op.cit:91)

Entre os objetos rituais destacam-se sobremaneira os instrumentos musicais, geralmente relacionados com o poder de diversos tipos de espíritos (SEEGER, 1987). Existe toda uma simbologia ligada não só à manufatura e decoração desses instrumentos como ao modo e lugar de sua utilização, ou seja, quem o toca, como e quando o faz, o que determinará, finalmente, sua “eficácia simbólica” (RIBEIRO, 1987).

É condição para a interpretação dos símbolos a consciência de que todo o símbolo possui uma referência dual: de um lado está o objeto original e de outro o objeto que agora representa (URBAN, 1952). Existe um consenso entre os autores de que a tentativa de explicar o significado do símbolo o descaracteriza enquanto tal, uma vez que a explicação é bem menos eloqüente do que símbolo. Essa “interpretação” do conteúdo simbólico, denominada *expansão do símbolo*, uma metáfora retirada da física (URBAN 1952, EPSTEIN

1986), retira dele sua mais forte característica que é a concisão. Além disso, a percepção do conteúdo simbólico não é totalmente consciente, por isso sua explicação jamais esgotará seu campo de significados ou conseguirá exprimir a sua capacidade de desencadear reações emotivas e resgatar sentimentos inconscientes.

Determinar o conteúdo simbólico de manifestações artísticas de tribos indígenas depende de uma metodologia apropriada que considere, além do aspecto formal, os contextos da produção e do uso do objeto artístico e a história mitológica do grupo. O que, para o observador externo, representam apenas padrões “abstratos” podem ser na realidade desenhos figurativos, já que caracterizariam o objeto representando-o por um “*traço definidor de forma*” (MUNN apud RIBEIRO, 1987b).

Tomando como base o estudo de Munn sobre a iconografia Walbiri, RIBEIRO (1987b) estuda a cestaria Kayabí e parte, como Munn, do princípio de que os desenhos são representações iconográficas, relacionadas com sua mitologia e com um forte caráter étnico. Berta Ribeiro percebe que os motivos mais importantes remetem a entes mitológicos ou a objetos que fazem parte dos mitos, e que se combinam de diversas maneiras, com variações semânticas. Ela isolou “unidades de significado” que, por sua nomenclatura, se referenciam a unidades também significativas do repertório mítico (RIBEIRO 1987b:286). A autora obteve informações junto aos índios e através da observação de rituais que reviviam os mitos, nos quais constatou a atuação dos mesmos entes míticos presentes nos desenhos dos trançados. Por isso os motivos dos desenhos nos trançados “*foram tratados como desenhos semânticos e o seu conjunto como uma iconografia*” (op.cit).

Ribeiro observou a linguagem visual dos Kayabí num contexto amplo, combinando, segundo suas próprias palavras, “*expressão e conteúdo; textos verbais e textos visuais*”. Sem o auxílio das mensagens verbais e visuais fica difícil estabelecer o que seria uma linguagem iconográfica de uma simbólica ou determinar a fronteira entre uma e outra. De qualquer forma, a compreensão de que existe uma “*linguagem visual*” ou um “*sistema de significações*” dentro de um “*sistema de comunicação visual*” a ser desvendado remete a uma abordagem semiótica da etnoarte e à construção de uma metodologia adequada às especificidades culturais.

Conclusões do Capítulo

Esse primeiro capítulo foi elaborado tendo como objetivo a construção de um substrato teórico, e até certo ponto também etnográfico, para toda a análise que se desenvolve a partir do capítulo III sobre a arte cerâmica Marajoara. A idéia era estabelecer um conceito de arte indígena para, a partir desse conceito, entender as motivações e propósitos que impulsionaram o desenvolvimento de tão elaborada arte. Além disso buscávamos meios para a construção de uma metodologia apropriada para o estudo da decoração cerâmica em uma sociedade arqueológica.

As informações que se possui sobre a população que habitou os tesos em Marajó durante cerca de novecentos anos se restringem praticamente ao que se pode depreender dos vestígios da cultura material, constituindo-se, a maior parte dessa, de utensílios cerâmicos. É uma cerâmica requintada, que demonstra o desenvolvimento de um alto nível técnico e artístico. Trata-se de uma arte em alguns momentos figurativa, mas predominantemente abstrata. Outra característica importante é a padronização da decoração, de maneira que muitos utensílios carregam os mesmos padrões decorativos, às vezes com desenhos praticamente iguais.

Buscamos levantar dados sobre manifestações artísticas em outras culturas indígenas, com o intuito de conhecer mais sobre as relações que esses povos estabelecem com a produção artística, para poder então criar uma base etnográfica a partir da qual pudessem ser avaliadas as possibilidades de uso do método comparativo. Alguns estudos etnográficos tocam, via de regra, no problema teórico. Portanto, a preocupação em recolher esses dados etnográficos tinha o objetivo de também trabalhar modelos teóricos.

Os dados nos mostraram que faz parte da natureza humana a necessidade de narrar experiências, de conceitualizar percepções e de trocar esses conceitos uns com os outros. Além disso, o homem sente a necessidade de saber sobre suas origens e seu papel nesse mundo, enfim, entender o sentido de sua existência. Praticamente todas as sociedades indígenas remetem a explicação para essas questões ao mito da criação, que narra uma história a respeito da origem do grupo - nem sempre ligado à origem do homem enquanto ser humano, mas sobre a origem de um grupo específico. São mitos que se referem a um tempo em que o homem ainda não existia enquanto ser humano.

Esses mitos trazem elementos que estão ligados à existência do homem enquanto ser eminentemente social e cultural, e percebemos que

existem certas categorias cognitivas que estão ligadas a essa existência. O conceito de homem se constrói no mito em oposição àquilo que ele era antes. Alguns mitos¹⁷ reportam que o homem, antigamente, era um animal, ou, visto de outra forma, que o homem não tinha características totalmente humanas. Geralmente mitos que falam sobre a origem do homem estão muito ligados à origem do conhecimento das técnicas utilizadas no cotidiano e à maneira como estas intermediam o seu relacionamento com a natureza. O mito, portanto, em essência, não fala a respeito do nascimento do homem, mas a respeito do momento em que ele passa a se tornar um ser social e cultural, com uma personalidade étnica.

Esse momento freqüentemente está ligado à apreensão de um conhecimento, de uma tecnologia, portanto à possibilidade de transformar a natureza, de criar utensílios, implementos, artefatos, de decorar seu próprio corpo, de criar adornos - de criar-se a si mesmo. UMBERTO ECO (1976) afirma que não é o homem que pensa os mitos, mas *"os mitos se pensam nos homens"*, ou, numa perspectiva estrutural, *"os mitos se pensam entre si"*. Para Lévi-Strauss atuariam aí as *"leis constantes do espírito"*:

*"(...)os fenômenos fundamentais da vida do espírito, os que a condicionam e determinam as suas formas mais gerais, se colocam no plano do pensamento inconsciente. Estamos aqui diante de atividades que parecem nossas e alheias, condições de todas as vidas mentais de todos os homens e em todos os tempos."*¹⁸

Na verdade, os mitos são a forma que assumiu a reflexão sobre a natureza humana, sendo a própria representação dessa natureza. E não só é a maneira de o homem refletir sobre sua natureza como de narrar essa idéia, de tornar esse um conceito socialmente compartilhado.

Comentamos nesse capítulo a existência de mitos ligados à obtenção dos *designs* característicos expressos através das artes plásticas por algumas tribos. Esses *designs* servem para decorar o corpo, com a função de conferir identidade ao homem; servem também para decorar os utensílios, que se tornarão, a partir desse momento, utensílios sociais. No conjunto, esses *designs* são um veículo de comunicação de conceitos compartilhados por essa sociedade.

¹⁷Considerações feitas a partir de leituras sobre mitos constantes nas diversas obras citadas na bibliografia.

¹⁸No prefácio de Lévi-Strauss para Teoria Generale della Magia, de Mauss, citado por ECO (1976).

A pesquisa etnográfica tem a possibilidade de registrar as narrativas míticas nas ocasiões em que estas são contadas aos mais jovens. Além disso, o investigador tem a oportunidade de observar os rituais, que são momentos em que os mitos são revividos através de uma dramatização, sendo essa também uma forma de arte. Então a arte permeia todas as esferas do social: se manifesta no drama, na pintura corporal, na decoração dos objetos. Tudo isso está ligado a um sentimento a que chamamos cosmológico, que remete à inserção do ser humano no mundo onde ele vive. Essa visão cosmológica trata da origem do homem e de como ele deve viver nesse mundo, como deve se relacionar com o mundo natural e seus semelhantes.

Por ocasião dos rituais, os atores vivem, eles próprios, a história mítica que, ao narrar um acontecimento do passado, através da dramatização, adquire existência no presente, numa perspectiva atemporal.

Alguns dos trabalhos citados, principalmente, de Lúcia van Velthem, sobre os Wayana, e de Nancy Munn, sobre os Walbiri, mostraram que a mitologia desses povos se expressava nos rituais, na decoração plástica, nas pinturas, nos grafismos, na pintura corporal e nos objetos; tornar visuais esses conceitos e tornar visual o mito é uma maneira de perpetuá-los. Não podemos esquecer que o conceito advém primeiramente de um processo mental - e quando falamos de conceitos, não estamos considerando o referente, que não tem importância para essa análise, mas a referência -; para que ele seja compartilhado existe a necessidade de que ele seja visível, audível, ou verbalizável. As sociedades indígenas, geralmente, não levam em alto grau a verbalização. Pelo contrário, a forma de percepção é preponderantemente visual. Existe, portanto, uma necessidade de tornar esses conceitos e a própria história visuais, o que se dá através da arte. Enquanto sistema de signos identificados e socialmente compartilhados, a arte confunde-se com a própria cultura.

A maneira como os conceitos são expressos plasticamente remete à existência de referentes identificáveis pelo grupo. O grupo compartilha as mesmas referências, ou pelo menos referências similares. A questão que se coloca é a de como o observador de fora pode perceber essas referências ou chegar a apreender os conceitos. Na verdade ele não pode apreendê-los em sua totalidade, por não estar culturalmente inserido naquele contexto. Os pesquisadores costumam buscar o sentido literal do símbolo para que ele se traduza cientificamente em termos de assertivas e em termos analíticos como é o pensamento científico. Pretendem defini-lo, conceituá-lo; no entanto, no momento em que se verbaliza o conteúdo do símbolo ele já não existe

enquanto tal, e ao mesmo tempo esse significado não seria verbalizável em sua totalidade. O que existe, então, é uma tentativa de uma aproximação da compreensão do que seriam as malhas de significado que a sociedade em estudo compartilha.

O estudo entre os Walbiri mostrou que aquelas figuras aparentemente abstratas representavam, na verdade, uma linguagem visual iconográfica; quer dizer, os grafismos se referenciavam ao objeto real - ou a uma parte dele - ou lembravam alguma qualidade desse referente. Munn isolou unidades de significado que se combinavam de maneiras diferentes mostrando que essas combinações possuíam um sentido semântico próprio. Na verdade essa estrutura que a autora percebeu que existia na arte Walbiri é a mesma estrutura que Lévi-Strauss identificou nos mitos: unidades de significado que se combinam, que se relacionam para expressar um conteúdo. O mito expressa o conteúdo de diversas formas nas diferentes sociedades. As unidades de significado podem ser diferentes; o que permanece é a maneira como elas se relacionam para poder originar determinados conteúdos semânticos. Como a linguagem visual dos Walbiri estava estreitamente ligada à sua mitologia, Munn usou a mesma metodologia com resultado bastante fecundo.

Nancy Munn teve a possibilidade de identificar a existência da linguagem iconográfica e isolar as unidades de significado na arte, uma vez que podia referenciá-las às unidades de significado no mito ou no ritual. A dificuldade para o arqueólogo reside justamente em isolar unidades de significado de forma não arbitrária, uma vez que não se conhece o conjunto da cultura, nem sua história mitológica. HODDER (1988) considera que perceber uma marca em uma vasilha como uma unidade de análise ou motivo decorativo supõe dar um sentido, interpretar um conteúdo e pretender ver aquilo da maneira como a sociedade o via. De qualquer maneira, toda análise está carregada de subjetividade. Outro problema que se coloca é o de como entender essa iconografia e a dinâmica dessas relações sem uma base etnográfica.

A maneira que nos parece possível para enfrentar essas dificuldades é a de apostar numa certa analogia etnográfica e numa metodologia que tenha consciência dessa dificuldade e que avance até onde for possível apesar da falta de dados referenciais. Não há um método infalível para trabalhar com uma sociedade arqueológica da qual não se tem nenhuma referência etnográfica. A maneira de trabalhar a iconografia dependerá das condições encontradas. O pesquisador tem que, ao mesmo tempo em que se referencia numa teoria e

metologia conhecidas, criar seus próprios passos dentro dessa metologia e, até certo ponto, pensar ou repensar a teoria de acordo com sua realidade.

De qualquer maneira, algumas questões levantadas nesse capítulo são fundamentais e o auxílio que a antropologia tem prestado através dos trabalhos etnográficos é imprescindível. A consciência desse papel tão importante e inequívoco da arte para as sociedades indígenas é algo que tem que se fazer presente no trabalho arqueológico e que remete a uma outra maneira de encarar a cultura material dessas sociedades. Geralmente o arqueólogo releva a um segundo plano os objetos artísticos, porque considera que não pode, a partir deles, inferir significados. Entretanto, todos os exemplos levantados mostram que existem preocupações comuns às sociedades indígenas e que arte cumpre uma função social determinada, apesar de possuir expressões e conteúdos diferentes de uma cultura para outra. Pode-se dizer, por exemplo, que a necessidade da pintura corporal para diferenciar os seres humanos dos animais, ou para diferenciar uma tribo de outra, é uma característica universal. Mesmo uma sociedade que não utilize a pintura corporal, de alguma forma, nas suas vestimentas, nos seus adornos, procurará marcar uma característica étnica, como resultado de uma necessidade intrínseca ao ser humano.

São essas características peculiares de cada cultura que, na diversidade das manifestações humanas, nos mostram elementos a respeito do que seria uma natureza humana comum. Segundo GEERTZ (1978) a natureza humana não é um denominador comum em que todas as culturas se incluem, mas deve ser buscada nas diferenças que enriquecem a visão de uma natureza comum. Essa natureza comum, observável através das manifestações culturais, não se encontra, para usarmos os termos da teoria semiótica, nos signos, referentes ou referências, mas no cerne das relações que se estabelecem entre estes três pólos do processo da comunicação. Em outras palavras, apesar da imensa diversidade de formas que assumiram as respostas adaptativas do homem ao meio, elas têm-se dado sempre no sentido de demonstrar uma lógica interna, a partir da qual se revelam similaridades em sociedades aparentemente diferentes.

Capítulo II

Registro Arqueológico e Etnohistórico da Fase Marajoara

O registro arqueológico e as crônicas etnohistóricas têm sido as únicas fontes disponíveis e possíveis para a reconstrução do passado pré-histórico na Ilha de Marajó e, ainda que as fontes arqueológicas sejam metodologicamente mais apropriadas, os arqueólogos não têm se furtado em utilizar os relatos dos primeiros viajantes europeus em terras brasileiras como parâmetro para a construção de modelos teóricos.

Esse capítulo não encerra dados exaustivos sobre as pesquisas arqueológicas em Marajó, que são produto de um século de escavações e *surveys*, uma vez que esses dados podem ser consultados com maior fidedignidade junto às obras dos autores que citaremos aqui. Assim sendo, vamos nos restringir a expor a situação atual da pesquisa arqueológica relativa à ocupação cerâmica na Ilha, e em específico sobre a fase Marajoara, objeto desse trabalho. As fases anteriores, denominadas por Betty Meggers & Clifford Evans, no seu relatório publicado em 1957, como Fases da Floresta Tropical, não merecerão uma atenção especial, uma vez que foram pesquisados poucos sítios e a amostra estudada não permite estabelecer, ainda, a natureza das relações entre esses sítios e a Fase Marajoara. Os dados são escassos e trazê-los à discussão não contribuiria muito com as questões levantadas nesse momento.

Antes de entrarmos na questão do registro arqueológico, vamos apresentar o que nos colocam os relatos etnohistóricos, primeira fonte “etnográfica” da Bacia Amazônica, sobre a pré-história recente da Amazônia¹⁹ enquanto região geográfica na qual a Ilha de Marajó se insere. Os dados que nos trazem as crônicas quinhentistas e seiscentistas podem ser muito úteis quando cotejados com as evidências arqueológicas.

Após a conquista do Peru, em 1532, espanhóis e portugueses se animaram a explorar a nova terra em busca dos tesouros que, acreditavam, ela poderia oferecer. A busca do Eldorado e da Terra das Amazonas, mitos correntes na época e reforçados pelos relatos dos índios, e a necessidade de tomar posse dos territórios recém-conquistados a fim de assegurar o direito a

¹⁹O termo *pré-história recente da Amazônia* é largamente utilizado na literatura especializada referindo-se à época imediatamente anterior à chegada dos colonizadores europeus ao continente, quando sociedades indígenas bastante numerosas ocupavam a região de maneira sedentária.

suas riquezas, fez com que se organizassem diversas expedições, patrocinadas pelas duas Coroas, que percorreram então as bacias dos grandes rios. O trajeto utilizado foi, via de regra, a partir do Napo ou do Huallaga descer o Marañon, antiga denominação do Rio Amazonas, até o Arquipélago de Marajó, saindo no Oceano Atlântico ou aportando no Pará, no continente.

Num primeiro momento, as expedições foram patrocinadas pela Espanha que, a partir do Vice-Reinado do Peru, buscava ampliar seus domínios e dar a conhecer aos mais novos súditos dos Reis de Espanha sua condição de vassalos de um império cristão. Dessas expedições freqüentemente participavam religiosos que levavam a cabo a tarefa de registrar os acontecimentos, quando isso não era feito pelo próprio capitão ou outro tripulante. O relato mais antigo de que se tem notícia é o do Frei Gaspar de Carvajal, participante da expedição do Capitão Francisco de Orellana que, tendo descido o Amazonas em 1541, completou com sucesso a travessia em setembro de 1542. Esse relato originou diversas versões, posteriormente publicadas, que guardam entre si algumas diferenças. Da jornada comandada pelo General Pedro de Úrsua e levada a cabo pelo rebelde Aguirre no ano de 1560, produziram-se as crônicas de Francisco Vásquez, Altamirano, Gonzalo de Zúñiga e Pedro de Monguía.

Um segundo ciclo da etnografia do Amazonas tem início com a viagem do Capitão português Pedro Teixeira do Pará a Quito, para tomar posse das novas terras em nome da Coroa Portuguesa, quase um século depois das primeiras expedições espanholas²⁰. Fruto da expedição de retorno de Pedro Teixeira, em 1637²¹, tem-se o relato do Padre Acuña que, em relação aos anteriores, é mais descritivo e preciso. O jesuíta Alonso de Rojas, que fez parte também dessa expedição, deixou escritas suas impressões e, a semelhança de algumas passagens com o publicado pelo Padre Acuña faz supor que este teria copiado de Rojas alguns capítulos.²²

A partir dessa época produzem-se muitas crônicas de missionários, uma vez que proliferam as missões jesuíticas e franciscanas no Peru, Equador e no Brasil. As crônicas posteriores a essa época - Frei Laureano de La Cruz, Samuel Fritz, Maurício de Heriarte - já se referem ao começo do fim das civilizações da várzea, e já mostram os sinais da desagregação e desaculturação que começa a se processar entre as culturas indígenas. Mesmo assim, os relatos de missionários, como o de Claude d'Abbeville sobre os

²⁰PORRO (1993:115).

²¹Data de PORRO, op. cit. e LA CONDAMINE (1992); no relato de ACUÑA (1946), há a data de 1639.

²²Porro, op. cit.

Tupinambás do Maranhão, são contribuições importantes, pois foram produzidos em um momento em que o objetivo era o de conhecer o modo de vida indígena para catequizar e dominar politicamente as comunidades.

Apesar da imprecisão geográfica e da forte carga emocional que caracterizam muitas das descrições, uma vez que os viajantes viam-se na contingência de enaltecer as riquezas da terra recém-conquistada e estavam afeitos a todo o tipo de perigos, uma leitura atenta e um estudo comparativo entre as mesmas levam os estudiosos hoje a chegarem a conclusões importantes sobre os padrões de assentamento e práticas culturais das populações que habitavam a várzea amazônica alguns anos antes da chegada dos europeus. Observa-se que a margem dos grandes rios - o Amazonas e seus principais afluentes - era densamente povoada e, segundo notícias dos índios, o interior também o era:

“(...) en el espacio de casi cuatro mil leguas de contorno encierra más de ciento cincuenta naciones de lenguas diferentes(...)”(ACUÑA, 1946:11).

“Fomos caminhando por esta terra e senhorio de Omágua mais de cem léguas, ao cabo das quais chegamos a outra terra de outro senhor, chamado Paguana, que tem muita gente e muito pacífica, pois chegamos, no princípio de sua província, a um povoado de mais de duas léguas de comprimento, aonde os índios nos esperavam em suas casas, sem fazer mal nem dano, antes nos davam do que tinham. Desse povoado seguiam muitos caminhos para o interior, porque o senhor não reside à beira do rio (...)”(CARVAJAL, 1941: 48,49).²³

“Todo este rio das Amazonas, nas ilhas, nas margens e terra adentro, está povoado de índios e tantos em número que para dar uma idéia da sua multidão disse o piloto-mor desta armada, Bento da Costa, homem prático nestes descobrimentos, que navegou o rio e todos os que nele entram até chegar a Quito, marcando a terra e anotando suas propriedades, que são tantos e sem número os índios, que se do ar deixassem cair uma agulha, há de dar em cabeça de índio e não no solo. Tal é a sua quantidade que não podendo cair em terra firme, se arrojaram para as ilhas. Não só o rio das Amazonas está tão povoado de índios, mas também os rios que nele desaguam (...)”(ALONSO DE ROJAS, 1941:107/108)

²³ As citações do Padre Carvajal se referem à tradução feita por Melo-Leitão, edição de 1941.

“Os portugueses encontraram uma aldeia tão grande de uma e outra banda do rio que, navegando o dia todo a sua vista, começando a navegação três horas antes do amanhecer até ao pôr-do-sol, não puderam dar fim aos edifícios nem achar lugar em que alojar-se que não estivesse ocupado com casas, e umas seguidas às outras” (ALONSO DE ROJAS, 1941:121)²⁴.

Apesar do visível exagero de Alonso de Rojas, é possível concluir pela grande densidade demográfica. DENEVAN (1977, apud PORRO 1993) calcula que habitava a várzea, à época da conquista, uma população de cerca de um milhão de habitantes, com uma densidade de 14,6 hab/km².

Pouco mais de um século depois já é visível a diminuição desse contingente populacional, ocasionado pelo enfrentamento com os europeus, epidemias de doenças contagiosas como a varíola, escravizamento de índios, migrações em massa. A redução dos índios em missões jesuíticas foi outro fator que influenciou decisivamente num processo de desaculturação e desenraizamento da população indígena que permaneceu, tornando inviável qualquer etnografia que pudesse ser levada a cabo de maneira mais científica, tentando resgatar os padrões adaptativos originais.

Os viajantes se encantavam, nas diversas povoações por onde passavam às margens do Amazonas, com a complicada cerâmica feita pelos índios, uma vez que, tendo em conta aquelas pessoas por bárbaros, era surpreendente que tivesse tanta habilidade, gosto e destreza para tão elaborada arte, que era, além de tudo, comercializada.

“Tienen en las barracas donde moran muy buen barro para todo género de vasijas, y aprovechándose de él fabrican grandes olleras, en que labran tinajas, ollas, hornos en que cuecen sus harinas, cazuelas, jarros, lebrillos y hasta sartenes bien formadas, teniendo todo esto prevenido para trato común con las demás naciones, que, obligadas de la necesidad que de estos géneros pasan en sus tierras, vienen a hacer grandes cargazonas de ellos, recibiendo por paga las cosas de que ellos necesitan.” (ACUÑA, 1942: 74).

“Havia nessa povoação²⁵ uma casa de diversões, dentro da qual encontramos muita louça dos mais variados feitios: havia talhas e cântaros enormes, de mais de vinte e cinco arrobas, e outras vasilhas pequenas como pratos, escudelas e candieiros, tudo da melhor louça que já se viu no mundo,

²⁴As citações de Alonso de Rojas foram tiradas da edição de 1941, traduzida por Melo-Leitão.

²⁵Se refere a uma aldeia próxima ao rio Purús.

porque a ela nem a de Málaga se iguala. É toda vidrada e esmaltada de todas as cores, tão vivas que espantam, apresentando, além disso, desenhos e figuras tão compassadas, que naturalmente eles trabalham e desenham como o romano. Disseram-nos ali os índios que tudo o que havia naquela casa, feito de barro, se encontrava terra adentro, feito de ouro e prata, e que eles nos levaria lá, que era perto. Encontramos nessa casa dois ídolos, tecidos de palha, de diversos modos: eram de estatura de gigantes e tinham metidas no molejo dos braços umas rodas, a modo de braceletes e outras nas panturrilhas, perto dos joelhos; as orelhas eram perfuradas e muitos grandes, parecendo a dos índios de Cuzco, porém maiores.”(CARVAJAL, 1941:47).²⁶

Como não poderia deixar de ser, esta cerâmica policrômica estava ligada a práticas religiosas, e o culto a divindades é mencionado freqüentemente, ainda que, tanto pelas dificuldades na comunicação e pela óbvia falta de interesse antropológico dos espanhóis quanto pelo fato de estes rotularem sob a insígnia de iconoclastas e pagãos a todos indistintamente que não professassem a fé cristã, não se tenha informações precisas sobre suas crenças, seus ritos ou seus deuses. Como Carvajal, Acuña também comenta a existência de ídolos:

“(...) sacan de un tosco leño un idolillo tan al natural, que tuvieran bien que aprender de ellos muchos de nuestros escultores”(ACUÑA, 1942: 81).

“Los ritos de toda esta gentilidad son casi en general unos mismos; adoran ídolos que fabrican con sus manos, atribuyendo a unos el poder sobre las aguas, y así les ponen por divisa un pescado en la mano; a otros escogen por dueños de las sementeras, y a otros por valedores de sus batallas.

Dicen que estos dioses bajaron del cielo, para acompañarlos y hacerles bien: no usan de alguna cerimonia para adorarlos, mas antes les tiene olvidados en un rincón hasta el tiempo que los han menester, y así, cuando han de ir a la guerra, llevan en la proa de las canoas el ídolo en quien tienen puestas las esperanzas de la victoria; y cuando salen a hacer sus pesquerías, echan mano de aquél a quien tienen entregado el dominio de las aguas, pero ni en

²⁶Transcrição de nota do editor, à página 47: “O tradutor reescreveu a narrativa por ser demasiados longos os períodos e muito repetitivos, tentando, nas suas palavras, amenizar o texto, sem modernizá-lo. As notícias do Frei Carvajal freqüentemente mencionam a existência de ouro e muitas riquezas terra adentro, certamente influenciado que estava pela idéia de encontrar o Eldorado, assim como a Terra das Amazonas, com as quais ele diz ter combatido. Entretanto nada disso ficou provado e a confrontação com outros relatos faz com que não se lhe dê crédito”.

unos ni en otros fían tanto, que no reconozcan pueda haber otro mayor.” (ACUÑA, 1942: 55).

Pe. Acuña comenta a notícia de que havia um índio que se dizia filho do Sol e possuía poderes divinos; ele observa ainda a grande estima que os índios têm por seus feiticeiros, não tanto por amor, mas por receio, por esses poderem lhes causar mal, o que faz com que guardem ossos dos feiticeiros em uma casa destinada só para isso e para onde recorrem quando necessitam. As práticas funerárias não são padronizadas; alguns enterram os mortos em suas próprias casas, outros os queimam em fogueiras com seus pertences e celebram esse ato com cantos e bebedeiras.²⁷

Todos os relatos afirmam também haver estratificação social, com “principais” para os quais os índios comuns pagavam tributos e deviam obrigações. ABBEVILLE (1975:141), em contato com os Tupis da Ilha Grande do Maranhão em 1612, reporta que cada uma das cerca de 27 aldeias tem um “principal”, sendo que em uma delas há um chamado “*o primeiro e maior morubixaba não somente da aldeia mas de toda a Ilha Grande*”. Contudo, o autor não esclarece que tipo de prerrogativas teriam esses principais.

Não há referência clara à especialização do trabalho e à forma de cultivo da terra, mas todos os cronistas referem-se à abundância de alimentos como mandioca, milho, peixes, tartarugas frutos e frutas diversos.

Pe. Acuña relata que as terras são férteis, que os índios produzem milho e mandioca, e esta a armazenam sob a terra, e dela fazem pão ou ainda bebidas alcoólicas; vários tipos de “vinhos” são feitos com as frutas; que se alimentam principalmente de peixe e das tartarugas, mantidas em currais em grande número, das quais extraem a gordura para fazer manteiga, comem a carne e ovos, e que jamais conheceram a fome. A grande quantidade de gêneros alimentícios em estoque é observada por todos os cronistas, que deles se aproveitam durante a viagem, ora tomando-os à força, ora por oferenda dos próprios índios.

As crônicas em geral não são pródigas em dados sobre Marajó. Ao cabo de uma viagem que durara meses e em meio a muitos perigos e dificuldades, percebe-se nos relatos a chegada ao arquipélago pela menção das inúmeras ilhas e canais da foz do Amazonas em meio às quais as embarcações freqüentemente se perdem, e a posterior chegada ao Oceano. As observações a respeito dos índios que habitavam Marajó são vagas e

²⁷No capítulo sobre as riquezas do rio, em que não se refere especificamente a nenhuma tribo.

imprecisas. Os poucos índios estariam divididos em várias nações de línguas e costumes diferentes. Os mais conhecidos, os Aruãs, eram também os mais temidos: diversos são os relatos sobre suas atrocidades e costumes antropofágicos, sendo chamados de índios “caribes”.

Os relatos sobre os Aruãs são mais freqüentes após a fundação de Belém, em 1616, quando começam a chegar ao Pará missionários, colonos e mercenários em maior número. Ferreira Penna²⁸ lamenta que os primeiros colonos que foram para o Pará não fossem pessoas instruídas o suficiente ou o sendo não tivessem tempo para pesquisar sobre a vida dos antigos Marajoaras, uma vez que as primeiras levas de colonos eram constituídas de presidiários ou de pessoas que em Portugal viviam em estado de absoluta miséria. Perde-se, assim, talvez, a oportunidade histórica de colher informações a respeito dos índios Marajoaras que, nessa época, parecem já ter deixado o cenário da Ilha irremediavelmente.

Assim como em relação à vários lugares por onde passaram, os cronistas também enaltecem a cerâmica do povo das ilhas. Com relação ao relato de Carvajal, PORRO (1993:73) observa que:

“Merece reflexão o fato de Carvajal fazer essa descrição elogiosa da cerâmica modelada e pintada justamente ao atravessar a foz do Amazonas, região onde se desenvolveu uma das mais elaboradas tradições cerâmicas do continente. Na verdade, a fase Aruã da cerâmica arqueológica de Marajó, Caviana e Mexiana, contemporânea do início da colonização não parece estar esteticamente à altura da descrição de Carvajal(...). Mas é significativo que o cronista, que já observara a excelente cerâmica policrômica do rio Solimões, volte a tratar do assunto, bem como das cujas pintadas, ao percorrer a região que mais se destacara, no passado, por esse tipo de artefatos”.

Os dados que se têm sobre a Ilha de Marajó e a população que ali habitava são poucos. Os relatos, em geral, fazem menção ligeiramente sobre a geografia e as tribos do arquipélago. A civilização que durante séculos produziu a complicada cerâmica policrômica não mais habitava os monumentais aterros construídos por eles e os índios contemporâneos dos portugueses e espanhóis não forneceram informações sobre eles e sobre como viviam. Entretanto, parece bastante plausível, pelas informações etnohistóricas e arqueológicas

²⁸Obras completas de Domingos Soares Ferreira Penna. Volume II. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1971. P. 239.

que se possui que tenham tido um modo de vida semelhante ao dos povos que habitavam a várzea.

Observa-se que no continente, nas proximidades dos rios, parece ter havido em algum momento o estilo de habitação em aterros artificiais característico dos sítios em Marajó que podem ter sido construídos com objetivos defensivos:

“Fomos assim costeando: vimos povoações onde não nos podíamos aproveitar delas, que mais pareciam fortalezas no alto de morros, a umas duas ou três léguas do rio. Não soubemos quem era o senhor que dominava esta terra, dizendo-nos apenas o índio que naquelas fortalezas resistiam, quando lhes faziam guerra.”

Seguindo o relato do cronista, percebe-se a chegada a Marajó:

“Aqui começamos a deixar a boa terra de campos e terras altas, entrando numa terra baixa, de muitas ilhas, embora não tão povoadas como as de cima. (...) E como as ilhas era muitas e muito grandes, nunca podemos voltar a tomar terra firme de um e outro lado até o mar”. (CARVAJAL, 1941:73).

Sobre os índios das ilhas:

“Toda a gente que há nessa parte do rio é gente de muito entendimento e engenho, pelo que vimos e pareciam por todas as obras que fazem, tanto de escultura como desenhos e pinturas de todas as cores, dos mais vivos tons, que é coisa maravilhosa de ver.” (CARVAJAL, 1941:77).

Em 1659, em carta ao Rei português, o Pe. Antônio Vieira relata que a Ilha é rica em espécies vegetais e se presta à agricultura. Três anos depois uma expedição chefiada por Feliciano Coelho de Carvalho, filho do então governador do Grão-Pará, disposta a expulsar os estrangeiros enfrenta-se com uma tribo Aruã e a partir daí os enfrentamentos são constantes e aos missionários acaba sobrando a tarefa de “pacificá-los”(BARROSO, 1954).

Antônio Porro faz um trabalho excelente na compilação desses relatos, comparando-os e localizando geograficamente as tribos a que os mesmos se referem, tornando essas obras inteligíveis, uma vez que os viajantes utilizam uma terminologia e unidades de medida - como dois dias de caminhada, por exemplo - que precisam ser “traduzidas”. São, sem dúvida, uma fonte de dados

importantíssima sobre esse período para toda a várzea amazônica, que, de resto, é pouco explorada arqueologicamente. Para o caso de Marajó, entretanto, as fontes arqueológicas são ainda as mais importantes; de toda maneira, os arqueólogos não deixam de usar as fontes etnohistóricas para construir hipóteses a serem testadas através do registro arqueológico.

* * *

Os vestígios arqueológicos de ocupação humana em Marajó aparecem em uma região que tem como centro o Lago Arari, este cobrindo uma área de cerca de 400 km². Os sítios da Fase Marajoara localizam-se principalmente a leste e sudeste do lago, conforme se pode observar no mapa a seguir.

A pesquisa arqueológica em Marajó pode ser vista como que pertencendo a três momentos distintos, se tomarmos como parâmetros os métodos utilizados e os resultados obtidos. Num primeiro momento, que abrange as escavações realizadas a partir das décadas finais do século passado e primeiras décadas deste, os trabalhos eram isolados e pouco sistemáticos, característicos de uma época em que principiava o descobrimento dos novos sítios. Como parte desse grupo citamos Hartt (1871), Steere (1927), Ferreira Penna (1877), Derby (1879, 1897), Ladislau Netto (1885), Lange (1914), Farabee (1913, 1921), Curt Nimuendaju (1922), Carlos Estevão Oliveira (1925), Mordini (1929, 1937, 1947), Carlos Quadroni (1929)²⁹, Heloísa Alberto Torres (1930), entre outros. Foram explorados, durante esse período de quase setenta anos, os sítios: Bacuri Alto, Cajueiros, Camutins, Caratatéua, Cuieiras, Curuxys, Desterro, Diamantina, Fortaleza, Guajará, Ilha dos Bichos, Ilha dos Marcos, Laranjeiras, Macacão, Matinados, Menino Deus, Monte Carmelo, Nazareth, Pacoval, Pacoval do Cururu, Pacoval dos Mello, Panellas, Sanharão, Santa Brigida, Santa Izabel, Santo André, São Lourenço, Serra, Tapera, Teso das Igaçabas, Teso do Severino, Teso dos China, Teso do Gentil, Teso dos Gentios.

PALMATARY (1949) faz uma revisão de quase todos estes trabalhos que, ainda que tenham oportunizado o acesso da comunidade científica aos primeiros registros arqueológicos sobre a Fase Marajoara, não realizaram nenhum estudo estratigráfico que possibilitasse conhecer a datação dos sítios e a seqüência de ocupação. A falta de localização temporal impedia que se

²⁹ Não lemos esses trabalhos no original. Nomes e datas de publicação foram retirados de PALMATARY (1949)

construíssem hipóteses sobre a origem daquela cultura, mas a partir do estudo estilístico da cerâmica começou a buscar-se afiliações em outros pontos do continente.

Ao final da década de 40, Meggers e Evans realizam escavações não só na Ilha de Marajó como também no território do Amapá e nas Ilhas Caviana e Mexiana, o que atesta a preocupação em contextualizar e estabelecer relações entre as diversas ocupações humanas na região. Escavam nos sítios J-14, Monte Carmelo, com três *mounds* e no sítio J-15, Os Camutins, com 20 *mounds*. Em relatório publicado em 1957, há um cuidadoso inventário de todos os sítios encontrados, além da reunião dos dados produzidos pelas investigações anteriores. A partir dos resultados obtidos, são traçadas, então, hipóteses sobre a origem e desenvolvimento das culturas que habitaram a Ilha.

Desse segundo momento de pesquisas na Ilha podemos citar também Peter Paul Hilbert que, tendo já participado da expedição de Meggers e Evans, realiza prospecções nos Camutins e Pacoval em 1950. Em 1951 escava a leste do Lago Arari, em Caratatéua, Pacoval dos Mello, Teso dos China e Teso do Severino.

Meggers e Evans, baseados na etnografia de populações amazônicas modernas e utilizando o método comparativo, inferiram os padrões de assentamento que seriam característicos da Ilha de Marajó. Pretenderam demonstrar que, por causa da geografia da região amazônica, a única forma de subsistência humana seria a da vida em pequenas comunidades, baseada na pesca, caça e coleta e agricultura de subsistência; que, portanto, esse tipo de economia não poderia sustentar grandes contingentes populacionais e suportar o desenvolvimento de uma sociedade mais complexa.

A partir do material produzido pelas escavações, identificaram cinco fases de ocupação na Ilha, que chamaram de Fases da Floresta Tropical; a seqüência arqueológica estaria então representada por essa sucessão de culturas não-relacionadas entre si, cada uma com aparecimento repentino, com florescimento fugaz e se sucedendo ou sendo absorvida pela seguinte. O início da ocupação se daria em torno de 700 A.D., com a fase Ananatuba, que teria durado 368 anos e sendo parcialmente contemporânea da fase seguinte, Mangueiras, com a duração de 330 anos. Mangueiras e Formiga, essa última com a duração breve de 75 anos, teriam coexistido em locais diferentes durante certo tempo. A Fase Marajoara, com início em 1250 A.D., teria sucedido a Fase Formiga e durado aproximadamente 200 anos. A última das cinco fases identificadas, Aruã, é contemporânea do período da conquista e se estende até

o século XIX. Para Meggers e Evans, não há evidências de que qualquer dessas culturas seja nativa de Marajó.

SIMÕES (1967) realiza prospecções e cortes estratigráficos numa região de 450 km² entre os rios Goiapi e Camará, com o objetivo de identificar sítios em regiões ainda não pesquisadas por Meggers e Evans. São localizados então sítios das fases Formiga e Ananatuba também a sudeste do Lago Arari, que seriam mais antigos do que os anteriormente identificados a nordeste e oeste do Lago. Conclui pela contemporaneidade e contato entre sítios Mangueira, Formiga e Marajoara, através da constatação de intrusão de cacos cerâmicos.

Quando Meggers e Evans analisaram a cerâmica arqueológica da Fase Marajoara concluíram que teria sido produzida por um povo proveniente das terras andinas, que, migrando, teria chegado a Marajó, onde, com difíceis condições de sobrevivência devido aos poucos recursos oferecidos pelo meio, teria visto sua cultura regredir até seu total desaparecimento. É fácil entender que, nessa época, era forte a influência, nos meio acadêmicos, do determinismo ecológico de STEWARD (1949); além disso, os estudos sobre os solos pobres em nutrientes, que eram considerados predominantes na várzea amazônica apontavam para a impossibilidade de ter havido longa sobrevivência humana nesse meio adverso.

Durante várias décadas buscou-se identificar pontos em comum entre a cultura Marajoara e outras culturas distantes, na busca de sua origem. O método comparativo levou os estudiosos a buscar essa origem em lugares tão distantes como o Egito (Lisle du Dreneuc 1889) ou a Escandinávia (Barbosa Rodrigues, 1876), ou ainda na América, na região do Mississipi (Netto 1885, Palmatary 1949), Alto Amazonas, Venezuela, Colômbia ou América Central (Cruls 1944, Lathrap 1942).³⁰

MEGGERS e EVANS (1957:411-419) isolam traços distintivos da cultura Marajoara e buscaram identificar geograficamente locais onde os mesmos apareceram em outras culturas. O resultado desse trabalho é uma plotagem, no mapa da América do Sul, onde observam uma maior concentração de características comuns nas regiões da Colômbia, Equador e nordeste do Peru. Como nos níveis mais antigos dos sítios escavados observaram que a cultura Marajoara estava no auge de seu desenvolvimento, não tiveram dúvidas em optar pela teoria da migração. Admitem que o local de origem apontado não é o único possível, mas ponderam que as evidências tanto arqueológicas quanto etnográficas não deixam outra saída. Se num primeiro momento buscaram

³⁰ Apud MEGGERS e EVANS, 1957.

explicações para o fato de essa migração não ter deixado vestígios em sua passagem -

“The trip downriver must have been a rapid one, because no Marajoara Phase sites have come to light along the main course of the Amazon, which is better known archaeologically than other parts of the lowland”.(MEGGERS e EVANS, 1957:419)-,

mais tarde encontraram comprovação de sua teoria com descobertas de fragmentos de cerâmica policrômica em diversas regiões na Bacia Amazônica. (TOLEDO, 1942, apud MEGGERS e EVANS, 1957; NORDENSKIÖLD, 1930; BROCHADO, 1980)³¹

Estudos posteriores (MAGALIS 1975, BROCHADO 1980), apoiados por datações de radiocarbono para a cerâmica policrômica encontrada em outras regiões amazônicas demonstraram que, se houve migração cultural, ela se deu em sentido contrário. LATHRAP (1972, 1977, apud BROCHADO 1980) aponta para uma origem comum da cerâmica policrômica na Amazônia Central. A cerâmica mais antiga identificada então foi a da Tradição Mina, não policrômica, com datas em torno de 4.000 a.C.

Nos anos 80 e 90, Anna Roosevelt emprega, em Marajó, métodos e técnicas que produzem resultados diferentes e acabam por chocar-se com as teorias construídas por Meggers e Evans. Nesse terceiro momento, há uma preocupação em recolher todo e qualquer resíduo biológico que possa oferecer informações a respeito dos padrões alimentares, através de modernas técnicas de flotagem da terra e análise da matéria orgânica em laboratórios; a escavação é feita por decapagem dos níveis naturais, preservando as indicações de fogões e pisos para a reconstituição das moradias e análise dos locais de alimentação e trabalho; o *survey* é priorizado com relação à escavação propriamente dita, que se atém a poços-teste tendo em vista a vasta extensão dos sítios e a grande quantidade de material recolhido.

Os resultados de todo esse trabalho, levado a efeito com uma equipe multidisciplinar e com a possibilidade de analisar o material em laboratórios sofisticados, mostram que, ao contrário do que se pensava anteriormente, a Ilha de Marajó suportou uma civilização altamente desenvolvida, por quase

³¹ Não há comprovação de que os fragmentos encontrados nas diversas regiões sejam originários de Marajó, podem ser apenas cerâmica policrômica. Em nota de rodapé, MEGGERS e EVANS (1957:419) comentam que Toledo (1942) teria achado fragmentos de cerâmica marajoara na região do Rio Trombetas, que incluíam 2 cabeças de “figurines” e um apêndice, que os autores identificaram como sendo indiscutivelmente de origem Marajoara.

1.000 anos, até aproximadamente o ano de 1300 A.D. E não só esta população não decaiu sob as agruras do clima e da geografia da Ilha como nela se desenvolveu, florescendo ali uma das civilizações mais complexas da pré-história recente das Américas.

Anna Roosevelt não pesquisa as fases anteriores, mas apresenta datas mais antigas para a Fase Ananatuba, entre 1.500 a 1.000 A.D., da qual alguns fragmentos cerâmicos foram encontrados na superfície de diversos *mounds* da Fase Marajoara, como Teso dos Bichos e Teso do Sítio. A autora considera que peças de cerâmica encontradas em sítios ou próxima a sítios Marajoara e atribuídas às fases Mangueiras e Formiga, podem não ter sido objeto de comércio, mas sim cerâmica rústica Marajoara, constituindo-se em resíduos de ocupação sazonal:

“Mangueiras may actually be a multicomponent assemblage including a phase of post-Ananatuba Zoned Hachure pottery as well as Marajoara domestic pottery from seasonal occupations. The ill-defined Formiga Phase may also represent a functionally specialized component of some other phase. At the time when these phases were established, most ceramic variation was assumed to represent chronological variation, but Marajo ceramics are sufficiently complex that some of the variation might have a nonchronological, functional significance”. (ROOSEVELT, 1991:64).

ROOSEVELT (1992a) atesta que a cerâmica apareceu na Amazônia 2.000 anos antes do que nos Andes e na Mesoamérica, sendo que as influências estilísticas sofridas pela cerâmica Marajoara provém das terras baixas e não dos Andes como se pensava. Ao contrário, os estilos semelhantes nos Andes lá aparecem 600 anos mais tarde e podem ter sofrido influência amazônica. Datas de radiocarbono obtidas em escavações próximas a Santarém, no sambaqui da Taperinha, onde foram encontrados fragmentos de cerâmica, alguns decorados, com incisões relativamente simples, mostram uma antiguidade de 7 a 8 mil anos, a mais antiga até agora encontrada para as Américas.³² Assim como a cerâmica da Tradição Mina, parece ser uma cerâmica já evoluída por causa do tratamento da superfície.

Feitas essas colocações genéricas a respeito das principais teorias arqueológicas construídas a partir das escavações e *surveys* realizados em

³²Conforme artigo do New York Times sobre as escavações de Roosevelt. 13/12/91,

Marajó, faremos um levantamento do conjunto dos dados fornecidos pelo registro arqueológico de forma a podermos melhor entender e discutir as hipóteses e teorias que se apresentam.

Os sítios da Fase Marajoara se encontram sobre colinas ou aterros artificiais, também conhecidos como “tesos” ou *mounds*³³, construídos paralelamente ao longo de rios e lagos. Alguns teriam sido construídos no leito mesmo de rios, quando na época de drenagem das águas, como atestam testes de refração sísmica em Guajará. (ROOSEVELT 1991).

O tamanho dos *mounds* tanto em área quanto em altura varia muito; Meggers e Evans relacionaram essas diferenças com a função que pensaram que cumpririam os dois tipos de sítios. Os sítios-cemitérios seriam grandes, enquanto que os de habitação seriam bem menores e apresentariam somente cerâmica não-decorada. Eles são bastante enfáticos quando afirmam que suas escavações, em 1949, não comprovam o uso simultâneo para moradia e sepultamentos.

Entre os sítios de habitação, o menor sítio medido por Meggers e Evans é Mound 14, J-15, do grupo Camutins, com 51 x 35m de extensão e 6,25m de altura. Fortaleza é o maior, com 91m de comprimento e 2m de altura. Observa-se que não há relação necessária entre altura e extensão. Nesses sítios de habitação os cacos de cerâmica não-decorada apresentam-se em porcentagens bastante altas, de 92 a 100% (MEGGERS e EVANS 1957: 398).

Os *mounds* utilizados como cemitério - como Mound 1, J-15, do grupo Camutins, com 255 x 30m de superfície e 10m de altura - destacam-se por seu tamanho, visualmente maior, e parecem estar associados com grupos de *mounds*-habitação (MEGGERS e EVANS 1957: 399).

Anna Roosevelt relata que os *mounds* teriam entre 3 e 20 m de altura, em média 7 m de altura. A altura é bastante superior ao que seria necessário para escapar das cheias, o que sugere que tenham servido também como defesa. Seu tamanho varia entre 1 e 3 hectares de área. Frequentemente há um desnivelamento, havendo uma superfície mais alta e outra mais baixa. Os sítios seriam utilizados tanto para habitação como para cemitérios, havendo áreas em que os enterramentos estariam organizados agrupadamente, segundo critérios sociológicos e possivelmente com algum significado

³³Teso é a denominação local para pequenas elevações de terra, sejam naturais ou artificiais (PALMATARY 1949). A denominação *mound*, em inglês, parece estar mais relacionada aos montículos construídos pela ação do homem, motivo pelo qual consideramos apropriado utilizá-la com essa acepção.

cronológico. Alguns assentamentos são compostos de vários *mounds*, em grupos de 3 a 5 ou até mais, com diferentes tamanhos.

Alguns autores associam a forma dos sítios-aterros com a forma de animais, como o jabuti, comparação feita por LADISLAU NETTO (1882 apud PALMATARY 1949) com relação à forma de Pacoval do Arari, mas essa hipótese parece estar descartada; muitos são mais arredondados, enquanto que o formato padrão parece ser o ovalado, mais comprido do que largo. Meggers e Evans concluíram que, se alguns *mounds* têm aparência zoomórfica, isso não é intencional; tampouco existe orientação cardinal - a orientação depende dos contornos geográficos dos rios e lagos.

Anna Roosevelt identificou sítios planos, próximos aos aterros, que podem ter servido de moradias para os prováveis trabalhadores agrícolas no caso de ter havido uma diferenciação social nesse sentido. Esse tipo de sítio plano foi constatado em corredores de floresta através de práticas de *survey*. Assim como os *mounds* pequenos, estes sítios planos parecem ser bastante freqüentes e mais numerosos que os grandes *mounds*; no entanto, praticamente não são mencionados na literatura.

Fazendo uma revisão bibliográfica e contando os sítios conhecidos separadamente, Roosevelt identifica a existência de mais de 400 sítios, e pondera que esse ainda seria um número pequeno perto do que realmente existe:

"My own experience has been that each documented Marajoara mound has near it three ou four unreported sites, many of them modest habitation mounds of lesser elevation. Sighting from each substantial Marajoara mound, a person can see in the distance in a 5-km radius around the site three or four other substantial cemetery and habitation mounds, many of them not recorded but known to the landowners and tenant ranchers."(ROOSEVELT, 1991:33).

A análise estratigráfica mostra que os registros de ocupação humana se encontram na parte superior do *mound*, a 1,50-2,10 metros do topo (dados sobre Fortaleza, a partir dos trabalhos de Farabee e de Meggers e Evans) havendo, abaixo disso, solo estéril onde podem ser encontradas partes inferiores de urnas enterradas a partir de níveis superiores (PROUS, 1992:482). A ocupação é intensa e mostra relação de continuidade cultural entre os níveis.

Roosevelt registra uma ocupação de quase 1.000 anos para a Fase Marajoara, indicando um padrão de assentamento estável, e a dividiu em subfases, segundo critérios cronológicos e geográficos. Primeiramente

identificou a subfase Camutins, no rio Anajás, datada entre 400 e 700 AD. e a subfase Pacoval, ao leste do lago Arari, datada de 700 a 1.100 AD. As escavações posteriores em Teso dos Bichos, na região do Arari e em Guajará, às margens do Anajás, mostraram duas subfases na seqüência às primeiras: Subfase Teso, no Arari, com datação de 1.100 a 1.300 AD. e Subfase Guajará, no Anajás, de 700 a 1.100 AD. Na tabela abaixo é possível visualizar melhor esses dados, que mostram contemporaneidade entre as subfases Pacoval e Guajará:

Rio Anajás	Camutins	400 -700 AD
	Guajará	700 -1.100 AD
Lago Arari	Pacoval	700 - 1.100 AD
	Teso	1.100 - 1.300 AD

Os enterramentos são realizados em urnas de diversos tamanhos, algumas vezes ricamente adornadas e outras vezes lisas; as decoradas parecem ter sido feitas especialmente para a função a que se destinam. No entanto, o fato de algumas estarem com as bordas quebradas indica que podem ter sido utilizadas para estocagem de bebidas e posteriormente utilizadas para o enterramento (FARABEE 1921 apud BROCHADO 1980 e PALMATARY 1949). Percebe-se que nos níveis inferiores há o enterramento secundário, com ossos muitas vezes pintados em vermelho, podendo estar quebrados ou apenas desarticulados, ou ainda com o morto em posição sentada, com a presença de uma tanga de cerâmica decorada. Para os níveis superiores cresce em importância a cremação, em urnas menores. No entanto essa espécie de evolução das práticas funerárias não se confirma com a estratigrafia: os dois tipos de enterramento podem aparecer juntos. Em geral cada urna contém apenas um indivíduo, à exceção de pequenas urnas da Subfase Pacoval, que Anna Roosevelt observou conter diversos indivíduos. Em alguns casos havia ossos de animais, também pintados de vermelho.

Os enterramentos parecem estar agrupados no plano horizontal, havendo espaços bastante extensos onde não se encontram urnas. No plano vertical, existem extratos separados, freqüentemente em número de três, como descobriu Steere em Pacoval do Arari, onde percebeu haverem diferenças

estilísticas entre os artefatos associados, estando no extrato inferior a cerâmica mais importante.³⁴

Assim como Steere, Derby e Penna também observaram que as urnas de níveis inferiores eram de melhor qualidade e sempre associadas a tangas policrômicas, fato esse confirmado por Meggers e Evans mais tarde. PROUS (1992:491) alerta para o fato de que essas diferenças podem ser acidentais, havendo uma distribuição irregular dos tipos decorados no plano horizontal. A idéia de que há uma involução nas atividades artísticas em direção ao final da fase não é, contudo, uma unanimidade entre os autores. Tanto MAGALIS (1975)³⁵ quanto ROOSEVELT (1987) concluíram que a cultura torna-se mais elaborada e complexa com a passagem do tempo.

Roosevelt observa que o fato de as urnas estarem bem conservadas - uma vez que a pintura é solúvel em água e poderia ter desaparecido, tratando-se de uma região com intensa e sazonal precipitação pluvial - indica que os enterramentos podem ter sido feitos sob templos, que abrigariam ídolos e os corpos de ancestrais, preservando, com essa cobertura, as urnas da degradação natural a que estariam predispostas. É uma hipótese bastante plausível, corroborada pelos relatos sobre as práticas rituais da várzea. Além disso, é conhecido o fato de que os índios Cuna, do Panamá, construíam pequenas cabanas sobre as sepulturas e enterravam os mortos enrolados em uma rede, juntamente com os utensílios domésticos, prática essa relatada por LINNÉ (1929).³⁶

As diferenças relatadas dão conta de que, enquanto na parte mais antiga da seqüência é predominante o enterro secundário, mais recentemente cresce em freqüência a prática da cremação. As urnas então passam a ser menores e menos decoradas e não se encontram mais tangas como antes.

MAGALIS(1975) e WEBER (1975)³⁷ observaram diferenças entre as formas das vasilhas em diferentes sítios, não relacionadas com as diferenças reportadas por Meggers e Evans à função supostamente cumpridas pelos sítios (habitação/cemitério). Principalmente os vasos provenientes de Pacoval mostram diferenças em forma e estilo não encontradas em outros sítios.

³⁴STEERE (1877), citado por PALMATARY, 1949.

³⁵Magalis, em Tese de Doutorado defendida em 1975 (MAGALIS, Joanne Evelyn. *A Seriation of some Marajoara painted anthropomorphic urns*) trabalha a seriação em urnas antropomórficas a partir de coleções de museus. Não foi possível obter o original para leitura, e conhecemos seu trabalho através de BROCHADO (1980) e ROOSEVELT (1989, 1991).

³⁶ Apud MEGGERS e EVANS (1957:401).

³⁷ Apud BROCHADO, 1980.

Foram encontrados diversos objetos e vasilhas cerâmicas associadas aos enterramentos, como pratos, vasos menores, cachimbos, fusos, estatuetas, miniaturas, instrumentos musicais, “tinteiros”, além de adornos e das conhecidas pedras verdes (muiraquitãs). A quantidade e qualidade dos objetos variam nos enterramentos. As tigelas dispostas ao lado das urnas podem ter contido oferendas. Meggers e Evans observam que os ossos de animais como mamíferos, pássaros e jacarés encontrados também podem ter ligação com essas oferendas.

As tangas podem estar presentes junto ou sob os ossos, na base da urna ou ainda do lado de fora. Grandes urnas não decoradas podem estar presentes abrigando urnas menores e decoradas. Muitas urnas são cobertas com pratos ou tigelas invertidos, podendo estes estar sobre a borda ou introduzidos no gargalo do vaso. Varia entre os sítios o tipo de material associado com os enterramentos.

É bastante curiosa a ocorrência de tangas cerâmicas associadas aos sepultamentos. Elas são encontradas freqüentemente no fundo da urna, sob os ossos; em casos de enterramentos sem urnas elas também podem aparecer associadas ao esqueleto. As tangas são mais freqüentemente associadas com esqueletos masculinos, que foram examinados em maior quantidade, apesar de esqueletos femininos também terem sido encontrados. O uso etnográfico de tangas cerâmicas parece reduzir-se ao caso das tribos Panoan, no Rio Uacayali, onde moças devem usá-las por ocasião de um rito encenado no início da puberdade (STEWART e MÉTRAUX, 1948 apud MEGGERS e EVANS, 1957).

Os ossos dispostos nas urnas parecem ter sido envolvidos por algum tipo de matéria orgânica, o que é observado por diversos autores. Poderia ser uma planta ou material fibroso (ROOSEVELT, 1991:51).

Tanto adultos quanto crianças são enterrados em urnas. A análise osteológica das coleções em museus, relatada por ROOSEVELT (1991) revelou diferenças quanto à estatura dos indivíduos, havendo homens fortes e bastante altos e outros indivíduos menores, com saúde mais fraca e provavelmente um reduzido acesso a nutrientes. Foram constatadas doenças como osteoporose e artrite (mulher proveniente de urna lisa, em Pacoval) e outras relacionadas com deficiência nutricional, não sendo detectadas doenças relacionadas com o trabalho agrícola. Não é possível determinar, segundo a autora, se estas diferenças sócio-econômicas seriam devidas a posições hierárquicas dos indivíduos na sociedade ou diferenças de *status* entre grupos. O estudo dos traços morfológicos mostrou uniformidade genética na população como um

todo. Diversos crânios masculinos apresentavam deformação fronto-occipital, prática difundida entre os Omágua que viviam às margens do Rio Negro à época da conquista.³⁸ Entretanto, a amostra estudada, como os próprios autores admitem, é pequena e mal documentada, havendo a necessidade de estudos mais sistemáticos que levassem em conta diversas outras variáveis para que se pudesse traçar um quadro mais preciso a respeito do padrão físico e biológico Marajoara.

A partir do levantamento realizado em Teso dos Bichos, Roosevelt concluiu que o padrão de ocupação deveria ter sido o de várias casas comunais dispostas em torno de uma área central aberta. As casas seriam retangulares e com orientação leste-oeste. Sua interpretação a partir das anomalias geofísicas constatadas, entretanto, parece ser um tanto forçada, dando margem a críticas:

“Although profile cuts along the mound perimeter exposed edges of house floors and several hearth groups, no area-wide excavations were done to define a domestic unit. There is not a single plan map of one house. Instead, Roosevelt equates the extent and configuration of magnetic anomalies as being accurate reflections of the shape and size of houses, an interpretation unsupported by excavated data.”
(BARSE, 1993:374)

A partir do pressuposto de que as casas representadas pelas anomalias seriam contemporâneas, Roosevelt estimou uma população de 1.000 pessoas, apenas para Teso dos Bichos. Baseada nos dados publicados a respeito de outros sítios, a arqueóloga calcula, então, uma população de 100.000 a 200.000 pessoas para todo o domínio Marajoara, o que significaria 5 a 10 pessoas por km² em toda a área de 20.000 km² de ocupação. E ainda, considerando os sítios conhecidos como uma fração dos que realmente existem, pode ter havido uma população de um milhão de pessoas, com uma densidade de 50 pessoas por km². A autora argumenta que esta estimativa está de acordo com os relatos etnohistóricos para a população que habitava a várzea amazônica no mesmo período.

O tipo de alimentação utilizada pelos Marajoaras é assunto bastante controverso. Foi comprovado o consumo de peixes pequenos e caça de pequeno porte na dieta; os peixes maiores, como o pirarucu aparecem

³⁸ A prática desse tipo de deformação craniana é bastante difundida em diversas regiões, tendo sido identificada etnograficamente entre os Quijo, os Awishira, tribos do Ucayali, (Steward e Métraux, 1948), os Omágua, os Tiatinagua (Métraux, 1948), os Peban e tribos Tupian da Montaña (Steward, 1948), tribos ao norte do Orinoco (Kirchhoff, 1948), certas tribos das Guianas (Gillian, 1948), os Pijao, na Colômbia (Hernández de Alba, 1946) e tribos da costa do Equador, como os Palta e Esmeralda (Murra, 1946). Apud MEGGERS e EVANS, 1957.

relacionados com a cerâmica cerimonial e devem ter sido usados apenas em banquetes especiais. Com razão, o projeto Radam (BROCHADO, 1980:44) concluiu que apenas a caça e a coleta não seriam suficientes para sustentar uma cultura no nível alcançado pela Marajoara, e que portanto deve ter havido alguma espécie de agricultura produtiva. Os pesquisadores observaram a existência de arroz selvagem na Ilha, que pode ter sido consumido nos tempos pré-históricos. Entretanto, não há indicação de que o milho ou a mandioca tenham sido cultivados em grande escala. Roosevelt identifica a presença de algo que seriam sementes de milho junto aos resíduos carbonizados de plantas, mas pondera que só estudos ósseos químicos futuros poderão determinar sua importância na dieta:

“The rarity of maize and the human bone chemistry suggest that maize was only and accessory crop, perhaps used for making beer for ceremonies.” (ROOSEVELT, 1991:379)

BROCHADO (1980) sugere que as condições na Ilha permitiriam o cultivo³⁹ de culturas comuns como do milho, da batata-doce, mandioca, feijão, amendoim, abóbora, urucu, genipapo, caju, abacaxi, mas principalmente do arroz, que existe atualmente em forma selvagem. A questão da potencialidade agrícola dos solos, pode ser vista sob dois prismas: de um lado temos os estudos teóricos, que se debateram durante um certo tempo discutindo se os solos seriam ou não férteis; por outro, a prática indígena da agricultura, que às vezes subverte a teoria, mostrando a possibilidade de cultivos em solos nem tão bons assim. No caso de Marajó, sabe-se que deve ter havido alguma espécie de agricultura produtiva, pois de outra forma não se explicaria a existência de assentamentos de tão longa permanência. Resta, de qualquer forma, o problema da falta de comprovação empírica. Enfim, até que estudos mais conclusivos sejam desenvolvidos, permanece insolúvel a questão sobre o tipo de economia desenvolvida com vistas a sustentar o nível de complexidade cultural observado para a Fase Marajoara.

A existência de relações comerciais entre os Marajoaras e outras tribos é atestada pela existência de instrumentos líticos feitos a partir de matérias-primas inexistentes na Ilha, como rochas ígneas e metamórficas. Trazidas de muito longe, estas pedras foram encontradas em forma de machados, martelos, moedores, trituradores e outros implementos. PROUS (1992:490) afirma que teria havido exportação de cerâmica para as ilhas setentrionais. Os muiquitãs,

³⁹ O autor conclui isso a partir de imagens de SLAR, mas considera que o relevo efetivo parece muito pequeno para o controle hidráulico imaginado por Roosevelt.

pedra verde-acinzentada, chamada jadeíte, amuletos característicos dos Tapajós, na região de Santarém, foram encontrados por Carlos Quadroni em Panellas, 1929. Outros autores também citam as pedras verdes. Heloísa Alberto Torres encontra, em 1930, machados de diorite, material que não existe em Marajó; também reporta que cerâmica semelhante a de Marajó teria sido achada nas vizinhanças do domínio Tapajó.⁴⁰ Além das evidências proporcionadas pela arqueologia, os relatos etnohistóricos são pródigos em citações ao intenso comércio existente entre as tribos amazônicas à época da conquista, havendo referências quanto à existência de caminhos e pousadas construídos especialmente para os viajantes que se deslocavam periodicamente de uma região à outra. (PORRO, 1987:2)

Algumas evidências arqueológicas nos parecem hoje incontestáveis: de que uma população bastante numerosa, responsável provavelmente pela construção dos gigantescos aterros, teria habitado a parte centro-leste da Ilha por mais de novecentos anos; que teria havido alguma espécie de hierarquia social tendo em vista a diversidade verificada nos sepultamentos; que essa população utilizava-se de práticas rituais diversas e que essas práticas tinham grande importância na vida social; que haveria especialização do trabalho; que há uma continuidade no desenvolvimento diacrônico na Fase Marajoara, ainda que tenham havido mudanças significativas com relação às práticas culturais.

Muitos pontos são controversos, em parte pelas dificuldades de pesquisa, pela falta de um controle estatístico nos registros, pelas amostras pouco representativas. Não se sabe de que os índios Marajoaras viviam: há vestígios de consumo de animais aquáticos, como peixes muito pequenos. Roosevelt pensa que podem ter sido utilizados canais para controle hidráulico, visando o cultivo de sementes, como o milho, entretanto isso não está comprovado, uma vez que construções desse tipo não foram encontradas. Meggers e Evans consideraram que a falta de alimentos teria levado à degeneração cultural e seu desaparecimento; no entanto, o fato de essa população ter tido um longo período de permanência na região contradiz essa hipótese, pois não há decadência que dure 900 anos.

Roosevelt defende a tese de que o tipo de organização sócio-política Marajoara seria típica dos cacicados, amparada no registro arqueológico e analogias com outras sociedades complexas do período pré-conquista nas Américas. Uma análise mais detalhada de sua argumentação em *Moundbuilders of the Amazon* (1991) comprova que a própria autora admite que

⁴⁰ Ambos autores mencionados por PALMATARY, op. cit.

os dados existentes não são suficientes para comprovar a existência do modelo cacicado em Marajó:

“We have observed in the Marajoara domain apparent site size hierarchies and functional differences between sites that would tend to accord with chiefly organization, as would the physiological variability of Marajoara people. However, as discussed, there is as yet no specific evidence that there were socioeconomic strata or paramount chiefs.”

(...)

“Thought the Marajoara society shows considerable evidence of socioeconomic differentiation of some kind, as yet there is no clear evidence for the existence of central political roles.”
(ROOSEVELT, 1991:95).

Apesar disso, em diversos artigos (1987, 1989, 1992), a autora sustenta a tese da existência dos cacicados em Marajó durante a Fase Marajoara. A discussão a respeito da organização político-social na Fase é importante e para ela podem contribuir principalmente o estudo da linguagem simbólica e iconográfica da arte. Por isso vamos examinar a seguir o conceito de cacicado e como ele vem sendo trabalhado pelos arqueólogos.

Utilização arqueológica do modelo analítico “cacicado”

SANOJA y VARGAS(1987:201) apontam os cacicados como sendo a forma de organização social característica das sociedades tribais em grande parte da América do Sul no período que antecedeu a conquista espanhola. À parte as especificidades regionais, algumas características básicas são apontadas como essenciais para identificar essa nova forma de organização que assumem as comunidades em crescimento demográfico.

Na passagem de uma modo de vida comunal à dos cacicados, as relações de parentesco adquirem importância para o estabelecimento de uma rede político-social hierárquica relacionada com a divisão e especialização social do trabalho antes desconhecidas. SERVICE (1962, apud YOFFEE, 1994) classifica os cacicados como “sociedades de parentesco”, onde o *status* é determinado pela genealogia, com a existência de clãs cônicos, com membros que ocupam posições relativas à distância geracional que mantém dos

ancestrais, verdadeiros ou mitológicos. A hierarquia se estende para além do domínio da aldeia, estabelecendo-se relações de subordinação entre aldeias e entre essas e uma aldeia principal, residência do chefe do clã mais importante.

Invariavelmente imbuído de poderes deísticos, o cacique principal coordena uma rede de caciques a ele subordinados que apropriam-se, em nome do interesse comum, do excedente produzido nas aldeias. Através da estocagem de alimentos, da produção de bens suntuários por uma elite especializada e da apropriação da terra estabelece-se o poder do grande senhor e de sua linhagem, uma vez que controlarão a redistribuição dos alimentos e as práticas religiosas e rituais que legitimam o *status quo*.

FRIED chama essa organização de “*una red distributiva superfamiliar*”, em que pessoas são encarregadas de funções dentro da rede, o que vai ocasionar *status* diferenciado entre elas; o número de pessoas imbuídas de posição privilegiada depende da complexidade da rede. Isso não significa, para o autor - que ensina a identificar arqueologicamente esse tipo de sociedade -, privilégio econômico:

“(...) debe declararse en justicia que los status redistributivos centrales están asociados a bullicio, plumajes y otros adornos de la función. Estas personas se sientan en banquillos, tienen grandes casas y son consultadas por sus vecinos. Sus roles distributivos los colocan automáticamente al frente de la vida religiosa de la comunidad. Sin embargo, están también en esta posición a causa de su status de parentesco central como jefes de linajes, clan o tribus”.
(FRIED 1979:138 apud TOLEDO y MOLINA, 1987: 194).

A forma de estratificação dos sítios, para PRICE (1957, apud TOLEDO y MOLINA, 1987), permite identificar sociedades igualitárias de sociedades não-igualitárias, pela diferença de arquitetura e artefatos associados. Entretanto ele lembra que não há necessariamente diferenciação arquitetônica na casa dos caciques, havendo apenas, nestas, um maior acúmulo de bens suntuários.

A redistribuição enquanto uma característica clássica para identificação dos cacicados tem sido, segundo YOFFEE (1994:6/7) descartada por diversos autores (Timothy Earle 1977-78, 1987, Johnson e Earle 1987, Peebles e Kus 1977), que demonstraram, no caso do Havai pré-histórico, que as comunidades básicas podiam suprir seu próprio sustento e a arrecadação desses produtos era realizada apenas para ocasiões cerimoniais. A redistribuição, enquanto característica distintiva, foi substituída pelo conceito de unidade política regional, que toma o lugar da unidade local antes predominante.

O cultivo da terra aparece como base econômica do sistema acima descrito; se não se pode falar em propriedade privada da terra, a consideramos como sendo um patrimônio sob a gerência do cacique principal. A estratificação social determina diferenças no acesso aos bens suntuários e aos papéis em rituais religiosos; estes, por sua vez, reforçam e institucionalizam essa estratificação crescente.

O processo de dissolução da sociedade igualitária parece estar ligado ao acesso restrito a determinados recursos que, em dado momento, tornaram-se limitados por força de fatores demográficos e ecológicos. Essa limitação imposta pelo meio pode demandar uma organização centralizada com vistas a erigir obras públicas de vulto no interesse da sobrevivência de toda a comunidade. Nesse processo de organização centralizada da força de trabalho estabelece-se o poder político de terminados clãs que não mais abdicam de seus privilégios.

Diversas formas de modificação artificial do ambiente natural estão ligadas às formas produtivas e organizativas dos cacicados, como a construção de canais de irrigação, diques, estradas, calçadas, aterros, plataformas. A disposição das moradias assume também formas hierarquizadas em consonância com as modificações na paisagem.

A Fase Guadalupe, na Venezuela, assim como a Marajoara, se caracteriza por sítios encontrados sobre colinas artificiais; assim como no caso de Marajó, existe homogeneidade cultural e integração política:

“La organización social de la Fase Guadalupe parece haber estado basada en la existencia de unidades determinadas por el parentesco consanguíneo, cada una de las cuales correspondía con un complejo de montículos. Es posible que cada aldea tuviese su autoridad local, aunque la homogeneidad cultural observable en todos los complejos de montículos permite suponer la presencia de cierto nivel de integración sócio-política entre las aldeas de la Fase”.(SANOJA Y VARGAS, 1974:117 apud TOLEDO y MOLINA, 1987: 190).

SANOJA y VARGAS (1987:207) vêem a Fase Guadalupe como uma sociedade cacical tardia, assim como também identificam sociedades cacicais a partir de diversos sítios-cemitério no Valle de Quíbor, também na Venezuela, onde a estratificação social e divisão social do trabalho, constatadas a partir dos padrões de enterramento e artefatos associados, são consideradas elementos definidores essenciais e suficientes.

O modelo cacicado tem sido usado, amplamente, para classificar em um estágio evolutivo diversas sociedades conhecidas mais amiúde arqueologicamente e das quais se possui pouca ou nenhuma informação etnográfica ou etnohistórica. Ainda que o registro arqueológico seja o mais adequado para *identificar grandes seqüências evolutivas*, na combinação do modelo com as características regionais os autores tendem a alargar as possibilidades de aplicação do conceito, de modo que essa “elasticidade” em relação à abrangência dessa categoria analítica faz *questionar sua utilidade*, como bem assinalam DRENNAN e URIBE (1987:XVIII).

Na identificação arqueológica dos cacicados, não raro os pesquisadores se excedem e maximizam as evidências. YOFFEE (1994:4) pondera que

(...) a sabedoria antropológica recebida tem levado os arqueólogos a recheiar os registros materiais fragmentários de uma organização social extinta por meio de uma analogia etnográfica apropriada. O procedimento “arqueológico” consiste em correlacionar uma ou mais características centrais de um tipo etnográfico favorito com algum material escavado; o arqueólogo pode, então, extrapolar todas as características restantes do tipo e trazer à luz, dessa forma, as dimensões de uma realidade antiga que não podem ser observadas diretamente.

Em artigo de 1993, Kelley Ann Hays⁴¹ discute três casos concretos de sociedades agrícolas não-estatais em que a agregação foi acompanhada por um incremento do trabalho investido na confecção de objetos artísticos. A autora propõe que a intensificação dessas atividades estava relacionada com a necessidade de organizar e manter unidos grandes contingentes populacionais na ausência de uma estratificação social:

“Visual art in such communities mark different social groups that are cross-cutting rather than hierarchically ranked. The larger significance of this proposition is that changes in patterns of stylistic and ritual activity over time reflect changing configurations of social, economic and political power.” (HAYS, 1993:81).

As três sociedades analisadas por Hays (Período Tisza, na Planície Húngara, entre 5.000 e 4.600 a.C.; Çatal Hüyük, na Anatólia, entre 6.500 e

⁴¹HAYS, Kelley Ann. “When is a symbol archaeologically meaningful?: meaning, function and prehistoric visual arts”. In: YOFFEE, NORMAN e SHERRATT, Andrew (eds.) *Archaeological theory: who sets the agenda?* New York, Cambridge University Press, 1993.

5.700 a.C. e Pueblo IV, no Arizona e Novo México, entre 1.300 e 1.500 A.D.) apresentavam em comum o fato de habitarem sítios agregados, maiores em tamanho do que os antecedentes nas regiões, implicando também em uma população de proporções não conhecidas antes; estava presente o comércio a longas distâncias, um crescimento qualitativo e quantitativo da decoração artística e complexificação das atividades rituais. Apesar de haver evidência de especialização do trabalho, no que tange às atividades artísticas, indícios de um acesso diferenciado aos produtos trazidos pelo comércio e existência de lideranças religiosas, em nenhum dos casos há boas evidências de estratificação social. A autora apresenta os exemplos acima com o intuito de discutir em que medida as mudanças na organização social e política se refletem na atividade artística e que condições determinam, em cada sociedade, um crescimento do investimento nas atividades artístico-simbólicas.

Nos três exemplos, temos grandes comunidades agrícolas, onde existem estruturas de estocagem associadas a contextos domésticos, não havendo evidências de estocagem central e pagamento de tributo a autoridade central. Os objetos rituais não estão concentrados em templos nem evidenciam um controle centralizado da religião, assim como os enterramentos não estão associados com cemitérios formais. Hays observa que, apesar de alguns enterramentos apresentarem mais oferendas do que outros, essas oferendas são principalmente ferramentas ou objetos de cerâmica, em proporções reduzidas, apenas relativas ao indivíduo enterrado. Além disso, em enterramentos mais modestos também existem oferendas.

JOHNSON (1982, apud HAYS 1993) apresenta uma teoria a respeito do desenvolvimento de hierarquias sociais, denominada "*scalar stress theory*". Segundo Johnson, o aumento populacional e conseqüentemente a necessidade da tomada de decisões que envolvam uma grande comunidade causa *stress* nos indivíduos envolvidos. Pode desenvolver-se, então, uma hierarquia vertical, quando um dos grupos, provavelmente de uma linhagem mais antiga, consolida seu poder através de um controle de recursos, matrimônio ou por desempenhar funções de liderança em algum episódio particular. Se essa estrutura não se desenvolve, o grupo pode se fracionar em pequenas comunidades, onde o consenso é mais facilmente obtido. A partir dessas pequenas comunidades se estabelece o que o autor chama de "*sequential or horizontal hierarchies*", onde, através de representantes das comunidades, pode-se estabelecer a união do grupo maior em nome de interesses comuns. Os rituais cumpririam um papel importante na organização dessa hierarquia horizontal.

É fácil de entender que as atividades artísticas são importantes nesse tipo de organização social, uma vez que a decoração dos objetos estabelece identidades e papéis entre os membros do grupo, que se expressa nas suas roupas, utensílios de caça, vestimentas e paramentos rituais etc. Não só essa arte e a atividade ritual são importantes no processo de constituição dessa nova organização social, mas também são fundamentais para mantê-la durante o tempo em que for necessário. Os rituais vão cumprir o papel regulador das relações entre os diferentes grupos étnicos ou clânicos.

No primeiro caso estudado por Hays, buscado no estudo feito por SHERRATT (1982)⁴² sobre a seqüência entre o sexto e o quinto milênio a.C. na Planície Húngara, nos Cárpatos, há três períodos, onde o segundo, o apontado acima, apresenta um florescimento das atividades artísticas e rituais em contraste com a “decadência” observada no período seguinte. O autor propõe que isso não significa necessariamente uma involução, mas simplesmente que não haveria mais necessidade ou interesse em investir tanto tempo na produção de objetos artísticos e rituais, devido a mudanças na orientação econômica, que não demandariam mais uma centralização ou organização de forças intercomunidades.

Hays conclui que nem todas as sociedades experimentam um aumento na diferenciação das instituições e um desenvolvimento de hierarquias verticais relacionada com aumento populacional e conseqüente aumento do tamanho do assentamento. Existem provavelmente diversas outras trajetórias evolutivas possíveis e que a diversidade na organização humana é maior do que as categorias utilizadas na classificação tradicional evolucionista, como bandos, tribos, cacicados e estados.

O determinismo ecológico por muito tempo impediu que se percebesse para a Amazônia a possibilidade do desenvolvimento e manutenção de sociedades complexas. No final da década de 70, vários autores (LATHRAP, 1972, 1974; DENEVAN, 1976, HEMMING, 1978 apud BROCHADO 1980) passaram a questionar a idéia de que os solos amazônicos seriam pobres em nutrientes por causa das pesadas chuvas e o forte calor, uma vez que sabia-se dos grandes assentamentos populacionais que existiram à época da conquista e concluíram que alguma espécie de agricultura produtiva deveria ter-se desenvolvido; por outro lado, começava-se a pensar na Amazônia como o

⁴²SHERRATT, Andrew. Mobile Resources: Settlement and Exchange in Early Agricultural Europe. In *Ranking, Resource and Exchange: Aspects of the Archaeology of Early European Society*. edited by C. Renfrew and A. Sherratt, pp. 13-26. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

berço das culturas cerâmicas na América. Com relação a Marajó, a semelhança com os solos da Bacia Amazônica foi salientada por Brochado (1980: 50/54):

“In some measure, the quite unique environment of Marajó, specially the kind found east of lake Arari, can be compared to an enormously enlarged várzea, situated not between a river and the terra firme, but between two rivers - the Amazon and the Rio Pará.

Popenoe (1966:13) says that the best soils in the tropics are new soils - those in areas of recent volcanic activity or those of the large river deltas, including the várzea soils. Since the largest expanse of várzea in all the Amazon basin is constituted by Marajó, and as the várzea soils are the most fertile and easily worked, it is not surprising that Marajó should have attracted and sustained a large and dense population, and the Marajoara pottery is the most visible proof of this.”

Em 1983, Roosevelt e sua equipe passam a desenvolver sistematicamente escavações e *surveys* em Marajó e no Baixo Amazonas. Contrapondo-se à teoria de Meggers e Evans a arqueóloga observa que

“Marajo is a tropical savanna and gallery forest flood-plain, not an upland tropical rain forest, and the productive potential of its alluvial soils is high”. ROOSEVELT (1991:131)

Essa questão permanece ainda objeto de muita controvérsia, mas parece-nos que hoje as atenções devem-se voltar para a observância de outros fatores. A discussão sobre a produtividade dos solos e a possibilidade de existência de sistemas de controle hidráulico para exploração intensiva da terra passa a ser menos importante quando se prioriza a leitura das evidências arqueológicas.

A Fase Marajoara apresenta um quadro em que há um grande contingente populacional, de proporções urbanas, congregado em alguma forma de organização sócio-política em um extenso território, mantendo-se assim por centenas de anos. A construção de *mounds*, vários metros mais elevados do que o nível das cheias exigia, evidencia, por um lado, a necessidade de defesa e fortificação e por outro o fato de que milhares de trabalhadores estiveram envolvidos em sua construção. Os padrões de enterramento significando diferenciação social e a cerâmica policrômica indicando a existência de uma elite de artesãos especializados, são características que, somadas às acima descritas constituíram-se nas evidências

necessárias para que se inferisse a existência de um modo de organização cacical para a fase.

Roosevelt defende a existência de cacicados complexos enquanto forma de organização político-econômico social predominante na várzea amazônica à época da conquista e estende o modelo à Fase Marajoara, à qual confere anterioridade:

“(...) appears to be one of the earliest complex chiefdoms in Amazonia”. (ROOSEVELT, 1987: 162).

Ao examinarmos certas condições necessárias para que se estabeleça como válida a hipótese da ocorrência do cacicado de Marajó, concluímos que, com os dados de que dispomos atualmente, essa hipótese não se concretiza.

As famosas obras públicas, características para esse tipo de sociedade, se restringem no caso de Marajó aos *mounds*, não havendo sinais de diques ou canais de irrigação, tampouco calçadas ou outras construções que demandassem o envolvimento de muitos trabalhadores⁴³.

Também seria uma característica dos cacicados a existência de um chefe principal, para quem os chefes locais pagariam tributos recolhidos entre os comuns. Esse mandatário maior se encarregaria da redistribuição de alimentos e seu controle e estocagem. Não foram encontrados em Marajó evidências de que grandes quantidades de alimentos fossem estocados, já que nem a existência do cultivo é comprovada diretamente. Assim como residências principais ou uma grande residência principal também não foi detectada. Tanto a redistribuição como a unidade política centralizada não parecem estar presentes se nossas inferências se restringirem aos dados arqueológicos existentes.

A argumentação relativa à falta de pesquisas sistemáticas na Ilha e a conclusão clara de que há muito a descobrir ainda serve a que não se possa chegar a conclusões definitivas com relação à questão da organização sócio-política na Fase Marajoara. Concordamos que existem muitas frentes de pesquisa que precisam ser levadas adiante, ao mesmo tempo em que pensamos que as poucas evidências arqueológicas existentes apontam definitivamente para outras direções, mais possíveis e plausíveis, e que passam ao largo do elástico conceito de cacicado.

⁴³ ROOSEVELT (1991) apresenta indícios duvidosos da construções de canais de irrigação, que podem ter causa natural.

Conclusões do Capítulo

Nesse capítulo procuramos reunir, de maneira breve e sistemática, os dados que se possui sobre a Fase Marajoara, a partir de crônicas escritas à época da conquista e do material arqueológico obtido e acumulado em 120 anos de pesquisas na Ilha.

Na segunda parte entabulamos uma discussão a respeito das formas organizativas que pode ter assumido a sociedade Marajoara, trazendo à tona as hipóteses levantadas e as teorias formuladas pelos arqueólogos, confrontando-as com construções teóricas elaboradas a partir de realidades similares. Pretendemos, com isso, não só estabelecer uma base empírica para o que colocaremos no capítulo seguinte sobre a arte cerâmica Marajoara, mas contribuir de maneira construtiva para o futuro da investigação arqueológica em Marajó.

O levantamento das crônicas etnohistóricas mostrou ser de pouca utilidade para a elucidação dos problemas que se colocam para a fase. De grande relevância, são, contudo, as referências sobre a várzea amazônica, como quanto à extensão dos assentamentos e o enorme contingente populacional que a habitava no início do século XVI. As semelhanças ecológicas entre a várzea e os campos alagados de Marajó tornam as observações etnohistóricas a respeito dos padrões alimentares, atividades ligadas à subsistência como a caça, pesca, coleta e agricultura, atividades rituais e a produção de utensílios cerâmicos, líticos e bens suntuários preciosas para que se possam traçar paralelos com Marajó. Assim sendo, as informações sobre as demais culturas amazônicas servem de parâmetro para a elaboração de hipóteses a serem testadas através do registro arqueológico.

Os cronistas relatam que havia uma grande densidade demográfica e um sistema de exploração do meio ambiente bastante desenvolvido, que permitia a estocagem de gêneros alimentícios diversificados. Não só os recursos naturais eram bem aproveitados, em relação ao que proporcionava a caça e a coleta, como uma agricultura planejada e em larga escala também deve ter sido uma realidade. Nos relatos não se encontram detalhes sobre a produção agrícola; no entanto os indícios são de que deve ter havido uma

organização para a produção agrícola com algum nível de sofisticação, provavelmente com controle hidráulico.

As referências sobre a existência de grandes chefes regionais supõe alguma espécie de estratificação social que, provavelmente, não se daria pelo exercício de um poder coercitivo, uma vez que as tribos pareceram, aos viajantes, pacíficas e não houve contato entre estes e os supostos caciques ou “principais”. As fortificações mencionadas podem estar ligadas a práticas guerreiras eventuais ou simplesmente à necessidade de escapar das cheias dos rios; outra possibilidade é de que fossem construções especiais para abrigar templos religiosos.

Pelos relatos percebe-se que a existência da cerâmica policrômica é uma realidade em todo o trajeto pelo Amazonas e que a atividade ceramista está também ligada à produção de vasilhas utilitárias para o comércio. A existência da atividade comercial contumaz resta claramente comprovada e vai de encontro à idéia de que existia uma economia complexa, de âmbito inter-regional.

Esse intenso comércio inter-regional explica a ocorrência, nos sítios, de materiais líticos estranhos à geologia de Marajó, como diorite, nefrite e diversos tipos de rochas ígneas e metamórficas transformadas em implementos, utensílios e adornos. É, portanto, razoável supor que a mesma via utilizada para importar o lítico tem sido usada para exportar cerâmica, principal produto produzido em Marajó e que tinha qualidade suficiente para ser desejado por outros mercados.

A cerâmica Marajoara encontrada em diversos pontos da Amazônia e que serviu para comprovar a teoria da migração de Meggers e Evans poderia ter sido objeto desse intercâmbio regional, se ficar comprovado que se trata realmente de cerâmica Marajoara e não apenas cerâmica policrômica semelhante. Há que se considerar que, vistos isoladamente, certos tipos cerâmicos policrômicos são muito parecidos, mas o conjunto não é igual. Além disso, juntamente com o lítico, a ilha pode ter sido abastecida de grãos, como o milho, e de mandioca, em épocas em que o cultivo não tenha sido muito pródigo. Trocas entre o interior e a costa sudeste da ilha, onde a mandioca é cultivável, são alternativas possíveis. É uma hipótese a ser testada, assim como outras relacionadas à agricultura, uma vez que a questão da subsistência em Marajó nos tempos pré-históricos ainda é bastante nebulosa.

A questão sobre a origem das culturas cerâmicas em Marajó ficou resolvida através das datações realizadas não só na Ilha como no Continente,

que atestam a antigüidade das culturas cerâmicas na Bacia Amazônica. Futuras pesquisas em sítios arqueológicos na região do baixo Amazonas poderiam estabelecer mais precisamente linhas migratórias ou de influência e intercâmbio cultural entre as diversas regiões.

Ficou comprovado, a partir de datações de radiocarbono, a antigüidade dos sítios da Fase Marajoara, caracterizada por ocupações sucessivas e contínuas por um período não inferior a 900 anos. Os *surveys* e escavações também indicaram uma ocupação bastante densa, em escala urbana. A estimativa de Roosevelt sobre o contingente populacional para o domínio Marajoara é possível, tendo em vista os padrões amazônicos da época, mas não se sustenta em seus próprios dados, uma vez que se baseia em uma hipótese sobre a ocupação humana em Teso dos Bichos multiplicada por centenas de sítios não comprovadamente existentes e que não se sabe se seriam contemporâneos.

A forma de agrupamento dessa população tão expressiva nos *mounds* é algo que não ficou claro. Cada *mound* parece constituir uma aldeia, com casas comunais dispostas ao redor de uma área central aberta, compatível com padrões amazônicos atuais. O fato de existirem grupos de *mounds* agregados permite supor uma distribuição espacial relacionada com diferenças clânicas e/ou hierárquicas.

Os dados a respeito dos sítios situados em *mounds* mostram que o cemitério se encontrava ligado às moradias, não havendo separação entre sítio-cemitério e sítio-habitação. Os possíveis sítios planos foram pouco investigados e por esse motivo sua ligação com os sítios-*mounds* é obscura.

É possível que tenham existido templos sob os quais os mortos eram enterrados, como foi observado entre os índios Cuna, do Panamá. A prática dessas tribos de enrolarem os mortos em uma rede alerta para o fato de que em Marajó os ossos possam ter sido envoltos previamente em tecido, que poderia ser o material orgânico percebido por Roosevelt.

Não fica explícito no registro arqueológico a etiologia das diferenças observadas nos tipos cerâmicos decorados e nos padrões de enterramento. Na decoração cerâmica é patente haverem diferenças marcantes entre a cerâmica de Pacoval e a de outros sítios. As diferenças nos padrões decorativos entre os sítios podem representar diferenças clânicas, uma vez que a matéria-prima utilizada é a mesma. Uma análise cuidadosa de amostras cerâmicas coletadas em extratos sincrônicos nos diversos *mounds* poderia testar essa hipótese. Os padrões de enterramento parecem variar diacronicamente; no entanto, um

estudo sistemático poderia ser feito para determinar se as diferenças são observáveis de um sítio a outro e de que forma ocorrem.

A análise osteológica revelou diferenças entre os indivíduos quanto à estatura e ocorrência de doenças. A amostra estudada, no entanto, é mal

documentada, o que reduz as possibilidades interpretativas para as diferenças constatadas. Além disso, o fato de haverem poucos ossos de cada indivíduo não permite que se faça uma verificação completa sobre a ocorrência de todas as características a serem analisadas. Uma boa amostra a ser coletada poderia trazer novas informações e possibilitar inferências mais seguras. Além disso, a análise genética poderia constatar distâncias biológicas com populações de outras áreas culturais amazônicas e esclarecer questões relativas à origem e migrações dessas populações.

Pelos dados de que se dispõe, conclui-se que o padrão ósseo deve ter sido o de uma população robusta, o que é compatível com as observações etnohistóricas sobre a várzea. A prática da deformação craniana fronto-occipital, comum a outras tribos amazônicas, como os Omágua, possibilita que se pense em uma proximidade de práticas culturais e semelhanças de cosmovisão com essas outras culturas. Esqueletos com aparência diversa também encontrados podem ter sido de escravos trazidos de outras tribos, pois sabe-se que a prática de conservar escravos domésticos era comum em diversas tribos não só à época da conquista como em tribos amazônicas em épocas mais recentes.⁴⁴ As diferenças observadas entre os esqueletos de coleções de museus não serve a que se chegue a conclusões definitivas, uma vez que não se trata de uma amostra confiável.

Tanto Steere quanto Meggers e Evans julgaram, através da decoração cerâmica, que haveria um declínio tecnológico e cultural na seqüência arqueológica, enquanto que Roosevelt e Magalis relatam justamente o contrário. Uma boa tipologia aplicada à estratigrafia poderia solucionar esse impasse ocasionado por amostras pouco representativas e provavelmente pelo uso de tipologias inadequadas. Outras variáveis podem influir nessa questão e devem ser consideradas com cuidado. É importante ter em mente que o início da seqüência pode estar em sítios ou níveis ainda não prospectados ou escavados.

A falta de um estudo tipológico e estratigráfico adequado com relação à cerâmica ritual leva a que não se identifique momentos em que teria havido um maior ou menor dispêndio de tempo, pessoal e recursos nas atividades suntuárias e rituais não ligadas diretamente à sobrevivência. A decadência

⁴⁴ No final do século XVII, praticamente todas as famílias Omágua tinham em casa um ou dois escravos, que em períodos de abundância ajudavam a armazenar recursos; quando não eram mais necessários podiam ser descartados (MEGGERS, 1971). Entre os Tupinambás do Maranhão também haviam escravos que eram tratados como membros da família. No entanto essa tribo não tinha o costume de enterrá-los; quando chegava a época certa os matavam e comiam em meio a grandes festividades. (d'ABBEVILLE, 1975).

observada por Meggers e Evans para o final da fase, se comprovada, não denota decadência cultural na acepção vulgar do termo, mas simplesmente que já não eram tão importantes para o grupo as práticas rituais antes desenvolvidas, uma vez que se aceita que essas práticas cumpriram uma função importante ligada à organização social e política.

Apesar de não ter sido identificada arqueologicamente a existência de centralização político-administrativa para o domínio Marajoara, pode-se dizer que deve ter havido alguma espécie de unidade política entre as comunidades que habitavam os *mounds*. O registro da cultura material indica que havia uma unidade cultural que deve ter sido engendrada por meio de práticas sociais, econômicas e políticas absolutamente necessárias para a sobrevivência das comunidades. Essa unidade política pode ter se dado através de hierarquias horizontais, conforme a teoria de Johnson, e se realizaria por meio da articulação entre os clãs, com vistas à necessidade de defesa e subsistência econômica. A unidade dos clãs se consumaria e se reforçaria através de práticas rituais apoiadas em uma mitologia e cosmovisão comuns. Os momentos de menor complexidade ritual, observáveis pelas práticas funerárias e pela decoração e confecção da cerâmica denotam momentos em que essa unidade política era menos necessária e mais fluida. As diferenças observáveis na forma e decoração de vasilhas entre os diferentes sítios mostra haverem não só diferenças clânicas, mas diferenças culturais importantes e reforça a idéia de que havia a necessidade de costurarem-se alianças.

A produção de bens suntuários relacionados com rituais funerários e festivos, assim como a constatação da existência de intercâmbio com outras regiões, que pode ter sido desenvolvido de forma sistemática, denotam a existência de grupos de pessoas que se especializavam no desempenho desses papéis. Uma vez que não foi achada cerâmica decorada no contexto doméstico, espera-se que ela tenha sido produzida por homens, entretanto essa é uma hipótese não comprovada. A cerâmica cerimonial dos Shipibo-Conibo, por exemplo, ricamente decorada, é produzida por mulheres instruídas pelos xamãs, como colocado no capítulo 1.

O afrouxamento da unidade política com uma certa desarticulação entre os clãs poderia ocasionar, nos momentos finais da fase, a falta de coesão necessária para reprimir invasões. Algum tipo de migração progressiva pode também ter ocorrido nesse momento. É difícil imaginar o final da fase como de apogeu, uma vez que, quando da chegada dos europeus esta sociedade parece já não mais existir. Alguma forma de desagregação social deve ter ocorrido para explicar o fato de que nos séculos XVI e XVII diversas outras tribos

aparentemente não relacionadas com os Marajoaras habitassem a ilha, sem guardar nenhuma relação com a cultura anterior.

BROCHADO (1980) observa que a semelhança de formas entre as vasilhas cerâmicas Marajoara e Tupinambá (800 A.D.) pode significar uma ligação entre essas duas culturas. O autor observa que existem muitas diferenças quanto à decoração, mas as formas são bastante semelhantes em tamanhos e modelos, ainda que apenas um ou dois vasos sejam idênticos. Semelhanças culturais como a prática da deformação craniana observada por d'Abbeville entre os Tupinambás do Maranhão podem concorrer nesse sentido.⁴⁵ No entanto, a análise genética seria o método mais adequado para estabelecer paralelos entre essas duas culturas.

Muitas possibilidades e perspectivas têm sido apontadas para o prosseguimento do trabalho arqueológico na Ilha de Marajó. Anna Roosevelt teve o mérito de abrir muitas possibilidades para pesquisa arqueológica ao aplicar o *survey* geofísico e realizar a flotagem da terra com sucesso em Teso dos Bichos. No entanto, as hipóteses construídas nem sempre demonstraram ter rigoroso apoio empírico. Entendemos que a hipótese da existência de cacicados durante a Fase Marajoara não se sustenta pela leitura das evidências arqueológicas e pela análise das condições necessárias apontadas pela definição clássica do conceito. Por outro lado, se imaginarmos que pode ter-se desenvolvido durante a Fase alguma espécie de cacicado, com características próprias, não estaremos usando uma ferramenta analítica válida, pois ela não fornece elementos para a compreensão das formas organizativas sociais e políticas que caracterizaram aquela cultura.

A tentativa de estabelecer categorias a priori para definir e classificar as sociedades humanas, colocando-as em posições previamente estabelecidas na escala evolutiva com vistas a compará-las numa perspectiva hierárquica não contribui definitivamente para um melhor conhecimento a respeito dos padrões adaptativos e culturais desenvolvidos pelas sociedades nos diversos ambientes ecológicos através do tempo. Ao contrário, é na compreensão das especificidades e particularidades de cada cultura que reside a possibilidade de ampliar nossos conhecimentos sobre o ser humano enquanto ser eminentemente cultural.

⁴⁵ Claude d'Abbeville não é claro quanto à natureza da deformação craniana que observou entre os Tupinambás no início do século XVII: "*O fato de terem, de costume, o nariz achatado, provém da prática, comum às mães, de o deformarem já no nascimento. Assim, também, entre nós, muitas ajeitam a cabeça dos recém-nascidos para alongá-la, deturpando a natureza e trocando pela feiúra e indecência o que é naturalmente bonito e decente.*" (d'ABBEVILLE, 1975:210)

Além dessas considerações de ordem teórico-metodológicas, deixamos nos parágrafos acima registradas nossas sugestões para futuras escavações, em que um controle rigoroso da posição estratigráfica dos resíduos, aliada à utilização de uma tipologia cerâmica adequada, poderiam proporcionar excelentes resultados no sentido de testar novas hipóteses. No capítulo seguinte, veremos como a análise da cerâmica em coleções de museus pode servir para trabalhar os aspectos simbólicos da cultura e como esses se relacionam com a organização social de sociedades arqueológicas.

Capítulo III

O estudo da coleção Tom Wildi

As questões colocadas para a investigação nos capítulos anteriores, não só sobre o papel da arte indígena enquanto meio de comunicação e instrumento de identidade étnica, mas também sobre o caráter mnemônico dessa arte enquanto depositária de informações sócio-culturais, se constituíram em pontos de referência para a condução do trabalho de análise dos utensílios cerâmicos da Fase Marajoara. Essa análise se deu em dois momentos distintos. O primeiro consistiu na eleição de uma amostra que deveria ser minuciosamente trabalhada no sentido de obter dela a maior quantidade de dados possíveis. Esses dados, que deveriam abranger as principais características físicas visíveis, seriam posteriormente cruzados entre si, visando revelar possíveis relações necessárias e provavelmente intencionais entre as diversas características.

Em um segundo momento, após o trabalho de laboratório, foi priorizado o estudo dos signos decorativos, no sentido de buscar a compreensão dessa arte enquanto sistema de significação. Na última parte desse capítulo, após a apresentação dos dados e da análise estatística realizada a partir do cruzamento das diversas características decorativas dos utensílios, analisamos as representações antropomórficas e zoomórficas, confrontando essas últimas com os dados da fauna da região.

O entendimento da arte enquanto linguagem visual através da qual se estabelece uma das formas de comunicação mais importantes dentro da sociedade indígena levou a que se estudasse metodicamente os motivos aparentemente geométrico-abstratos e se procurasse isolar possíveis unidades mínimas de significação, a exemplo de trabalhos já citados no capítulo I, mas principalmente apoiados pelos resultados das pesquisas de MUNN (1962,1966,1973) e LÉVI-STRAUSS (1975,1978,1987). Esse enfoque totalmente inédito dentro do contexto dos estudos sobre a arte Marajoara é objeto de dissertação no capítulo IV.

Foi utilizado o registro contido na bibliografia especializada⁴⁶ com relação aos utensílios que se encontram em museus no Brasil, Estados Unidos e Europa, uma vez que havia a necessidade de conhecer o tipo de material que seria trabalhado. No entanto, o levantamento das representações e estruturas significativas se deu somente entre os utensílios da coleção, para não descaracterizar um dos objetivos dessa pesquisa, que é o de demonstrar as potencialidades do estudo de uma coleção museológica.

A escolha de uma coleção museológica específica para um levantamento exaustivo de informações para o estudo da iconografia da arte cerâmica Marajoara apresentou-se desde o início como uma condição necessária para o desenvolvimento dessa pesquisa, pois, se por um lado circunscrevia um universo suficientemente amplo, mas bem delimitado, a ser trabalhado, por outro possibilitava observar texturas, relevos e certas sutilezas da representação plástica, o que não seria possível com material de livros ou catálogos. As condições financeiras do projeto levaram à escolha da Coleção Tom Wildi, por indicação de nosso orientador, Prof. Dr. José Proenza Brochado, que soube da existência da coleção, então em depósito no Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis.

Constatou-se, inicialmente, que a coleção não se compunha apenas de cerâmica Marajoara, apesar dessa ser predominante no acervo, mas de diversas outras peças do artesanato indígena de Santarém e de regiões do nordeste e do sul do Brasil. Como esses objetos não estavam catalogados, foi necessário identificar o material de Marajó levando em conta a semelhança com a cerâmica já conhecida através da bibliografia, tarefa não de todo difícil, uma vez que o estilo Marajoara é bastante original. Todo o material havia sido doado à Universidade pela família do colecionador após sua morte, ocorrida há alguns anos atrás, obedecendo às suas próprias instruções.

No Brasil desde 1918, o arquiteto suíço Tom Wildi era um aficcionado por objetos antigos e tinha uma predileção especial pela arte indígena arqueológica. Com boa situação financeira, adotou por *hobby* organizar anualmente viagens a lugares históricos, lendários ou exóticos, de onde trazia objetos arqueológicos sempre que possível. Em uma das viagens ao Pará, acabou conhecendo e estabelecendo uma sólida amizade com um fazendeiro, suíço como ele, criador de búfalos na Ilha de Marajó. A partir dessa amizade e de contatos posteriores com outros fazendeiros em Marajó, tomou

⁴⁶MEGGERS & EVANS (1957), PALMATARY (1949), TORRES (1940), ROOSEVELT (1991),entre outros.

conhecimento da cerâmica que havia nos tesos da ilha e cujos padrões decorativos, a ele, como arquiteto, muito interessava. Já naturalizado brasileiro, justificava seu interesse com o argumento de que estava resguardando o patrimônio nacional, uma vez que a cerâmica estaria sendo levado para fora do país pelos americanos - “Os Evans”⁴⁷.

Encontramos registro de uma de suas primeiras viagens à Ilha para desenterrar os objetos indígenas, em 1954, ocasião em que teria ido ao Teso Gentil, onde encontrou apenas cerâmica doméstica, muito quebrada, e ossos.⁴⁸ Não encontramos registros de todas as viagens, que teriam acontecido quase que anualmente por um período de cerca de 20 anos. Em cada uma dessas ocasiões chegava a demorar-se em média um mês na ilha, fazendo explorações e coletando material que enviava por via aérea para Florianópolis. Pela necessidade de espaço para o armazenamento de tantos objetos, construiu um museu de 60m² nos fundos de sua casa, onde o material permanecia exposto à visita. Em carta à Napoleão Figueiredo, em 31/07/57, comenta que toda a cerâmica trazida de Marajó estava classificada, com local de procedência.

A classificação a que ele se referia provavelmente não resistiu aos anos e ao abandono a que foi relegado o museu após a sua morte. Nos parece que a cerâmica deve ter sido marcada com pequenas etiquetas adesivas, que caíram com o tempo; as poucas que encontramos nas peças continuam números hoje sem nenhum significado. Após a morte de Tom Wildi, houve uma tentativa de catalogar o material, levada a efeito por Elton Batista Rocha, então aluno do Curso de Bacharelado em História da UFSC. No museu do colecionador e com a ajuda da viúva, Maria Wildi, Elton identificou as peças através de *croquis*, artigos para jornais e diário de campo⁴⁹ e numerou 903 delas, das quais 69 com o sítio de procedência.⁵⁰

Em suas viagens, Tom Wildi fez amizade também com pessoas ligadas ao Museu Goeldi, que conheceu em 1951, o que fez com que começasse a estudar arqueologia com grande interesse. Em carta a um amigo, em 21/06/60, fala de sua intenção de fazer escavações obedecendo aos padrões científicos, com medições e documentação gráfica. Se chegou a fazê-lo, não tivemos

⁴⁷ Jornal *O Estado*. Florianópolis, 17/06/84, s/nº página.

⁴⁸ Segundo carta pessoal de Tom Wildi à família. Belém, 25/09/54.

⁴⁹ Tivemos acesso a várias cartas que Tom Wildi trocava com amigos em Belém e no Museu Goeldi e as que escrevia para a família durante as viagens, assim como a artigos de jornal, que constam da bibliografia. O diário de campo mencionado por Elton deve estar em poder da família, com quem não logramos entrar em contato, ou então deve ter-se perdido.

⁵⁰ ROCHA, Elton Batista. Relatório dos Trabalhos realizados no museu particular do colecionador Tom Wildi no período de agosto de 1983 a março de 1984. Florianópolis, UFSC, 1984, datilografado.

acesso a esses registros. Sabemos apenas que o material que reuniu proveio de pelo menos oito sítios: Laranjeiras, Guajará, Teso Salitre, Gentil, Matizada, Macacão, Ilha dos Bichos e Pacoval do Arari. Laranjeiras foi visitado em 1950, enquanto que Guajará conheceu em 1960. O considerável acervo de cerâmica Marajoara que recolheu é resultado desses 20 anos de viagens a Marajó, durante os quais manteve contato permanente com o Museu Goeldi que, por diversas vezes, mandou representantes para acompanhá-lo nas expedies aos tesos.

Essas consideraes sobre a origem do material são importantes para dar a exata dimensão do tipo de objetos com que trabalhamos. É um material descontextualizado, tanto no tempo quanto no espaço, ou seja, não está relacionado com outros objetos da cultura material nem com outros vestígios da presença humana. Por outro lado também não é uma amostra representativa da arte Marajoara como um todo, uma vez que não se constitui em uma amostra criteriosa do universo dos tipos conhecidos. Por essas razões, determinados resultados do trabalho têm que ser examinados com cuidado.

O trabalho junto à coleção escolhida como amostra para nossa pesquisa aconteceu em um período de aproximadamente trinta dias, entre os meses de julho e agosto de 1995, no Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. As peças encontravam-se em dois depositos de forma muito dispersa e foram transportadas para um único lugar, onde inicialmente separamos as peças inteiras dos fragmentos. Esses, em seguida, foram organizados em pequenos grupos tendo como critério a semelhança aparente, com vistas a uma futura reconstituo das peças.

Registramos as características dos utensílios em planilhas e realizamos o cruzamento desses dados com o intuito de estabelecer relaes entre essas diversas características. Os itens utilizados para a classificação foram: forma básica, localização da decoração, medidas, técnicas de tratamento da superfície, cor da pintura ou engobo, a existência de ícones, linhas e figuras geometrizantes, tipo de pasta e tipologia.

A tipologia utilizada no estudo da coleção diz respeito  classificação quanto  decoração, e foi elaborada por MEGGERS & EVANS (1957) e aplicada na análise dos fragmentos cerâmicos oriundos de suas escavaes em 1948-49.

A utilização de uma tipologia para classificação dos utensílios cerâmicos no presente estudo se colocou como um procedimento absolutamente necessário, tendo em vista os objetivos a que nos propusemos.

Entendemos que o uso de uma tipologia que levasse em conta o rigorismo e a perfeição técnica enquanto fundamentos para a classificação poderia fornecer informações sobre a quantidade de tempo despendida na confecção dos utensílios e sobre a necessidade de terem existido especialistas para a confecção das peças em todos os períodos. Com isso poderíamos montar o quadro a respeito da importância das práticas rituais no contexto social e cultural e levantar hipóteses sobre como e em que sentido ocorreram as mudanças através do tempo. Mesmo não sendo possível testar na coleção as relações espaço-temporais com a tipologia, consideramos que utilizá-la seria preparar caminho para pesquisas futuras.

A tipologia de Meggers e Evans foi elaborada com o objetivo de estabelecer uma cronologia relativa a partir dos fragmentos cerâmicos, baseada em uma quantificação desses materiais. A partir do “método Ford”, estabeleceram critérios para a construção dessa tipologia que possibilitou a seriação do material recolhido nas escavações nos Camutins em 1948-49. As seqüências seriadas obtidas a partir das populações de fragmentos recolhidos no *Mound 1* (J-15), *Mound 17/Belém* (J-15) e *Mound 1/Guajará* (J-14), levaram os arqueólogos às seguintes conclusões: a) Haveria uma freqüência maior de fragmentos Inajá simples (núcleo acinzentado) nos níveis inferiores, enquanto que nos superiores cresceria em importância Camutins simples (núcleo alaranjado) - os dois tipos, mesmo assim, estariam presentes em todos os níveis. Segundo os próprios autores, parece não haver relação necessária entre os tipos de decoração e o tipo de pasta: por exemplo, Pacoval inciso é encontrado principalmente com núcleo acinzentado, não por existir uma associação intencional entre as características da decoração e da queima, mas porque Pacoval inciso é um tipo do início da seqüência, quando Inajá simples era predominante (MEGGERS e EVANS, 1957:387).

Assim, ao classificar os fragmentos para proceder à seriação, foi privilegiada a cor da pasta. A partir da construção das seqüências seriadas não levando em conta a decoração, estabeleceu-se uma cronologia relativa entre os sítios J-14 (*Mound 1*, Guajará), J-15 (*Mound 1* -Camutins), Fortaleza e Pacoval. Nessa seqüência, Pacoval seria o mais antigo.⁵¹

A análise dos tipos decorados em cada um desses locais revelou as seguintes tendências:

⁵¹ Os dados da Tabela 41, página 652 do “*Archaeological investigations at the mouth of the Amazon*”, mostram para Pacoval (coleta superficial de Peter Paul Hilbert), 264 cacos Inajá contra 43 Camutins; para Fortaleza (coleta superficial) 552 cacos Inajá contra 194 Camutins; para J-14 (coleta superficial) 66 Inajá contra 99 Camutins e para J-15 (coleta superficial), 60 cacos Inajá contra 83 Camutins.

a) Vasilhames mais complexos, apresentando dois ou mais tipos de tratamento da superfície são mais antigos;

b) A qualidade técnica e a quantidade de superfície trabalhada diminui com o passar do tempo;

c) A pintura é mais comum nos períodos mais antigos, assim como sua associação com incisões e excisões. Nos mais recentes, a excisão/incisão é feita diretamente sobre o utensílio.

Essas conclusões baseiam-se na cronologia relativa estabelecida a partir da seqüência seriada, apoiada na estratigrafia, nos quatro sítios Camutins escavados por Meggers e Evans. Foram quantificados, posteriormente, fragmentos de coleções de superfície provenientes de mais 12 sítios, recolhidos por outros pesquisadores, aos quais foram atribuídas datações relativas a partir da seqüência-mãe. As conclusões obtidas sobre os tipos decorados e sua freqüência através do tempo dependem de que se aceite como verdadeira essa cronologia relativa.

O assunto é bastante delicado. Não temos condições de nos posicionar com relação aos resultados da pesquisa, uma vez que não realizamos escavações. No entanto, entendemos que não é possível estabelecer uma cronologia relativa a partir das coleções de superfície dos vários sítios, uma vez que há sempre a presença concomitante de Inajá simples e Camutins simples. Há também que considerar que as diferenças entre os métodos utilizados para o preparo e queima da cerâmica podem se relacionar à diferença de orientação técnica ou acesso a recursos, uma vez que os sítios são bastante distantes no espaço.

As subfases identificadas por Anna Roosevelt através de métodos de datação absoluta (C e C) invertem a ordem cronológica construída por Meggers e Evans pelo método das seqüências seriadas. Os sítios a leste do Lago Arari (Pacoval e Teso dos Bichos) seriam mais recentes do que os que se encontram nas cabeceiras do Rio Anajás (Camutins e Guajará), havendo uma contemporaneidade, entre os anos 700 e 1.100 A.D. identificadas nas subfases Guajará e Pacoval (conforme colocado no capítulo II).

A tipologia criada por Meggers & Evans desdobra-se em 16 tipos e os critérios utilizados por eles dizem respeito principalmente às técnicas utilizadas (pintura, incisão e excisão) e à cor empregada na pintura ou engobo. Na descrição desses tipos⁵² existem outras variáveis como composição da pasta,

⁵² Essa descrição pode ser consultada em MEGGERS e EVANS, 1957:324-370

motivos e formas, mas que na prática não são preponderantes para a classificação. Os autores perceberam a dificuldade na aplicação dessa tipologia, uma vez que, em grande parte dos vasilhames, duas ou mais técnicas eram usadas ao mesmo tempo. Assim, a classificação é feita levando em conta uma hierarquia a partir da técnica mais complexa, que geralmente é a do exterior, na seguinte ordem: excisa com engobo duplo, incisa com engobo duplo, excisa e retocada, incisa e retocada, excisa, incisa, pintada e raspada.

No tipo Joanes pintado existem muitas diferenças, não só na utilização das cores, mas percebe-se haverem dois subtipos: um primeiro que utiliza apenas linhas desenhadas sobre o engobo de cor clara e um segundo que utiliza principalmente grandes áreas pintadas, às vezes com linhas desenhadas também. Entretanto, Meggers e Evans consideraram que seria difícil trabalhar com essa distinção, pois os fragmentos em geral estavam muito erodidos. Na coleção também enfrentamos esse problema com diversos vasilhames em que não era possível a percepção e reconstrução dos desenhos.

Estudamos 208 objetos cerâmicos da coleção, entre fragmentos, peças inteiras e semi-inteiras: 18 urnas funerárias, 39 vasos, 38 tigelas, 36 pratos, 21 torradores, 12 miniaturas, 9 vasilhas com pedestal, 2 vasilhas pequenas, 2 banquinhos, 2 vasilhas geminadas, 1 razezeira, 1 chocalho e 25 fragmentos a partir dos quais não foi possível identificar sua forma básica original. Na prancha 1 podem ser vistos alguns dos utensílios estudados, onde se observa a diversidade das formas e técnicas decorativas empregadas.

A distinção entre urnas funerárias e vasos é dificultada pelo fato de não haver informações sobre o contexto em que as peças foram encontradas. Sabe-se que algumas formas são caracteristicamente usadas para enterramentos. Entretanto alguns utensílios que classificamos como vasos podem ter sido usados como urnas funerárias, mas não temos como nos certificar sobre isso. Identificamos, apesar disso, três tipos distintos de urnas funerárias, que são objeto de análise específica no decorrer desse capítulo.

Foi possível observar que a localização da decoração guarda uma relação direta com a forma. Logicamente a maioria das peças é decorada apenas no exterior - aí se incluem os banquinhos, as urnas, as vasilhas pequenas, o chocalho, a razezeira, as panelas e os torradores. A decoração concomitante no exterior e interior aparece em menor quantidade. Entretanto, essa característica está ligada principalmente com os pratos, que são assim decorados na maioria dos casos. Em menor número aparece decoração em pratos apenas no interior, apenas no exterior ou apenas na borda.

Das 9 vasilhas com pedestal examinadas, 4 apresentaram decoração só no exterior e 4 só no interior, enquanto em apenas 1 havia decoração externa e interna. As tigelas, apesar de mostrarem a tendência de serem decoradas apenas na parte externa, apresentam também, em poucos exemplares, decoração concomitante interna e externa, apenas na borda ou somente no interior.

Na maioria dos utensílios não há nenhum tipo de decoração interna, mas, quando essa aparece, é representada na grande maioria pela técnica da pintura.

Com relação à decoração externa, as técnicas utilizadas aparecem, de maneira mais freqüente, nessa ordem: excisões, pintura com incisões, pintura, e somente incisões.

O atributo pesquisado “pintura de fundo” mostrou o engobo branco como a cor predominantemente utilizada. Para o tipo Joanes pintado, o engobo branco está presente em 3/4 das vasilhas. Uma estatística a respeito das cores utilizadas com a técnica da pintura, representada pelo tipo Joanes pintado, mostrou que as cores sobrepostas ao engobo branco que predominam são o vermelho e o preto sozinhas ou combinadas entre si; em alguns casos aparecem ainda combinados com o marrom. Quando há linhas desenhadas, essas são predominantemente em vermelho ou em vermelho combinado com preto ou marrom.

Para o tipo Joanes pintado, verificou-se que as combinações mais comuns são:

- 1) Áreas pintadas em vermelho e preto, com linhas desenhadas em preto sobre o engobo branco (5 utensílios);
- 2) Áreas pintadas em preto com linhas desenhadas em preto e vermelho sobre o engobo branco (3 utensílios);
- 3) Áreas pintadas e linhas desenhadas em vermelho e preto sobre o engobo branco (2 utensílios).
- 4) Áreas pintadas e linhas desenhadas em vermelho sobre engobo branco (7 utensílios);
- 5) Áreas pintadas e linhas desenhadas em preto sobre o engobo branco (2 utensílios);
- 6) Linhas desenhadas em vermelho sobre o engobo branco (5 utensílios);

Através desses resultados, verifica-se uma predominância do subtipo Pintado cheio (cor sobreposta ao engobo em grandes áreas), em relação ao subtipo Pintado linear (apenas linhas desenhadas sobrepostas ao engobo).

Foi possível constatar que na maioria dos casos - 134 utensílios - não há representações icônicas aparentes de figuras antropozoomórficas. Nos casos em que foi possível identificar ícones, percebe-se que as representações antropomórficas aparecem em cerca de 50% dos casos, enquanto que as zoomórficas em 30%. Olhos e boca aparecem em 20% dos utensílios, onde não é possível determinar o tipo de figura representada.

A relação entre a representação icônica e a forma básica mostrou que as figuras antropomórficas são predominantemente representadas nas urnas, apesar de aparecerem também em vasos, pratos e tigelas, além de em fragmentos de vasilhas sobre as quais não se tem informação sobre a forma básica. Na verdade, muitas vezes a representação antropomórfica não está no corpo das vasilhas, mas sob a forma de apêndices nesses utensílios. As representações zoomórficas, por seu turno, são uma constante em todos os utensílios, e seu uso na decoração, de modo geral, não está ligado à forma básica do objeto.

As representações zoomórficas aparecem em urnas, vasos e pratos em maior quantidade. O único chocalho e razeira da coleção são também zoomorfos. Deve-se salientar que as urnas Joanes pintado e Pacoval inciso foram classificadas como antropomorfas; no entanto sabe-se que possuem também representações zoomorfos na decoração. É interessante observar que as formas de banquinho, vasilha com pedestal, vasilha geminada e torradores não apresentam nenhum tipo de figura icônica.

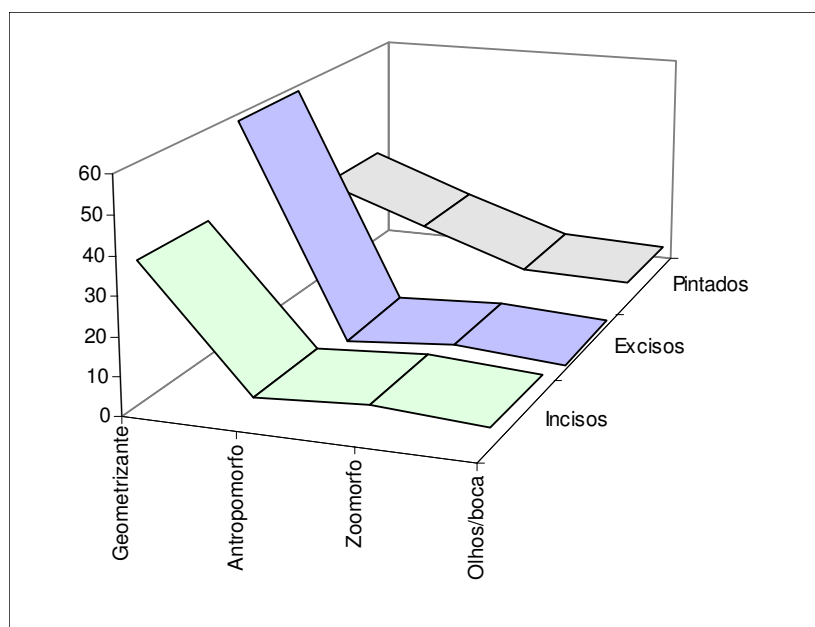
Relacionamos, ainda, as figuras icônicas com a localização que estas apresentam nos utensílios e a tipologia atribuída. Isso possibilitou também a comparação entre a ocorrência dos motivos aparentemente abstratos e dos motivos representativos de humanos e animais.

Os dados nos mostram que a decoração com motivos “abstratos” predomina na decoração (excisa, incisa e pintada) no exterior dos utensílios, enquanto que os motivos claramente icônicos são formados principalmente a partir da modelagem dos utensílios, seja na forma do corpo do vasilhame ou nos apêndices. As representações de figuras humanas encontram-se na maioria dos casos na modelagem do corpo das vasilhas e em menor número de casos nos apêndices. As figuras animais aparecem em 2/3 dos casos na modelagem do corpo e em 1/3 nos apêndices.

Observa-se que as representações claramente antropomórficas e zoomórficas estão também ligadas a tipos decorativos mais elaborados, como o Joanes pintado, Pacoval inciso, Arari exciso vermelho com retoque branco e Anajás inciso branco. Apesar da relação verificada, podem influir aí características próprias da coleção, e não seria válido estender essa tendência para a cerâmica Marajoara como um todo.

Dos motivos geometrizarantes, a metade é representada pela técnica excisa, seguida pela incisa e depois pela pintada. Percebe-se a grande ocorrência da combinação dos motivos escalonados com ondas nos torradores, o que ocorre especificamente nas suas bordas, sendo um motivo característico da decoração excisa (ver prancha 1). A figura humana é representada preponderantemente através da técnica Joanes pintado, juntamente com a modelagem. As figuras animais são representadas principalmente com a ajuda das técnicas de incisão e pintura.

O gráfico que segue permite uma melhor visualização das relações entre motivos geometrizarantes e figuras icônicas (antropomorfas, zoomorfas e olhos e boca) e os três grandes grupos tipológicos:



Apesar do gráfico mostrar a grande correspondência que existe entre a utilização dos motivos geometrizarantes e as técnicas de excisão, o reduzido tamanho de nossa amostra não permite que se faça uma estatística a respeito da ocorrência dos motivos geometrizarantes na cerâmica Marajoara como um todo. Além disso, os motivos vistos isoladamente podem não ter tido um forte significado enquanto tal para aquela sociedade.

A associação da utilização das representações antropomorfas com a técnica Joanes Pintado deve-se principalmente à classificação feita a partir das urnas funerárias. Apesar disso, há nas urnas a presença de várias figuras animais, ainda que estas estejam em posição secundária.

Sobre os motivos geometrizarantes encontrados, nosso levantamento aponta ainda que nas vasilhas com pedestal ocorrem motivos diversos, não havendo um que seja característico dessa forma. As espirais ocorrem com maior frequência nos pratos e vasos. Os tridentes e espirais ocorrem em maior número nos pratos. As linhas paralelas estão presentes em vários utensílios, mas em maior número nas tigelas.

Quanto ao local onde se encontra a figuração ou decoração, pode-se dizer que, com grande frequência, a representação simbólica ou icônica toma toda a superfície decorada do objeto.

Os tipos decorativos parecem ter ligação com a forma básica da vasilha. MEGGERS & EVANS (1957:325) reportam que certos tipos de formas de vasos estão associadas com determinadas técnicas decorativas e citam como exemplo os tipos Anajás inciso branco e Pacoval inciso, associados com vasos de bordas ocas (*hollow rims*), assim como Arari exciso vermelho com vasos cilíndricos de base plana.

As urnas funerárias apresentaram-se nos três tipos de técnicas decorativas, vistas de forma genérica como pintadas, excisas e incisadas. Os pratos mostram a tendência para uma decoração mais elaborada (Joanes pintado, Anajás inciso branco, Pacoval inciso). As tigelas estão representadas na coleção em todos os tipos, mas mostram a tendência de apresentarem decoração de tipo mais rude. Os torradores só são encontrados com decoração excisa, de todos os tipos. No gráfico que segue, é possível uma visualização mais clara dessas associações.

Realizamos ainda uma comparação entre a tipologia baseada na decoração e a coloração da pasta, que não tem validade estatística, mas serve de certo modo para testar a correspondência observada por Meggers e Evans entre alguns tipos decorativos e a coloração da pasta. Os autores observaram que para os tipos Anajás inciso branco, Arari exciso com engobo duplo, Arari exciso branco e Pacoval inciso havia maior incidência de pasta do tipo Inajá simples. Os demais tipos foram encontrados com os dois tipos de pasta, não sendo nenhuma das duas predominante. Apenas Guajará inciso mostrou maior frequência de pasta do tipo Camutins simples. Os resultados que apareceram com os utensílios da coleção, apesar de serem números pouco expressivos, confirmam, em linhas gerais, essa tendência.

Havia, na coleção Tom Wildi, uma grande quantidade de fragmentos de tangas, com algumas poucas inteiras e semi-inteiras; em geral os fragmentos eram pequenos e apresentavam pintura desgastada, impossibilitando o estudo dos motivos decorativos. Decidimos então aproveitar a oportunidade para realizar um levantamento estatístico sobre a existência de marcas de uso nesses fragmentos e relacionar a incidência dessas marcas com os tipos decorados (Joanes pintado) e não-decorados (engobado vermelho).

Marcas de uso nos fragmentos de tangas

A constatação da existência de marcas de uso teve como critério o exame do desgaste junto aos furos por onde teria passado o cordão, com o

objetivo de amarrar a peça ao corpo. Para a análise das marcas de uso, obviamente, só puderam ser utilizados os fragmentos de canto superior e inferior que apresentaram furos. Nos casos em que havia dúvida sobre o uso, por não haver desgaste acentuado, utilizamos a categoria “*sem informação*”.

Algumas tangas da coleção apresentam, junto aos furos nas bordas dos cantos superiores, uma canaleta de 2 a 3mm de comprimento, feita propositadamente, provavelmente, para melhor acomodar o cordão. Quando examinamos os fragmentos, consideramos sua ocorrência como marca de uso.

Foram analisados, ao todo, 694 peças, das quais apenas 5 estavam inteiras, sendo os restantes 689 fragmentos; destes, 405 pertenciam ao corpo ou à borda lateral, e somente 284 aos cantos superior ou inferior. Os resultados obtidos podem ser observados na tabela abaixo:

	Total	Marca Uso	Sem Uso	% Uso	% Sem uso
Decorados	89	82	7	92,13	7,86
Não-Decorados	163	161	2	98,77	1,22

Os números mostraram claramente que as marcas de uso não estão associadas com os tipos não-decorados (somente com engobo vermelho), ao contrário do concluído por MEGGERS e EVANS(1957:382). Os autores citados utilizaram um universo de 110 fragmentos recolhidos junto a urnas funerárias nos sítios J-14 e J-15, tendo obtido os seguintes resultados: havia 66,6% de fragmentos do tipo Joanes pintado sem marcas de uso, contra 32,6% de fragmentos simples com engobo vermelho sem marcas. Os autores concluíram que as decoradas tinham maior significado cerimonial, enquanto que as lisas eram as efetivamente usadas.

Nossa amostra é bem maior e provavelmente diz respeito a um maior número de sítios, nem sempre associados a enterramentos. As diferenças numéricas com respeito à associação entre marcas de uso e decoração, entre os dois tipos, não chega a ser significativa segundo nossos dados, que mostram que ambos os tipos seriam igualmente usados; entretanto, novas estatísticas podem e devem ser feitas com fragmentos provenientes de um maior número de sítios e associados com contextos diversos. Os gráficos abaixo permitem uma visualização da ocorrência das marcas de uso em relação à decoração:



Os fragmentos de tangas trabalhados são, na sua maioria, de tamanho pequeno, correspondentes em média a 10% do tamanho original da peça. Além disso, os fragmentos pintados estavam com a pintura muito apagada, uma vez que a tinta é facilmente solúvel em água. Assim, sendo, somente alguns poucos desenhos de tangas puderam ser reproduzidos (prancha 2). Apesar de haver muita variação, o desenho na faixa superior (prancha 2.a,d) repete-se com bastante frequência em diversos fragmentos. A perspectiva lateral de uma tanga (prancha 2.b) tem o intuito de demonstrar a curvatura e as dimensões dessa peça bastante sui generis do vestuário Marajoara.

Análise das representações antropozoomórficas e dos motivos decorativos

Torna-se necessário definir a nomenclatura utilizada para a análise dos motivos decorativos. Utilizamos o termo *motivo decorativo* na acepção dada por Berta Ribeiro, que os divide em *motivos geometrizarantes e naturalistas*. Os

geometrizantes são os que assemelham-se a “*figuras da geometria linear que, para os índios, podem ou não ser simbólico-figurativos*” (RIBEIRO, 1988:36). Os motivos naturalistas, para a autora, seriam os antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos. Chamamos a esses de *figuras ou representações icônicas*, uma vez que o termo naturalista parece implicar numa representação fiel do modelo. Portanto, o termo *motivo decorativo* tem um caráter bastante geral.

Para a descrição dos motivos decorativos dos utensílios desenhados nas pranchas, utilizamos os termos *padrão decorativo, unidade decorativa, banda e campo*, uma nomenclatura bastante comum entre os autores que trabalham com a análise da cerâmica. Entretanto, para melhor esclarecer a acepção dada ao termo *padrão decorativo*, apresentamos sua definição segundo foi reelaborada por SCATAMACCHIA, CAGGIANO e JACOBUS (1991:91), devendo esse ser entendido como uma “*associação de elementos que formam um conjunto suscetível de repetir-se*”. Consideramos *unidade decorativa* qualquer um dos elementos unitários que compõem o padrão.

As urnas funerárias da coleção

Observou-se a ocorrência de três tipos de urnas funerárias, não somente entre os exemplares da coleção Tom Wildi, como na bibliografia especializada. A urna do tipo Joanes pintado é a mais conhecida e geralmente é utilizada como utensílio-símbolo da arte Marajoara. Encontrada em diversos tamanhos - no caso da coleção trabalhada a menor possui 29 cm de altura e a maior 70 cm de altura - é considerada por todos os autores que já trabalharam com o material da fase Marajoara como representando uma figura humana feminina estilizada (ROOSEVELT, 1991; MEGGERS e EVANS, 1957; PALMATARY, 1949; NORDENSKIÖLD, 1930).

Vistas genericamente, as urnas Joanes Pintado representam, realmente, uma figura humana, com os delineamentos de um rosto. As outras partes do corpo, que podem aparecer ou não, indicam que seja uma figura feminina, uma vez que algumas podem apresentar um útero, significado por uma esfera em vermelho, braços com mãos, e o triângulo pubiano. Algumas urnas possuem o corpo inteiramente ornado com motivos geometrizantes que, em alguns casos, tomam toda a superfície do corpo, como se fossem o padrão de uma vestimenta. A urna nº 045 (prancha 3.a) apresenta a pintura bastante

desgastada, mas, comparando-se com exemplares semelhantes na literatura, sabe-se que deve ter tido o corpo decorado com espirais ou com outros motivos geometrizes. A urna TWSP19 (prancha 3.b) mostra apenas figuras geométricas recobrimdo toda a sua superfície, sem nenhuma outra representação de partes do corpo humano, além do rosto.

Podemos perceber que os corpos das urnas da coleção apresentam formatos e decorações variadas. São diversos os padrões de desenho geometrizar encontrado no corpo dessas urnas e, às vezes, certas unidades do desenho podem estar representando braços e mãos, como é o caso da urna TWSP42 (prancha 3.d). Os motivos escalonados e cruciformes encontrados no corpo dessa urna são os mesmos que identificamos em vasos, tigelas e torradores. Percebe-se também que não há uma simetria perfeita; esta fica apenas sugerida pelas figuras espiraladas que poderiam estar representando os braços. É comum na cerâmica Marajoara esse tipo de “simetria” apenas aparente, ou relativa somente à parte do desenho. Essa urna não apresenta orelhas, como as que são vistas na urna nº 046 (prancha 3.c), na mesma prancha. Os lóbulos das orelhas nessa urna mostram-se bastante aumentados, o que deve significar a introdução de adornos de cerâmica ou madeira. Além disso, pendem dos lóbulos prováveis penas de pássaros, o que se observa pelas características da pintura sobre esse relevo.

No fragmento superior da urna 044 (prancha 3.f) é possível observar melhor o adorno auricular descrito acima. Mostra um fragmento do corpo superior de uma urna funerária, mais especificamente da porção intermediária entre as duas metades da urna, uma vez que a figura feminina descrita anteriormente como padrão para esse tipo de vasilha se apresenta em vista frontal em dois lados opostos da urna, de maneira simétrica. Entre as duas orelhas, em alguns tipos de urnas, aparece um ser semelhante ao que se apresenta nessa prancha. Seria uma representação de um animal mítico, pelo fato de possuir características tanto humanas quanto animais. Ele parece ter uma tromba ou uma das mãos dentro da boca⁵³. Apesar de ter o seu “braço” quebrado, pode-se ver sua direção. No contorno dos olhos há a representação que identificamos também em outros motivos decorativos como sendo do corpo do escorpião. A decoração com pontilhado aparece também em outras vasilhas.

⁵³ Algumas urnas Pacoval inciso mostram a figura humana com uma das mãos introduzida na boca, talvez levando algum alimento (ver PALMATARY (1949), plate 27, p. 385, fig. a)

Como o animal que se interpõe entre as orelhas, acima descrito, parece ter um *status* sobrenatural⁵⁴, vemos que, num primeiro momento, o escorpião parece ser o único animal conhecido associado com as urnas funerárias antropomórficas do tipo Joanes pintado, identificadas, segundo ROOSEVELT (1991:80) com a subfase Camutins.

Inicialmente, a identificação da figura feminina nas urnas e o fato deste utensílio se destinar a um uso social bastante importante envolvendo rituais funerários levou os estudiosos a especularem sobre a existência de um matriarcado ou uma linhagem feminina nos tesos Marajoaras. Entretanto, uma análise mais cuidadosa revela outros elementos importantes. Observamos que diversas características representadas nesse tipo de urna podem estar associadas à morfologia das aves, vistas genericamente, e às espécies coruja e harpia em particular.

Identificamos diversas características ornitomorfas nas urnas funerárias Joanes pintado (prancha 3.e-l). Na urna 025 (prancha 3.h) o bico e as narinas estão bem visíveis e a semelhança é inegável. A frente das aves que, vista de frente, remete a uma figura semelhante a um “T” ou “Y” está presente em todas as urnas. Os olhos, redondos, nas urnas estão sempre semicerrados. O contorno da linha supra-ocular das aves é bastante semelhante ao observado nas urnas. Com relação a esta característica, a representação parece mais ser de uma coruja do que de uma harpia, por causa da face mais arredondada.

O que seriam os membros superiores da figura feminina representada na urna poderiam ser também os membros inferiores da ave. Tanto a coruja como a harpia possuem quatro dedos, sendo que o primeiro deles coloca-se em oposição aos outros três, que são direcionados para a frente. O primeiro dedo cumpre a função de apoio para que o animal se agarre aos galhos de árvores, ou forma a garra para caçar. Observamos que nas urnas são sempre três ou quatro o número de dedos representados. No detalhe da urna TWSP20 (prancha 3.i) se percebe que o primeiro dedo se volta para trás. No caso das corujas, especificamente, o segundo dedo também pode se voltar para trás se houver necessidade. O padrão para as aves seria, então, três dedos para a frente e um para trás; entretanto, somente dois ou quatro dedos visíveis também poderiam ser aceitáveis como representativos de membros inferiores de aves em figuras estilizadas.

⁵⁴ Segundo MCEWAN & SILVA (1979:8), a combinação de elementos humanos e não-humanos é a indicação mais óbvia de *status* sobrenatural. RIBEIRO (1987b) também reporta que as anomalias físicas são utilizadas, freqüentemente, para representar o sobrenatural.

O formato geral da urna também se assemelha ao corpo das grandes aves, que, empoleiradas, apresentam um peito estufado, o que, especialmente em algumas urnas, é bastante visível. Não descartamos, com essas observações, a visão da urna Joanes pintado como representando um corpo humano feminino estilizado⁵⁵. O útero é representado, sem dúvida, nos moldes do corpo feminino, uma vez que nas aves o correspondente seria um oviduto, com formato longilíneo; no caso de se considerar a esfera representada na urna como sendo um ovo (a coruja tem o formato de seus ovos mais arredondado em comparação com outras aves) ainda assim este estaria mal posicionado com relação ao corpo, uma vez que o ovo das aves, para ser chocado, fica colocado abaixo dos membros inferiores. De qualquer maneira, haveria a ocorrência simultânea de atributos de mulher e de ave.

A utilização de aves de rapina associadas com enterramento secundário pode, segundo ROOSEVELT (1991) se relacionar à descarnação dos esqueletos, que muitos índios amazonenses consideram como procedimento necessário para o descanso da alma do morto. É interessante notar que a coruja também se relaciona com a descarnação por seus hábitos alimentares peculiares, uma vez que uma de suas características é a de alimentar-se de pequenos animais inteiros, que são processados por seu aparelho digestivo e têm seus ossos e pele regurgitados totalmente sem a carne, em forma de “pelotas”.

A *Harpia harpyja* ou gavião-real, como também é conhecida, é a mais possante ave de rapina, com capacidade para capturar e devorar diversos animais pequenos e de porte médio. A fêmea é mais alta do que o macho, podendo alcançar em média 90cm. Seu habitat original seria a mata primária tropical, mas é encontrada, no Brasil, também no cerrado, onde se estabelece principalmente à beira de cursos d'água, com o intuito de caçar. Hoje em dia é um animal relativamente raro na Amazônia, porém historicamente foi um objeto de caça para muitas tribos, que as mantinham presas em gaiolas, sob a tutela dos chefes índios (SICK, 1984).

As corujas possuem uma distribuição dispersa desde o México até a Argentina, podendo-se identificar diversas espécies de acordo com o habitat, que varia entre zonas de florestas, matas ou cerrados. Não encontramos nenhuma indicação da ocorrência de alguma espécie relacionada diretamente com a zona geográfica de Marajó, por isso ressaltamos as características ornitorfas das urnas sem indicar o animal que estaria representado, uma vez

⁵⁵ Para efeito de classificação a partir da listagem de atributos, a urna foi considerada como sendo antropomorfa.

que a figura utilizada simbolicamente nos rituais funerários pode ter uma etiologia mitológica e não se referenciar a nenhuma ave em particular.

O segundo tipo de urna que vamos analisar é a urna Pacoval incisa, que está representada através de desenho frontal e detalhes zoomorfos (prancha 4.a-c). Apresenta-se como uma figura feminina estilizada, com seios, braços e pernas sugeridos, assim como umbigo e triângulo pubiano. Na testa há a figura do “T” em relevo, e os olhos são circundados pela representação de um escorpião, como pode-se ver no detalhe (fig. c). Como os escorpiões representados na arte Marajoara são bastante estilizados, não vamos relacioná-los com nenhuma espécie conhecida da fauna da região. Cabe apenas anotar que os escorpiões, pertencentes à ordem *Scorpionida*, se diferenciam em espécies segundo características observáveis principalmente com relação à morfologia dos membros superiores (a pinça do palpo - garras - possui largura e extensão bastante diferentes entre as diversas espécies) e à relação abdômen/pós-abdômen, assim como à espessura desse último (rabo). Pelo fato da representação ser muito simplificada, não haveria como, através dessas características, distinguir a espécie representada. Deve-se observar, ainda, que os escorpiões possuem quatro pares de patas, e nos desenhos geralmente estão representados apenas dois pares.

No lugar dos braços da figura feminina representada na urna, vemos a cabeça do urubu-rei, circundada pelo corpo de uma serpente (prancha 4.b). Os motivos decorativos do corpo dessa serpente são um “T” e uma figura em estilo de ampulheta, que se alternam; pode-se observar o mesmo estilo de desenho em serpentes representadas em outros vasos ou urnas. O corpo da urna é totalmente recoberto por espirais feitas com um instrumento de duas pontas, resultando em espirais de linhas duplas. É interessante observar que o tipo de espiral resultante a partir dessa técnica é reproduzida em outras vasilhas por meio de técnicas de pintura e excisão. Apliques frontais no lugar dos membros inferiores podem sugerir que essa figura esteja sentada. Assinala-se também a presença de adornos auriculares. A figura está representada de maneira simétrica em lados opostos da urna. Como é característico do tipo Pacoval inciso, as incisões são feitas sobre engobo branco, sendo as mais profundas pintadas em vermelho, esse já bastante desbotado no exemplar que apresentamos.

O *Sarcoramphus papa*, popularmente conhecido como urubu-rei, urubu branco ou corvo branco está representado, na coleção, apenas nessa urna. Da família dos Catartídeos (ordem Falconiformes), é uma das seis espécies conhecidas e tem distribuição restrita às Américas. É uma ave de grande porte,

pois com 79 cm de altura média, sua envergadura pode chegar a 180 cm, e o peso a 3kg. Como se sabe o urubu-rei se alimenta de carniça; por causa de sua força, dilacera com facilidade os cadáveres e consome sua carne primeiro, permitindo aos outros catartídeos se aproximarem apenas quando ele já está saciado.

Os dois tipos de urnas analisadas até agora (Joanes pintado e Pacoval inciso), apesar de bastante diferentes em termos da técnica utilizada e da morfologia, possuem algumas características em comum. Ambas possuem decoração geometrizarante em todo o corpo, que pode ser associada à existência de vestimenta ou pintura corporal. É possível que retratassem determinada vestimenta cerimonial. Assim como a pintura da cerâmica pode estar ligada à pintura corporal, no sentido de que os mesmos padrões decorativos devem ter sido usados, de acordo com a ocasião, a incisão ou entalhe pode estar ligada à tatuagem ou escarificação do corpo. Para os Wayana, por exemplo, (VELTHEM, 1992:62) a palavra *pahié* é utilizada indistintamente tanto para escarificação como para entalhe. Os dois tipos de urna, ainda, também se relacionam igualmente às aves de rapina e escorpiões.

O terceiro tipo de urna funerária que observamos tem decoração excisa e formato peculiar. Possui as paredes superiores retas e por isso a boca bastante aberta, sem o estreitamento característico desse tipo de vasilha, como se percebe em TWLa02 (prancha 4.e). Como as urnas anteriores, têm decoração simétrica, apresentando um réptil bastante estilizado, com cabeça, corpo, rabo e membros.

As características físicas desse réptil e a região de procedência das urnas permitem que se sugira que o animal representado seja uma espécie de jacaré. Quatro espécies de jacarés foram identificadas para as Ilhas de Marajó e Mexiana (NASCIMENTO et alii, 1991), em estudos ainda não conclusivos: *Caiman crocodilus*, *Melanosuchus niger*, *Paleosuchus palpebrosus* e *Paleosuchus trigonatus*. Sabe-se que as patas traseiras dos jacarés possuem quatro dedos espalmados, sendo que os três interiores possuem unhas bastante fortes. As patas dianteiras possuem 5 dedos e são menores. Para essa área também são bastante numerosas as espécies de lagartos, tendo sido computadas 25 espécies, das quais 5 *Gekkonidae*, 10 *Iguanidae*, 2 *Scincidae* e 8 *Teiidae* (NASCIMENTO et alii, op.cit.), de morfologia bastante variada, existindo espécies também com três ou quatro dedos. Essa grande variabilidade torna difícil estabelecer qual dessas espécies estaria representada nas vasilhas. Se por um lado, espera-se que se trate da representação do jacaré, por ser um animal forte, temido e freqüentemente ligado à mitologia, os lagartos possuem a

relação corpo/comprimento dos membros mais semelhantes às figuras representadas, pois têm os membros mais longos em relação ao corpo do que os jacarés. Por outro lado, nas urnas o animal representado tem o rabo curto, enquanto que tanto os jacarés quanto os lagartos tem o rabo bastante longo. Fica claro, então, que a representação nas urnas utiliza-se de determinadas características do animal, sem manter-se fiel ao modelo com relação a todas elas, o que aliás é comum na arte iconográfica. Pelas razões expostas, nos referiremos ao animal representado genericamente como lagarto.

Na urna TWLa02 (prancha 4.e) está representado um lagarto, que possui membros bastante alongados em relação ao corpo, relativamente curto. Nas extremidades dos membros do animal aparecem apenas dois dedos, enquanto que nas duas urnas que examinaremos a seguir são três os dedos representados. Da cabeça do animal saem dois prolongamentos, com a mesma largura dos braços, que se enrolam à volta de toda a urna. São decorados com pontilhado, como observamos anteriormente na decoração de algumas urnas Joanes pintado. O restante da urna é decorado por espirais excisas, com incisões duplas sobre os relevos e a decoração como um todo é simétrica.

A urna TWSP822 (prancha 4.d) mostra a parte inferior de uma urna do tipo exciso, com o lagarto representado com três dedos, diferentemente da anterior. Na parte inferior há um par de patas que devem pertencer a outro animal, não identificado. Esse tipo de patas aparece em outras vasilhas com decoração excisa; em uma das tigelas da coleção estão em relevo, aparentemente servindo de alças. Essa urna tem o restante do corpo inteiramente decorado com espirais. A peça está bastante erodida e descolorida.

São três os exemplares de urna excisa encontrados na coleção. A terceira delas (prancha 4.f) mostra outros animais associados com o lagarto, sendo que esse possui garras com três dedos nas extremidades. Percebe-se na etnografia de populações indígenas uma tendência à simplificação da morfologia tanto de corpos humanos como de animais. Uma das figuras humanas reproduzida por Koch-Grünberg em 1906, de autoria de índios do rio Uaupés (in RIBEIRO, 1992:44), mostra figuras humanas com três dedos, sendo que uma delas é bastante semelhante à um lagarto. Figuras humanas com três dedos também foram captadas por PESSIS e GUIDON (1992:25) em obras rupestres da tradição nordeste, em São Raimundo Nonato. Parece que a arte indígena tende não só a antropomorfizar imagens de animais como a simplificar a figura humana, o que foi identificado por RIBEIRO (op.cit), como uma

tendência geral, a partir de uma “*visão padronizada do humano, observada em várias culturas indígenas*”.

Na urna nº 034 (prancha 4.f), há ainda outro animal representado, como se pode observar, também em dois lados da urna, com distribuição simétrica. Esse possui o “T” sobre os olhos, que são circundados por um escorpião estilizado. Além disso na parte inferior da urna existem serpentes entrelaçadas, com cabeças tríplexes e corpo decorado. Um outro corpo de serpente divide o bojo inferior das paredes superiores da urna - o desenho da pele das serpentes nesta urna é semelhante ao da serpente na urna Pacoval inciso vista acima (prancha 4.a). Todo o restante da vasilha é decorada com espirais feitas a partir de excisões de pouco relevo, cortadas por linha incisa central que acompanha o desenho formado pelas excisões. Em alguns momentos podem ocorrer linhas incisivas duplas sobre o relevo. A tipologia atribuída é o Arari exciso vermelho com retoque branco. Essa urna não possui número de catálogo que identifique a sua procedência. Entretanto, dentre as anotações e cartas de Tom Wildi descobrimos que ela proveio de Pacoval, de onde foi retirada em 1955.

Outro detalhe da decoração dessa urna que destacamos é o movimento resultante do enrolamento em forma de “S” dos corpos das serpentes na parte inferior do corpo da vasilha. Desenho estilizado semelhante a esse será observado posteriormente na decoração de outras vasilhas.

Havíamos classificado as urnas excisas, inicialmente, como vasos, pois tanto Meggers e Evans como Palmatary não se referem a elas como urnas funerárias. MEGGERS e EVANS (1957:344-345) apresentam, para o tipo Arari exciso vermelho com retoque branco, tanto na descrição como em desenho, um vasilhame semelhante, com o lagarto representado, a que se referem simplesmente como “*jar*”. Apenas em NORDENSKIÖLD (1930:82) encontramos expressamente designada como urna funerária uma vasilha semelhante à urna excisa da prancha 4.f. Recentemente, em visita ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, encontramos em exposição um vaso semelhante, identificado como urna funerária. Quantas das urnas realmente continham ossos humanos em seu interior não sabemos; no entanto, o fato de alguns exemplares de determinados tipos de urnas terem sido utilizados para enterro secundário possibilita que estas sejam designadas como urnas funerárias, ainda que um número não determinado de urnas possam ter sido usadas ou confeccionadas com outra finalidade.

Observa-se que o corpo nos três tipos de urnas é totalmente decorado com espirais ou motivos geometrizarantes, o que identificamos, a partir do observado etnograficamente por diversos autores em outras culturas, como sendo os “fosfenos de Knoll”⁵⁶. Possivelmente esses padrões decorativos foram criados a partir de visões socialmente compartilhadas quando da ingestão de drogas alucinógenas e que são vistas como que recobrimdo toda a superfície dos corpos dos espíritos que aparecem aos xamãs. São padrões decorativos que podem ter sido usados em roupas em cerimônias especiais e aparecem também em outras peças cerâmicas com provável significado cerimonial. Existem diversos estudos sobre esses padrões decorativos ligados à cerâmica policrômica e o exemplo mais citado é sempre o dos Shipibo-Conibo, amplamente comentado no capítulo I.

A procedência das urnas é outra questão complicada. Duas delas - uma Arari exciso vermelho com retoque branco e a outra Pacoval inciso (prancha 4, fig. a,e) - , são identificadas como provenientes de Laranjeiras, sítio que fica na parte nordeste da área arqueológica, entre o Lago Arari e o Cabo Maguari. Meggers e Evans (1957), compilando a bibliografia a respeito, especialmente HOLDRIDGE (1939), comentam que esse sítio estaria bastante destruído pela ação dos próprios moradores em busca de achados de valor. Falam em sua obra sobre vasos antropomórficos e em grande quantidade de urnas funerárias com ossos humanos, mas não há descrição das urnas. A urna excisa (prancha 4.e), pelas anotações de Tom Wildi, parece ser de Pacoval do Arari. Em PALMATARY (1949) encontramos fotos de urnas dos tipos pintado e exciso às quais é conferida procedência de Camutins e Fortaleza, enquanto que o tipo Pacoval inciso aparece como proveniente de Pacoval. Nos parece estranho encontrar urnas tão diferentes provenientes de mesmos locais, mas como não há nenhum estudo estratigráfico a respeito é difícil tirarmos conclusões a partir desse fato.

Vemos que as urnas apresentam diversos animais associados com figuras humanas. A urna Joanes pintado associa a coruja ou harpia e o escorpião com a mulher. A urna da subfase Pacoval associa o escorpião, a serpente e o urubu-rei também com a mulher. A urna excisa mostra o lagarto, a serpente e outro animal não identificado, e não possui nenhuma referência antropomórfica.

Representações zoomorfas

⁵⁶ Ver capítulo I, p.23.

Além das representações zoomorfas observadas nas urnas, percebemos que estruturas zoomorfas estão graficamente representadas em diversos outros utensílios, como vemos na prancha 5. O primeiro desenho mostra a semelhança entre o padrão decorativo na parede da tigela TWSP1 (prancha 5.b), do tipo Joanes pintado, que apresenta linhas que se enrolam sucessivamente, e o movimento em “S” das serpentes que circundam todo o bojo inferior da urna funerária nº 034 (prancha 5.a). Sugerimos que nessa tigela estariam representadas iconicamente as mesmas serpentes.

A segunda figura mostra o desenho do interior do prato Joanes pintado TWSP59 (prancha 5.e), onde está representada uma figura que guarda semelhança estrutural com o lagarto visto nas urnas excisas. Há uma curiosidade no que se refere aos membros do animal nessa figura. Os tridentes, que se identificariam com as patas, estão no lugar da cabeça e do rabo, enquanto que nas extremidades das patas encontram-se figuras semelhantes a setas, mais apropriadas como representação da cabeça. Em outras vasilhas veremos também cabeças representadas por tridentes, a exemplo do que ocorre aqui. As demais unidades do desenho observadas nesse prato são semelhantes às observadas em outros pratos da coleção. Algumas dessas unidades estão dispostas de forma simétrica, outras não.

O terceiro desenho mostra o lado externo do prato TWSP241 (prancha 5.c), onde parece ocorrer a representação de uma serpente. O formato da cabeça lembra as serpentes *Bothrops atrox* e *B. marajoensis*, ambas peçonhentas, que possuem a cabeça em forma de ponta de lança. Alguns autores consideram as duas como sinônimos ou ainda que a *marajoensis* seja uma raça de *atrox*. Ambas são popularmente conhecidas como jararacas. HOGE (1966)⁵⁷ descreve *Bothrops marajoensis* e *Crotalus durissis marajoensis* como características das áreas de campo em Marajó, sendo que a localidade-tipo da *Bothrops marajoensis* é a área do Teso do Severino. ÁVILA-PIRES (1990) reporta que a *Bothrops* pode estar presente também na mata, a oeste. A *Crotalus Marajoensis* é a única espécie em Marajó que possui o chocalho na ponta da cauda. Vale lembrar que das 34 espécies de ofídios atualmente identificáveis para a Ilha de Marajó, apenas 8 aparecem na área de campo, na parte leste da ilha.

Observando o corpo das serpentes, percebe-se que, enquanto o dorso apresenta-se decorado com desenhos variados, mesmo dentro de uma mesma

⁵⁷ In: NASCIMENTO et alii, 1991.

espécie, o ventre apresenta-se liso e coberto por escamas, que se colocam numa seqüência paralela. Estas estão muito bem representadas, graficamente, pelo desenho que aparece no prato referido acima (prancha 5.c), uma vez que todo ele é decorado com o que seria o lado ventral do corpo da serpente. Nos dois lados desse utensílio há o motivo decorativo encontrado depois em diversos outros vasilhames que parece representar o entrelaçamento de duas serpentes.

Comparamos esse desenho com o desenho de um vaso, feito por Tom Wildi⁵⁸ (prancha 5.d), onde entendemos que pode estar representada uma jararaca, com o lado ventral para cima. Percebe-se que a cauda da serpente termina num ponto que talvez represente o chocalho da espécie *Crotalus*, também venenosa. Esta terminação da cauda, em um relevo circular com um furo central é encontrada em outras vasilhas, não associada, aparentemente, com serpentes.

Nos três exemplos acima, vemos como há uma estilização de determinados animais ou partes da anatomia de animais que são representados de forma mais realista em outras vasilhas, onde foram inicialmente bem identificados. A identificação de unidades do desenho que remetem à representação desses animais de maneira estilizada fala por si só da existência de uma representação gráfica e icônica de determinados conceitos ligados a esses animais.

O quarto grupo de desenhos (prancha 5.f-i), finalmente, mostra um motivo cruciforme, representado de maneira semelhante em 4 diferentes fragmentos de utensílios, diferentes tanto tipologicamente como em sua forma básica. Isso mostra que não parece haver, a princípio, uma ligação clara entre unidades decorativas e forma básica dos utensílios.

TWSP224 (prancha 5.h) apresenta ainda o motivo cruciforme, freqüentemente presente no tipo Pacoval inciso. Outro detalhe de sua decoração é uma figura, cuja reconstrução resta prejudicada pela quebra da vasilha, que deve representar a serpente. Há o corpo com hachurado interno - que sugerimos ser o ventre da serpente - e, ao final, uma seta, que representaria a serpente com “cabeça-de-ponta-de-lança”, a jararaca. Essa espécie, que possui este formato de cabeça, é a única que tem “pescoço”, representado também na figura em questão.

⁵⁸ Esse vaso, originalmente da coleção, não se encontra hoje no Museu e deve estar em poder da família do colecionador.

Na coleção observamos diversos tipos de apêndices, ligados ou não a parcelas significativas de vasilhas, que permitem identificar o formato original do utensílio. Dentre os apêndices, 5 apresentaram formato zoomórfico, e algumas espécies animais puderam ser identificadas. No apêndice TWSP232 (prancha 6.c), nos olhos da tartaruga, o globo ocular, visto no detalhe (prancha 6.d), possui, além da córnea representada por uma pequena esfera, duas linhas paralelas que a circundam, com hachurado interno, da mesma maneira como é representado o lado ventral do corpo das serpentes nos pratos citados anteriormente. Vê-se também que aparecem os dois tracinhos paralelos que vamos encontrar em grande quantidade nos motivos decorativos Marajoara.

Diversos outros apêndices podem estar representando a cabeça de tartarugas, provavelmente da espécie *Podocnemis*, bastante comum na Amazônia. Segundo NASCIMENTO et alii (1991), foram identificadas 12 espécies diferentes de quelônios nas Ilhas de Marajó e Mexiana.

É sabido que as populações amazônicas à época da conquista utilizavam largamente as tartarugas em sua alimentação, e principalmente os ovos, que são recolhidos na beira dos rios e lagos na época da desova. O biólogo Marcos di Bernardo, coordenador do Laboratório de Herpetologia do Museu de Ciências e Tecnologia da PUC, que nos auxiliou na identificação de algumas espécies animais, considerou muito semelhante o apêndice TWLa08 (prancha 6.b) com o embrião de uma tartaruga. O hábito de alimentarem-se de ovos de tartaruga pode ter proporcionado, não raras vezes, a visão desses embriões, que poderiam, dependendo do lapso de tempo decorrido entre a desova e a coleta, estarem já em desenvolvimento no interior dos ovos. O apêndice TWSP421 (prancha 6.e) também pode estar representando a cabeça de uma tartaruga.

Representações antropomorfas

Na coleção se encontram 7 apêndices com formato antropomórfico. Na modelagem de 21 vasilhas também aparecem formas humanas⁵⁹. Alguns desses apêndices e vasilhas podem ser vistos também na prancha 6.

Formas raras

⁵⁹ Nessa conta se incluem 15 urnas funerárias de formato antropomórfico.

A peça que identificamos como chocalho deve ter sido apêndice de um prato ou tigela, e possui o formato de um órgão sexual masculino, sendo que este está claramente representado na parte posterior da peça. Os desenhos mostram as visões ventral (prancha 7.a), dorsal (prancha 7.b) e perfil (prancha 7.c). Esse chocalho, ou apêndice, merece um exame mais detalhado. Na sua base, que está quebrada, percebemos uma banda do tipo Joanes pintado, comum nos pratos e tigelas (prancha 7.a). Provavelmente seria essa peça uma parte de uma vasilha maior, mas não há nenhum indício claro nesse sentido. A cabeça é zoomorfa e possui olhos bastante separados. Na parte ventral há uma figura também zoomorfa, com pernas abertas, tendo sobre o corpo três riscos incisivos semelhantes aos observados no corpo de lagarto nas urnas funerárias. Esse animal poderia ser um sapo. Em posição de rabo há a figura trípode semelhante às patas do lagarto. Essa figura se encontra sobre o ventre da peça, formando duas elevações que podem significar gravidez. Na parte ventral está claramente representado o órgão sexual masculino, não apenas com incisões, mas também através da modelagem da peça. Estão presentes as linhas duplas, já relacionadas, como vimos acima, com serpentes. Em outras vasilhas, aparecem relacionadas também a seios. Parece que há uma relação bastante clara entre serpentes e fertilidade/fecundação.

Classificamos como rapezeira a pequena vasilha de formato zoomórfico TWSP794 (prancha 7.d). A identificação desse utensílio como sendo um instrumento para a aspiração de drogas alucinógenas encontra base nos trabalhos de ROOSEVELT (1991:62-fig. b) e principalmente de HILBERT (1992).⁶⁰ Nesse último trabalho são apresentadas diversas formas semelhantes, provenientes da Ilha de Marajó, que possuem igualmente formato zoomórfico. A rapezeira da coleção possui a forma de uma tartaruga, com decoração incisa com motivos geometrizes sobre a parte externa.

Em algumas vasilhas foram identificados relevos representativos de seios e mamilos, como se vê na miniatura de vaso TWSP797 (prancha 7.f) e na panela TWSP85 (prancha 7.e). As duas vasilhas não possuem nenhuma decoração além da modelagem representativa dos mamilos, sendo que no caso da primeira vasilha o próprio formato da peça pode ser considerado representativo de um seio. Podem ter tido uso cerimonial relacionado com o intuito de conter determinado líquido especial. Entre os índios Tukano, por

⁶⁰ MEGGERS e EVANS (1957) referem-se a utensílios de mesmo formato como sendo colheres. Entretanto, HILBERT (1992) mostra que a morfologia do utensílio, referente aos aspectos da modelagem e decoração, praticamente não deixa dúvidas quanto à sua funcionalidade enquanto uma rapezeira.

exemplo, há uma prática ritual que inclui a ingestão de um “leite” alucinógeno que teria o poder de protegê-los de doenças e morte causadas por inimigos (REICHEL-DOLMATOFF, 1975 apud ROOSEVELT, 1991:84).

O vaso TWMa01 (prancha 7.g) procedente do sítio Matinados ou Macacão⁶¹, possui aplique com as características de um mamilo, em volta do qual se enrolam linhas paralelas iguais às identificadas acima para os pratos, que concluímos serem representativas de serpentes. Em diversas outras vasilhas vamos encontrar pequenos relevos semi-esféricos, não claramente identificáveis com seios e por isso não relacionados aqui.

Conclusões do capítulo

As características peculiares da coleção Tom Wildi foram, de certa forma, determinantes na condução dos métodos utilizados para sua análise e impuseram limitações ao estudo estatístico e à busca de regularidades com vistas a traçar o perfil da arte cerâmica Marajoara. Entretanto, nossa intenção foi a de, utilizando todos os meios técnicos a nosso alcance, obter informações que pudessem ser utilizadas para melhor entender as motivações que impulsionaram o desenvolvimento e permanência duradoura dessa forma de expressão artística.

Os desenhos dos utensílios foram feitos obedecendo aos padrões convencionados para esse tipo de ilustração, privilegiando, entretanto, a reprodução dos motivos decorativos. Por isso não realizamos reconstituição de formas nem procedemos à sua análise de maneira mais detalhada. No entanto, o observador atento poderá perceber, através dos desenhos, a multiplicidade de formas existentes, em todos os tipos de vasilhas, quanto à base, curvatura das paredes e tipos de bordas. Ainda assim, as formas são pouco variadas se compararmos com outras cerâmicas policrômicas conhecidas. O esmero técnico se concentra mais na pintura, excisões e incisões do que na

⁶¹ Na documentação que chegou até nós, pertencente a Tom Wildi, observamos a menção dos dois sítios citados, Macacão e Matinados, como tendo sido visitados pelo colecionador. A vasilha acima relatada possui em seu número de catálogo as iniciais “Ma”, que se referem, segundo ROCHA (1984) às iniciais do sítio de origem, que não temos condições de precisar qual seria.

modelagem. Foram coletados dados a respeito das medidas das paredes, por exemplo, que poderão ser usados, no futuro para uma análise estatística da sua espessura e relacioná-la com a forma das vasilhas, se houver interesse. De qualquer maneira, na coleta de dados pensou-se que seria melhor recolher tantos dados quanto fosse possível, mesmo que alguns destes não viessem a ser utilizados depois, como foi o caso.

A análise dos fragmentos de tangas mostrou dados diferentes dos obtidos em estudos anteriores. Realmente não se observou diferenças quantitativas consistentes quanto ao uso das tangas decoradas e das lisas. A ressalva feita com relação a termos considerado as canaletas, em um número não determinado de fragmentos, enquanto marcas de uso, implica em que a amostra deveria ser revista no sentido de examinar as marcas de desgaste junto às próprias canaletas. Novos levantamentos devem ser feitos, mas como nossa amostra é bastante significativa, arriscamos sugerir que a mesma tendência exposta por esse estudo com relação ao uso de tangas tanto decoradas quanto não-decoradas irá-se manter em estudos futuros. É possível que as tangas lisas fossem usadas diariamente - seu formato anatômico permite flexibilidade de movimentos e a única ressalva a ser feita é quanto à sua resistência e durabilidade. As tangas decoradas poderiam ser usadas em diversas ocasiões festivas e rituais, sendo que esses momentos pode ter sido bastante freqüentes. É possível que as tangas e fragmentos de tangas sem marcas de uso fossem mais encontrados em enterramentos, onde alguns exemplares podem ter sido feitos exclusivamente para serem enterrados com o morto. A grande quantidade de fragmentos com marcas de uso se deve ao descarte freqüente dessa peça do vestuário que deveria ter pouca durabilidade.

Os desenhos representados nas tangas Joanes pintado não puderam ser observados na coleção, conforme já reportamos anteriormente. Entretanto, a ocorrência de faixas superiores com desenhos semelhantes em várias delas, como se pode observar também nas reproduções em livros de vários autores, sugere que podem ser símbolos de identidade clânica, como é etnograficamente observável em vestimentas e adornos. Como exemplo, citamos os índios Apiaká, atualmente no Parque Nacional do Xingu, que possuem um motivo decorativo, chamado *tangaap*, que parece funcionar como um emblema tribal: encontra-se no trançado dos cestos, na tatuagem dos chefes e na decoração de suas cuias (RIBEIRO, 1987b:270).

A relação estabelecida entre a decoração e a forma do utensílio permite inferir sobre sua utilização. As escavações mostraram que diversas vasilhas estavam enterradas de forma associada com sepultamentos em urnas,

independente de serem ou não decoradas. Pratos e outras vasilhas parecem ter sido enterrados com alimentos, após sua utilização nos rituais funerários, como se percebe na estratigrafia e na etnografia. Tigelas e torradores foram encontrados servindo como tampas de urnas, emborcados ou não. O formato peculiar dos torradores permite que se considere que os mesmos tenham sido freqüentemente utilizados também como tampas para vasos contendo bebidas ou alimentos - em escavações foram encontrados alguns como tampas de urnas funerárias.

Observamos que a decoração interna predominante nas vasilhas da coleção é a pintura ou, no caso de alguns pratos, a pintura associada com incisões. O tipo Joanes pintado foi observado associado com técnicas de excisão e incisão; as escavações mostram que esse foi um tipo que permaneceu durante todo o período, enquanto os outros tipos decorativos relacionados com incisões e excisões parecem ter uma distribuição diacronicamente determinada.

A tipologia construída por Meggers e Evans (1957) mostra alguns problemas quanto à classificação dos utensílios que possuem decoração excisa, por não fazer diferenciação entre diferentes técnicas de excisão. Esse tipo de técnica é utilizada tanto em vasilhas que possuem engobo duplo, como em vasilhas sem pintura, e, da mesma forma, as excisões em determinados casos são bastante delicadas e em outras muito rudes, não havendo relação necessária entre o requinte técnico e a ocorrência ou não de engobo. Por isso, se houvesse a possibilidade de observar a ocorrência dessas formas decorativas em relação à estratigrafia, uma tipologia que contemplasse essas diferenças seria bastante útil para determinar os momentos em que houve uma maior ou menor dedicação às atividades artísticas voltadas aos rituais.

A ocorrência de motivos semelhantes em vasilhas com técnicas totalmente diferentes, como se pode observar ao comparar os motivos cruciformes na prancha 5, pode significar que as motivações culturais permanecem as mesmas em utensílios feitos em épocas diferentes ou com diferentes finalidades. Mostra principalmente que os motivos não estão ligados a determinadas técnicas decorativas. Estamos trabalhando com a hipótese de que através do tempo mudam as formas de decoração em função das necessidades sociais e da possibilidade ou obrigatoriedade em se despender mais tempo na confecção de objetos cerimoniais. O motivo decorativo pode ser remanescente de uma época em que esse motivo estava ligado à decoração de vasos com função cerimonial determinada, por exemplo. Nesse sentido é interessante a observação de REX GONZÁLEZ (1974:99) de que

“la persistencia de sus motivos, la estabilidad de su composición formal dentro de una determinada cultura o Período descarta el mero juego decorativo de lá creación estética. Claro está que no puede eliminarse por completo la posibilidad de lo que pertenece al dominio de lo sagrado llegue a secularizarse por pérdida de significado...”

Independente do fato de o significado dos motivos decorativos na arte se perderem com o tempo, sua função sagrada permanece e sob esse aspecto a decoração continua a cumprir as mesmas funções.

O fato de os utensílios apresentarem-se em maior número com decoração excisa predominante na parte externa é apenas uma característica da coleção, uma vez que a coleta das peças foi feita de forma aleatória, de acordo com as oportunidades do colecionador. A ocorrência predominante das cores vermelho e preto deve-se provavelmente à facilidade de obtenção desses corantes pelos indígenas. No entanto, a utilização dos meios materiais disponíveis deve ter tido relação com os padrões culturais, que devem ter determinado, também, quais partes do desenho deveriam ser pintadas de cada cor. Não analisamos a relação entre motivos decorativos e cor do desenho; entretanto isso poderia ser feito futuramente com uma amostra maior, onde se reuniria apenas vasilhas bem conservadas do tipo Joanes pintado.

Não se percebe claramente na decoração a reprodução de motivos vegetais, apesar de sugerirmos que algumas formas foliáceas possam estar representadas. As representações de figuras icônicas encontradas mostram que a figura humana aparece associada com animais bastante potentes física, fisiológica e simbolicamente falando. Foram identificados o lagarto, escorpião, harpia ou coruja, urubu-rei e serpentes. O único animal identificado ligado aos padrões alimentares foi a tartaruga, espécie inofensiva ao homem, mas certamente bastante importante na dieta alimentar. Os peixes, que devem ter tido um papel importante na alimentação, não aparecem representados, o que confirma a idéia de que os animais representados eram os ligados à mitologia e à força requerida em rituais xamanísticos. Conforme reportamos no capítulo II), associados a enterramentos foram encontrados ossos de aves e jacarés.

PORRO (1993), a partir da compilação e estudo que faz com os relatos etnohistóricos reporta que as mulheres Omágua copiavam motivos abstratos que viam no corpo de serpentes. Naturalmente isso retrata uma visão européia e ingênua da arte indígena. É provável que a representação de motivos decorativos semelhantes à pele de serpentes em diversas vasilhas Marajoaras

tenha ligação com uma história mitológica de obtenção de padrões decorativos por meio de uma serpente ancestral, como é bastante comum na mitologia sul-americana. Diversos mitos sul-americanos também relacionam aves e cerâmica com a obtenção de dons e dádivas ligadas à cultura e ao início dos tempos, como mostra Lévi-Strauss (1987) em “*A oleira ciumenta*”. No entanto, não buscamos relacionar nenhum dos animais encontrados com mitos específicos, por ser um tema que demandaria uma investigação bem mais demorada e complexa, e que não é objeto desse trabalho.

A ocorrência de três tipos de urnas funerárias diferentes, tanto nas formas como nas técnicas e motivos decorativos mostra que existiram diferenças na arte funerária, ligadas, provavelmente, não só à sua incidência diacrônica como às motivações e histórias mitológicas de grupos sociais distintos. No entanto, a semelhança geral observada na arte Marajoara como um todo, apesar das diferenças observadas entre os sítios, pode estar ligada a uma necessidade de uniformização e ao compartilhamento de visões cosmológicas inicialmente distintas, com vistas à necessidade de uma união política e econômica entre os diversos *mounds*.

Apesar de não nos propormos a entrar na discussão das histórias mitológicas dos povos amazonenses, temos que citar que em diversos mitos há referência a rituais que envolvem a fecundação feminina e a fertilidade da terra, compondo a imagem da Terra/Mulher (ELIADE, 1985). É possível que as urnas funerárias antropomórficas Marajoaras tenham relação com a mulher-terra-fértil e nesse sentido, estejam ligadas também a uma idéia de renascimento.

A relação que se percebeu na decoração em diversos tipos de utensílios entre serpentes e escorpiões e a visão deve ter tido um significado bastante importante. Na etnografia encontra-se diversas referências às relações entre esses animais e rituais xamanísticos. A representação desses animais, assim como de outros, está seguramente ligada às suas qualidades distintivas e à forma como esses são percebidos pela sociedade. É difícil fazer qualquer tipo de analogia nesse sentido, uma vez que são as visões cosmológicas peculiares de cada cultura que determinam o caráter das relações sobrenaturais que se estabelecem entre os homens e os animais.

Observa-se também a ocorrência de motivos semelhantes, como espirais e outros geometrismos, nos corpos de urnas tipologicamente diferentes, o que faz com que se perceba essa como uma arte derivada do uso de alucinógenos, a exemplo do que foi reportado para os Shipibo-Conibo e os Tukano (ver capítulo I). A identificação de utensílios ligados claramente ao

consumo de drogas como a razezeira, vem reforçar essa hipótese, já levantada partir de dados etnográficos.

Antes de estudarmos detalhadamente os desenhos, o único procedimento possível seria realizar uma análise formal, o que não proporcionaria os resultados desejados. Por isso, na medida em que reproduzíamos os desenhos e identificávamos as formas antropomórficas e zoomórficas conhecidas, fomos percebendo que entre alguns utensílios ocorriam desenhos estruturalmente semelhantes. Com relação ao prato TWSP59 (prancha 5.e), apesar das deformações, não há como negar que nesse prato esteja representado, estruturalmente, o lagarto. Essa conclusão, na verdade é uma simplificação que fazemos para efeitos de identificação dos signos iconográficos. Não há como determinar significados, mas é correto afirmar que há uma representação iconográfica do lagarto ou de alguma qualidade ou conteúdo a ele relacionado, num todo certamente compreensível dentro daquela forma de linguagem visual. Da mesma maneira, sugerimos que na tigela TWSP1 estão representadas, estruturalmente, as mesmas serpentes observadas na parte inferior da urna nº 034 (prancha 5.a).

Os animais estão, portanto, iconicamente representados, de maneira que suas características físicas nem sempre obedecem ao modelo original, sendo tarefa delicada identificá-lo. Logicamente temos que considerar que essa é uma característica inerente à representação artística indígena ligada à mitologia:

“o modelo no qual vivem esses povos é largamente sobrenatural. Sendo sobrenatural é irrepresentável por definição, pois é impossível fornecer o “fac-similado” e o modelo; assim, seja por falta ou por excesso, o modelo transborda sempre sua imagem” (LÉVI-STRAUSS in CHARBONNIER, 1989:74).

Se não é possível falar ainda a respeito de regras para essa arte representativa, podemos anotar a existência de regularidades claramente observáveis. Por isso, relacionamos e dividimos as características fundamentais da representação em três grupos analíticos: quanto à estilização propriamente dita, quanto à dualidade na representação e quanto à estrutura significante:

É possível observar a estilização que se manifesta na:

a) diminuição do número de partes múltiplas de membros ou patas e dedos (2 ou 3 em vez de 4 ou 5);

- b) mudança nas proporções do corpo e membros;
- c) modificação na forma dos membros (braços em espiral);
- d) postura ou posição formal do corpo que se conserva a mesma nos diversos suportes onde é representada.

Por sua vez, o caráter dual da representação pode ser observado através da:

- a) duplicação de partes do corpo, conferindo noção de simetria;
- b) combinações, em outros contextos, de atributos ou partes de corpos de humanos e animais formando uma só imagem (como, por exemplo, hibridismo nas urnas funerárias Joanes pintado);
- c) relação entre animal e fenômeno natural (serpente com fecundação) ou entre animal e órgão do corpo humano (escorpião e olho nas urnas funerárias Pacoval inciso);
- d) formato da vasilha relacionado com seres ou parte de seres vivos (rapezeira com tartaruga; vaso com seio).

A existência de estruturas significantes se observa pelo:

- a) deslocamento espacial de partes do corpo ou troca de posição entre essas partes (pata no lugar da cabeça, cabeça na extremidade dos membros - prancha 5.e);
- b) representação de partes do corpo sem conexão com o corpo original (soltas em outros contextos).

Se a estilização e a dualidade são características ligadas à uma análise formal, que por si só não esclarece a respeito da intencionalidade e das motivações do artista, a existência de um sistema de relações entre estruturas mínimas do desenho possibilitam que se pense na possibilidade de descobrir uma lógica da combinação dessas estruturas.

A recorrência e a identificação de determinados unidades geometrizarantes como signos icônicos construídos a partir de uma decomposição da representação antropozoomórfica nos fala da existência desse sistema de relações estruturais que mantém certas constantes nos diversos contextos. Percebemos que identificar e trabalhar com essas estruturas básicas dos motivos decorativos na arte Marajoara seria tema para um estudo em separado, para o qual foi dedicado o quarto capítulo desse trabalho. O fato de termos reproduzido os motivos decorativos de praticamente todas as vasilhas - ou pelo menos as que possuíam uma extensão que

possibilitasse a visualização de uma parte considerável do desenho - foi o que possibilitou a elaboração do capítulo seguinte, que consideramos como sendo nossa melhor contribuição ao estudo da arte cerâmica Marajoara.

Capítulo IV

A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara

Discorremos, no primeiro capítulo, sobre o papel que cumprem as atividades artísticas nas sociedades indígenas, apresentando diversos exemplos etnográficos que demonstraram que a arte pode ser entendida como um código em um sistema de comunicação intrínseco à cultura. A maneira particular pela qual esse código se apresenta em cada cultura depende não só do universo dos referentes, mas da necessidade e da capacidade dessa sociedade em significá-los.

Uma vez que a expressão artística não pode representar literalmente o objeto - e não seria, mesmo assim, esse o objetivo do artista - criam-se meios de transformá-lo em signo visual através da expressão de suas qualidades essenciais. Lévi-Strauss (in CHARBONNIER, 1989:80) identifica esse caráter essencial com a estrutura:

“A obra de arte, significando o objeto, consegue elaborar uma estrutura de significação que tem uma relação com a estrutura do objeto”.

Além disso, o autor salienta que a percepção da significação do objeto na obra de arte não se dá somente ou obrigatoriamente de forma intelectual:

“(...) o reconhecimento da estrutura do objeto (na arte) nos traz emoção estética” (LÉVI-STRAUSS, op.cit.:110)

Se consideramos a arte enquanto forma de linguagem para as sociedades indígenas, uma vez que a arte nesse contexto é um fenômeno de grupo, é necessário relacioná-la à maneira pela qual ela se organiza, considerando o tipo de atividade intelectual da qual se origina. Não foram poucos os autores que consideraram a forma de pensar mitológica como pré-lógica, ingênua ou infantil. É importante sublinhar que as diferenças parecem se situar em outro plano:

“A diferença do pensamento científico é que, enquanto este desmembra o problema para explicá-lo aos poucos, o pensamento primitivo explica tudo com uma teoria totalizante - os mitos (...)

(...) trata-se de um modo de pensar que parte do princípio de que, se não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma” (LÉVI-STRAUSS, 1978:31).

Portanto, vemos que diferentes formas de pensar aparecem ligadas a diferentes formas de linguagem. Assim, nas sociedades “modernas”, é a escrita gráfica a principal forma de linguagem para expressão das formas socialmente aceitas do pensar coerente - o pensamento científico.

Consideramos que a escrita ocidental, estruturada a partir de um número determinado de signos gráficos arbitrários - as letras - a partir dos quais se formam palavras e frases, é uma forma de comunicação convencional e linear. Convencional porque implica na aceitação tácita de que a referência - através da palavra falada ou escrita - se relaciona ao referente - o objeto. Essa relação se dá de forma arbitrária, uma vez que o signo não guarda nenhuma relação de similaridade com o objeto que representa. Linear porque a compreensão do conteúdo semântico se dá pelo somatório de significados apreendidos através de uma leitura de signos que se sucedem linearmente no espaço: primeiro em linhas, depois em páginas.

Em sociedades onde a história e o conhecimento são transmitidos, principalmente, através da linguagem escrita, é necessário que esse código arbitrariamente determinado seja compreendido e aceito; como as pessoas devem estar qualificadas a utilizá-lo, devem passar por um processo de aprendizagem. As possibilidades de aprendizagem são limitadas a grupos ou classes sociais e não é necessário entrar em grandes detalhes para se concluir que o domínio da escrita está ligado ao poder.

Nas sociedades indígenas os processos cognitivos se dão de forma diversa. A história mítica não possui um desenvolvimento linear e por isso pode soar à nós como absurda e sem nexos. No entanto, Lévi-Strauss mostrou que encerra uma lógica interna que a torna perfeitamente compreensível e necessária àquela sociedade. Não se poderia esperar, portanto, que pudessem engendrar uma forma de linguagem gráfica que se expressasse de forma diferente. Desta maneira, diversos pesquisadores identificaram, nas sociedades iletradas, a existência de uma forma de linguagem visual, não arbitrária, mas icônica, que é compreendida, assim como os mitos, não de forma linear, mas

“em quadros”. Propomos que certos motivos decorativos, vistos no conjunto, correspondam às unidades constitutivas dos mitos, denominadas por LÉVI-STRAUSS (1975) de *mitemas*.

Para usarmos termos comparativos com a cultura ocidental, são bastante ilustrativas certas características dos processos comunicativos engendrados na Renascença, que marcam, de certa forma, a culminância de um longo processo de transição entre sociedades organizadas de forma comunal e a globalização da cultura que se inicia com a Revolução Industrial. Os vitrais das igrejas, por exemplo, que passam a ser ricamente decoradas nas principais cidades da Europa, mostram cenas da paixão de Cristo, contando uma história que pode ser apreendida, até pelo menos instruído dos fiéis, através de uma linguagem icônica e simbólica não-linear.

A correspondência entre essa forma de linguagem visual e a linguagem escrita, enquanto códigos, e, por outro lado, entre a linguagem visual e a mitologia enquanto dois pólos de um mesmo sistema lingüístico, faz com que se considere a necessidade da aplicação de um método estrutural para o estudo da linguagem visual iconográfica, aos moldes do que fazem os lingüistas e do que foi feito por Lévi-Strauss no estudo dos mitos.

Como vamos trabalhar com a noção de estrutura e considerando as características de nossa pesquisa, a definição que nos propõe Umberto Eco parece ser a mais eloqüente:

“Uma estrutura é um modelo construído segundo certas operações simplificadoras que me permitem uniformar fenômenos diferentes com base num único ponto de vista”
(ECO, 1976:36)

Nesse sentido a aplicação de um método estrutural não depende apenas da natureza do fenômeno, mas da clareza que se tem a respeito das bases mesmas que serão usadas para identificá-lo.

“A descrição estrutural de um objeto sem dúvida se opõe à sua descrição fenomênica como a essência se opõe à aparência.” (BOUDON, 1974:145)

É importante salientar que não estamos nos baseando em nenhuma metodologia estrutural assim concebida, porque concordamos com Boudon quando questiona sua existência:

“Se entendemos por método estrutural a perspectiva muito geral que consiste em conceber o objeto que nos propomos

a analisar como um todo, como um conjunto de elementos interdependentes de que se trata de demonstrar a coerência, então existe um método estruturalista. Mas não há método estrutural no sentido de que há um método experimental.” (BOUDON, 1974: 145).

O método de análise desenvolvido por Lévi-Strauss, a partir da lingüística estrutural de Saussure, para o estudo dos sistemas de parentesco e depois aplicado à análise dos mitos, abriu uma nova perspectiva para o estudo das linguagens visuais dos povos sem escrita. A percepção de que são as relações que se estabelecem entre unidades estruturais mínimas - no caso da língua, os fonemas; no caso dos mitos, os mitemas - que permitem identificar a existência, tanto na língua quanto nos mitos, de um sistema de significação, oportunizou a alguns etnólogos a compreensão dos grafismos e desenhos nas sociedades ágrafas como um sistema de linguagem visual icônica.

A utilização de uma linguagem gráfica, visual e icônica foi identificada e estudada em várias sociedades indígenas modernas como os Walbiri, na Austrália (MUNN, 1962, 1966, 1973); os Kayabí (RIBEIRO, 1987b), os Wayana (VELTHEM, 1992), os Asurini (MÜLLER, 1990). A amplitude do trabalho que pôde ser desenvolvido por essas pesquisadoras foi limitada pelo grau de aculturação sofrido pelas sociedades estudadas, uma vez que não só a escala em que a linguagem é utilizada, como principalmente a compreensão de seu significado pelas novas gerações é determinado pela possibilidade de manutenção de sua cultura.

Dos acima citados, o trabalho de Munn nos parece ser não apenas o mais ilustrativo, como o mais abrangente. Por isso, utilizamos os mesmos parâmetros que possibilitaram a identificação dos grafismos Walbiri enquanto uma linguagem visual icônica para analisar a arte geometrizar Marajoara.

Em nosso trabalho percebemos, através da comparação entre os motivos decorativos nos vários utensílios cerâmicos, a existência de determinadas unidades do desenho que se repetem, aparentemente de maneira independente da forma da vasilha e da técnica decorativa utilizada para representá-los. Foram identificadas, ainda, representações antropomórficas e zoomórficas relacionadas, estas últimas, com animais da fauna da região de Marajó, a partir de características distintivas claramente observáveis. Relacionando, ainda, as representações icônicas com determinados motivos geometrizar e aparentemente “abstratos”, observou-se que deve ter havido uma transformação das representações em desenhos

bem mais simplificados, de forma a poderem ser identificados, atualmente, apenas por traços gráficos definidores de sua forma básica. Segundo MUNN (1973) seriam esses traços gráficos verdadeiros signos icônicos.

A recorrência de unidades do desenho graficamente iguais, combinando-se de maneira semelhante em várias vasilhas, mas formando motivos decorativos de diferente complexidade, permite que se levante a hipótese da existência de uma lógica de combinação dessas unidades, uma vez que é bastante provável que tivessem tido o objetivo de expressar determinado conteúdo semântico.

A partir dos estudos citados acima, concluímos que as características desse sistema de significação gráfico não-arbitrário parecem ser as seguintes:

a) A existência de um número determinado, mas não necessariamente reduzido, de signos gráficos elementares, que, pela forma, podem ser considerados icônicos, que convencionamos denominar *unidades mínimas significantes*. Nos trabalhos já citados de RIBEIRO, MUNN, MÜLLER, entre outros, foram identificadas “unidades mínimas de *significado*”, uma vez que esse significado era expresso verbalmente pela comunidade. Entendemos que, em relação à nossa pesquisa, seria mais correto usar o termo “unidades mínimas *significantes*”, uma vez que trabalhamos com signos a cujo significado não temos acesso.

b) As unidades mínimas significantes não precisam estar, necessariamente, relacionadas a apenas um referente. Ao contrário, por tratarem-se de unidades iconicamente determinadas por sua forma estrutural, podem ser estrutura, ao mesmo tempo, de mais de um referente.

c) O conteúdo semântico se dá pela combinação de várias unidades significantes, formando um todo coerente e compreensível.

d) Os desenhos formados pela combinação das várias unidades mínimas significantes estão relacionados com o repertório mítico da tribo, tendo, por isso, uma função mnemônica bem definida.

e) As relações e regras pelas quais se combinam as unidades mínimas significantes fazem parte de uma verdadeira gramática.

Com respeito à existência de uma gramática, REX GONZÁLEZ (1974) propõe a criação de modelos que identificassem as relações formais que se estabelecem a partir de signos que se repetem nos diversos motivos:

“Estos atributos se recomponem creando nuevas imágenes cuya recurrencia nos habla a las claras de la existencia de un

verdadero mensaje, en el que los elementos esenciales tendrían - por analogía - el carácter de verdaderos fonemas de las frases figuradas, que pueden variar, a menudo, en sus aspectos formales o estilísticos, pero entre las que se mantienen sus relaciones, de manera que será posible poder determinar la constancia o las diferencias de estructura que dan coherencia al todo.” (REX GONZÁLEZ, 1974:13)

Apesar de teoricamente consistente, entendemos que o trabalho de Rex Gonzalez com a arte arqueológica no noroeste argentino é problemático, uma vez que usa métodos da análise formal a partir dos quais busca extrair significados, que propõe, ainda, sejam compartilhados por várias culturas.

Em nosso trabalho, constatamos que, apesar de ainda não ser possível determinar significados para os motivos decorativos observados na arte Marajoara, é possível identificar que ela preenche os requisitos necessários para que seja considerada uma linguagem visual icônica. Portanto, supondo que essa linguagem se enquadre nesses requisitos acima, isolamos, através da comparação entre os motivos, as possíveis unidades mínimas significantes. É importante salientar que essas unidades não foram isoladas a partir de um método de análise formal, a exemplo do que propõe SHEPARD (1976), mas buscando as estruturas mínimas, independente do local e posição onde aparecem nas vasilhas, dando preferência, inclusive, a isolar unidades maiores do que desmembrar, arbitrariamente, os signos, correndo o risco de dessignificá-los.

Sendo assim, não consideramos a posição formal relativa das unidades dentro do conjunto, mas isolamos unidades a partir da comparação entre os diversos contextos onde elas estão presentes. Onde termina e onde começa a unidade depende das relações estabelecidas nos diferentes contextos. Podem haver sobreposições de unidades, de maneira a formar uma unidade composta. Além disso, trabalhamos com a hipótese de que a unidade pode apresentar variações de forma sem possuir variação de significado.

MÜLLER (1990) isolou unidades mínimas de significação entre os motivos decorativos dos Asuriní do Xingu, que possuem desenhos geometrizes e repetitivos, formando grandes telas que se sobrepõe aos objetos como se fossem maiores do que seus limites. Ela percebeu que diferentes partes de um mesmo motivo, por exemplo, o boneco *tayngava* (imagem humana) eram representadas separadamente, onde unidades diferentes possuíam significados correlatos, sempre correspondente ao original - *tayngava*.

A experiência de Müller parece confirmar nossa hipótese. É razoável supor que com os desenhos Marajoara também acontecesse assim. Portanto, ao identificarmos as unidades no corpo do desenho, percebemos que pela posição duas unidades diferentes podem tratar-se, em essência, de uma mesma unidade, mesmo que se apresentem de forma diferente.

Na prancha 8 apresentamos as unidades identificadas e, na prancha 9, alguns exemplos de como elas foram obtidas nos desenhos. O levantamento das unidades mínimas significantes foi feito segundo os desenhos e fotos dos utensílios da coleção e deve ser visto como uma proposta/hipótese a ser trabalhada futuramente.

Conclusões do capítulo

O levantamento das unidades mínimas significantes se deu como decorrência obrigatória dos temas discutidos nos capítulos I e III. A identificação de formas geometrizarantes com provável ascendência antropozoomórfica determina o caráter icônico da linguagem. Outro fator determinante é a recorrência das unidades de desenho associadas em diversos contextos.

Nos abstermos de tentar conferir significados aos signos gráficos além dos sugeridos pelas analogias com motivos representativos na própria cerâmica. Ou seja: as serpentes, os olhos de escorpião, as patas de lagarto. Qualquer tentativa de comparar significados entre culturas diferentes não teria nenhum valor científico, ainda que isso pudesse ser feito, pois identificamos unidades semelhantes às do desenho Marajoara em diversas culturas, onde foi feito trabalho etnográfico. O que se percebe é que o significado muda de acordo com o grupo humano estudado.

Às vezes, no entanto, podem ser identificadas analogias entre desenhos de grupos distintos. Nesse sentido, uma curiosidade é o motivo *Taangap* dos Kayabi, em forma de H, representando uma figura mítica, semelhante ao boneco *tayngava*, dos Asuriní do Xingu, que em certos contextos toma o lugar figura humana. Nas duas culturas há uma relação entre sobrenatural e figura humana no significado desse motivo. São figuras estruturalmente semelhantes ao lagarto estilizado Marajoara que às vezes assume formas antropomorfizadas.

Consideramos que não seria válido realizar nenhum levantamento estatístico ou cruzamento de dados a respeito das unidades significantes e sua ocorrência nas vasilhas, principalmente tendo em vista o tamanho reduzido da amostra. Um estudo desse tipo deveria estar orientado no sentido de descobrir a lógica das relações entre as unidades, em tipos de vasilhas semelhantes, de preferência que apresentem motivos decorativos mais complexos.

Não realizamos nenhum trabalho de levantamento de mitos, o que poderia proporcionar base para analogias. Entretanto, esse levantamento teria

que relacionar mitos de grupos humanos que habitaram Marajó e regiões circunvizinhas em épocas tardias. A semelhança entre a cultura material Marajoara e Tupinambá (conforme BROCHADO, 1980) também poderia ser um elo de ligação para referendar o estudo de mitos Tupinambá, com vistas a relacioná-los, quem sabe, à linguagem iconográfica Marajoara.

Quando identificamos nas unidades semelhanças estruturais com figuras icônicas, não estamos conferindo a essas um significado expresso. As linhas enroladas em “S” que consideramos serem ícones das serpentes enroladas não devem ter o significado, para aquela sociedade, de “serpentes enroladas” - devem estar ligadas, sim, a uma concepção essencial desse referente. Sendo assim, podemos dizer que, se não podemos conferir significados, podemos ao menos inferir o “sentido”. Desta maneira, mesmo que para nós, hoje, essa linguagem iconográfica não possua significado, enfim, ela faz sentido e esse sentido pode ser estudado.

Conclusões Finais

O estudo da iconografia expressa na arte cerâmica Marajoara apresentou-se a nós, num primeiro momento, como um campo de estudos profícuo para o aprofundamento do conhecimento sobre uma das culturas cerâmicas mais complexas da pré-história recente das Américas. Entendíamos que o estudo da arte podia fornecer tanto ou mais dados do que a análise dos demais vestígios da cultura material. O principal entrave à nossa pretensão de relacionar a arte cerâmica com desenvolvimento social foi a falta de registro estratigráfico preciso do material recolhido em escavações.

O fato de trabalhar com uma coleção museológica descontextualizada não teria sido problema se já houvesse uma tipologia bem construída e relacionada a uma linha temporal. A tipologia de MEGGERS e EVANS (1957) apresenta problemas devido ao fato de ocorrerem em um mesmo utensílio mais de um tipo; além disso ela não leva em conta o rigorismo técnico, que consideramos fundamental. Por outro lado, ROOSEVELT (1991) apresenta uma tipologia confusa, que utiliza para fazer seriação, mas não a descreve, tornando impossível criticá-la ou utilizá-la.

Como era necessário aos nossos objetivos atermo-nos a uma amostra específica, utilizamos uma coleção museológica e consideramos que obtivemos êxito em trabalhá-la. Apesar de não termos trabalhado todos os fragmentos existentes na coleção, pois estávamos interessados nos aspectos decorativos, registramos a maioria das peças com alguma expressão decorativa. Além disso, fizemos um registro de formas que se constitui em material importante, porque algumas das formas registradas são pouco conhecidas ou desconhecidas em outros trabalhos sobre a cerâmica da Fase Marajoara.

A partir de um levantamento que realizamos sobre o lugar que ocupa as atividades artísticas nas sociedades indígenas, lançamos a hipótese de que a arte Marajoara expressa na cerâmica seria um instrumento de afirmação étnica e, mais do que isso, uma forma de linguagem ligada às concepções cosmológicas do grupo. Desta maneira, os signos gráficos registrados na decoração cerâmica estariam ligados ao repertório mítico e seria possível, através do estabelecimento dessa relação, atribuir significados a eles.

A ocorrência da representação de animais na decoração de alguns utensílios e principalmente em urnas funerárias, e a identificação dessas espécies na fauna da região, possibilitou que se atribuísse um caráter mágico-religioso à essas representações, que estariam ligadas às histórias míticas, com base em analogias etnográficas.

A partir disso, a identificação de signos gráficos, aparentemente “abstratos”, ligados, por traços definidores de sua estrutura, à representação desses animais, se constituiu na base necessária para que se considerasse essa arte como uma linguagem visual icônica, com objetivo claramente mnemônico. Consideramos que o estudo dessa linguagem só seria possível por meio de um método estruturalista, que aplicamos ao isolar possíveis unidades mínimas significantes. Essas unidades foram identificadas a partir da constatação de regularidades nas representações estilizadas de formas antropozoomórficas.

O método utilizado, baseado na comparação entre os motivos decorativos em diversos utensílios, apoiado em tentativas de ensaio-e-erro, e buscando as unidades mínimas através das relações que as mesmas estabelecem umas com as outras em diversos contextos, resultou no isolamento de 52 unidades mínimas significantes entre as peças da coleção. Consideramos essa parte do trabalho como um primeiro passo na identificação dessas unidades para a arte Marajoara como um todo. A partir disso, deve-se procurar identificar essas unidades em uma amostra bem maior, o que, possivelmente, ocasionará uma alteração desse quadro.

Em estudos futuros, a possibilidade de conferir significados aos motivos decorativos dependerá do estudo de sua estrutura e de relacioná-los a mitos de populações indígenas que, por semelhanças na cultura material, possam estar ligadas de alguma forma à população da Fase Marajoara.

Não só a observação dos utensílios cerâmicos da coleção Tom Wildi, mas também os de fotografias vistas em diversas obras citadas nesse trabalho, permitem que se afirme que há uma homogeneidade cultural entre todos os *mounds* conhecidos. Se há diferenças entre as técnicas decorativas ou forma de recipientes encontrados nos diversos sítios, essa diferença parece ser quantitativa, e não qualitativa, e pode ser uma contingência do tipo de escavação ou coleta desenvolvida. Sabe-se que a maioria do material cerâmico hoje conhecido não proveio de escavações com controle estratigráfico rígido, mas de coleta e desenterramentos. Grande parte do material não possui nem documentação quanto ao sítio de origem. Entretanto, pela documentação do

material que observamos, e dentre esses, as poucas peças que possuem procedência conhecida na coleção, concluímos que não há estilo característico de determinado sítio, já que estilos diferentes às vezes estão na mesma peça. Principalmente temos de considerar o fato, observado na coleção, de que os motivos decorativos acontecem independentemente da técnica decorativa utilizada.

Pelos dados obtidos através do estudo da coleção, concluímos que há relação entre determinados motivos decorativos, técnica empregada e formas dos recipientes, ainda que essa relação não sirva para todos os casos. Alguns utensílios decorados deveriam estar ligados a práticas mágico-religiosas, enquanto que outros apenas serviriam em festas. Possivelmente existiria um conjunto de utensílios diferentes complementares a serem utilizados em determinadas ocasiões cerimoniais.⁶²

Entendemos que o desenvolvimento dessa arte cerâmica tão elaborada esteve ligada por centenas de anos à necessidade de se manter uma unidade política entre os diversos clãs que habitavam os *mounds*. Essa unidade foi necessária durante muito tempo por questões econômicas, ligadas, possivelmente, à produção agrícola e a atividades comerciais. Circunstâncias hoje desconhecidas devem ter determinado o enfraquecimento dessa unidade; assim, não teria havido mais motivos para que se continuasse a produzir cerâmica ritual. Sabe-se que esses tipos de sociedades são bastante estáveis, o que é comprovado, em Marajó, por datações que conferem à Fase Marajoara uma permanência de cerca de 900 anos. Seu desaparecimento, por causa disso, deve estar relacionado a fatores externos que podem ter ocasionado uma migração ou dizimação de grande parte da população. O fato da arte não ter-se perpetuado mesmo após a desarticulação dos clãs só confirma a hipótese de que uma coisa esteve ligada à outra.

Apresentamos, em nosso trabalho, novos dados e hipóteses que deverão ser melhor trabalhados e considerados em pesquisas futuras sobre a Fase Marajoara. Se muitas questões levantadas não puderam ser respondidas pelo fato de termos trabalhado com uma coleção museológica, diversas outras questões foram discutidas e outros caminhos para a investigação foram descobertos. Estamos certos de que, a partir daqui, o estudo da linguagem iconográfica Marajoara encontra uma base segura para desenvolver-se.

⁶² O prof. Dr. Klaus Hilbert (PUC/RS) nos sugeriu que os significados expressos na decoração dos vasilhames poderiam ser identificados pela população a partir de uma composição necessária entre vários deles. Ou seja, haveriam certos tipos de utensílios e decorações que deveriam sempre aparecer juntos para que tivessem seu conteúdo devidamente inteligível, como partes de uma mesma história.

OBRAS CONSULTADAS

ABBEVILLE, Claude d'

- 1975 *Historia da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp.

ACUÑA, Padre Cristóbal de

- 1946 *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas*. Buenos Aires, Emecé editores.

ANDRADE, Lúcia

- 1992 "A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará". In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética*. São Paulo, Fapesp.

ÁVILA-PIRES et alii

- 1990 *Répteis da Ilha de Marajó, Pará, Brasil. Levantamento preliminar de lagartos e ofídios (squamata)*. Resumo de publicação. Londrina, Res. XVII, Congresso Brasileiro de Zoologia.

BALDUS, Herbert

- 1954 *Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira*. São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

BARATA, Frederico

- 1954 "O muiraquitã e as "contas" dos Tapajó". *Revista do Museu Paulista*, NS. Vol. VIII. São Paulo.
1970 *Antologia da cultura amazônica*. Vol. VI (120-131).

BARDI, P.M.

- 1980 *Arte da cerâmica no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris.

BAROUDI, Ricardo

- 1960 *Elementos de zoologia (de mollusca a protochordata)*. São Paulo, Nobel.

BARROSO, Antonio Emilio Vieira.

1954 *Marajó. Estudo etnográfico, geológico, histórico*. Rio, Cia ed. americana.

BARSE, William P.

1993 Review of "Moundbuilders of the Amazon: geophysical Archaeology on Marajo Island Brazil". Anna Curtenius Roosevelt". *American Antiquity*. Vol 58, nº 2, (373-374).

BERTRAND-ROSSEAU, Pierrette

1983 "De como los Shipibo y otras tribus aprendieron a hacer los dibujos (tipicos) y a adornarse". *Amazonia Peruana*, vol V, nº 9 (79-85). Julio.

BOAS, Franz

1947 *El arte primitivo*. México, Fondo Cultura Econômica.

BORDENAVE, Juan E. Díaz

1984 *O que é comunicação*. São Paulo, Brasiliense.

BOSCH-EMPERA, P.

1975 "El arte rupestre en las distintas regiones del mundo". *Dédalo*, ano XI, nº 21/22 (9-21). São Paulo, USP.

BOUDON, Raymond

1974 *Para que serve a noção de estrutura? Ensaio sobre a significação da noção de estrutura em ciências humanas*. Rio, Eldorado.

BROCHADO, José Proenza

1980 *The social ecology of the Marajoara Culture*. M.A. Thesis, University of Illinois, Urbana, Illinois.

1984 *An archaeological model of the spread of pottery and agriculture into southeastern south america*. PhD. Tesis, Univeristy of Illinois, Urbana, Illinois.

1991 "Um modelo ecológico de difusão da cerâmica e da agricultura no leste da América do Sul". *Clio*, Série Arqueologia nº 4 (85-88). Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste brasileiro. UFPE

- BROCHADO, José Proenza e LATHRAP, Donald W.
1982 *Cronologies in the New World Amazonia*. Unpublished paper.
Cópia xerográfica.
- BURNIE, David
1990 *Aves*. Do original Eiewitness Guides: Bird. Rio, ed Globo.
- CALDERARI, Milena
1991 "El concepto de estilo en ceramología: la tradición estilística santamariana en los Pucos de la Playa". In: PODESTÁ et alii. *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*. Buenos Aires.
- CAPUCCI, Victor Zappi
1987 *Fragmentos de cerâmica brasileira*. São Paulo, ed. nacional, Brasília, INL.
- CARVAJAL, ROJAS E ACUÑA
1941 *Descobrimientos do Rio das Amazonas*. Traduzidos e anotados por C. de Melo-Leitão. São Paulo, cia. ed. nacional.
- CARVALHO, Silvia M.S.
1983 "A cerâmica e os rituais antropofágicos." *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol. 26 (39-52).
- CHARBONNIER, Georges
1989 *Arte, linguagem, etnologia. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas, Papirus.
- CHMYZ, Igor
1969 "Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica." *Manuais de arqueologia nº 1*. Curitiba. Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas.
- CHOLLOT-VARAGNAC, Marthe
1980 *Les origenes du graphisme symbolique*. Paris, éditions de la fondation Singer-Polignac.

COIROLO, Alicia Duran

1990 *Les groupes ceramistes de L'île de Marajó (nord du Bresil) de l'époque préhistorique a nos jours. (Essai d'analyse comparée de leurs productions)*. These de Nouveau Doctorat. Université de Paris I - Pantheon - Sorbonne, Atelier National de Reproduction des Theses, Université de Lille III.

COSTA, Maria Heloísa Fenelon

1987 "O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku." In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira* Vol. 3. Petrópolis, Vozes.

COSTA, Maria Heloísa Fenelon e BELTRÃO, M. C. de Moares

1974 "Documentos visuais como elementos de informação cultural." *Dédalo* 20 (5-10). São Paulo, USP.

COSTA, Maria Heloísa Fenelon e MALHANO, Hamilton Botelho

1987 "A habitação indígena brasileira". In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma Etnológica Brasileira*. Vol. 2 .Petrópolis, Vozes.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.)

1992 *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Fapesp/SMC, Cia das Letras.

CUNHA, Osvaldo R. da e NASCIMENTO, Francisco P.

1993 "Ofídios da Amazônia. As cobras da região leste do Pará". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Série Zoologia 9 (1).

DEBRET, Jean Baptiste

1972 *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo, Edusp, 1972. Tomo I e II.

DEELY, John

1990 *Semiótica Básica*. São Paulo, Ática.

DORTA, Sônia Ferraro

1987 "Plumária Bororo". In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira*. Vol 3. Petrópolis, Vozes.

1981 "Paríko. Etnografia de um artefato plumário." *Coleção Museu Paulista. Etnologia*. Vol. 4. São Paulo, ed. do Fundo de Pesquisas do Museu Paulista.

DRENNAN, Robert D. & URIBE, Carlos A. (eds.)

1987 *Chiefdoms in the Americas*. Boston, University Press of America.

ECO, Humberto

1976 *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo, perspectiva.

1993 *Como se faz uma tese*. São Paulo, perspectiva.

ELIADE, Mircea

1985 *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa, edições 70.

EPSTEIN, Isaac

1986 *O signo*. São Paulo, Ática.

FERREIRA PENNA, Domingos Soares

1971 *Obras completas de Domingos Soares Ferreira Penna*. Volume II. Belém, Conselho Estadual de Cultura.

FIGUEIREDO, N. e SIMÕES, M.F.

1963 "Contribuição à Arqueologia da Fase Marajoara." *Revista do Museu Paulista*, N.S., 14 (455-65).

FREUD, Sigmund

s/d *Totem e Tabu e outros trabalhos*. Vol. XIII. (1913-1914). Rio, Imago.

GEERTZ, Clifford

1978 *A interpretação das culturas*. Rio, Zahar.

1983 *Local Knowledge. Further Essays in interpretative anthropology*. New York, Basic Books, Inc.

GOMBRICH, E. H.

1972 *História da Arte*. São Paulo, Círculo do Livro,.

GRENARD, Steve

1991 *Handbook of alligators and crocodiles*. Florida, Krieger publishing company.

GROSSMAN, Mary Louise e HAMLET, John

1964 *Birds of prey of the world*. New York, Bonanza Books.

HAYS, Kelley Ann

1993 "When is a symbol archaeologically meaningful?: meaning, function and prehistoric visual arts". In: YOFFE, Norman e SHERRATT, Andrew (eds.) *Archaeological theory: who sets the agenda?* New York, Cambridge University Press.

HILBERT, Klaus

1992 "Archäologische hinweise zum gebrauch von halluzinogenen schnupfdrogen in der Marajoara-Kultur, unterer Amazonas". *Baessler-Archiv. Beiträge zur völkerkunde*. Neue Folge, Band XL (197-220).

HILBERT, Peter Paul

1952 *Contribuição à arqueologia da Ilha de Marajó*. Publicação nº 5. Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará. Belém.

HODDER, Ian

1988 *Interpretación en Arqueologia*. Barcelona, Ática.

ILLIUS, Bruno

1988 *La "Gran Boa". Arte y Cosmologia de los Shipibo-Conibo*. Traduzido a partir do original "Die Grosse Boa". Kunst und Kosmologie der Shipibo-Conibo. Münzel (ed.). Die mythen sehen, vol. 2 (705-728, 732-735). Frankfurt.

JORGE, Vitor Oliveira

1987 *Projetar o passado. Ensaios sobre arqueologia e pré-história*. Lisboa, editorial presença.

JUNG, Carl Gustav et alii

1964 *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Selecciones Graficas, 1969.
(Traducción del inglés por Luis Escolar Bareño) © London, Aldus
Books Limited.

KROEBER, A. L.

1987 *Arte indígena da América do Sul*. In: *Suma Etnológica brasileira*
vol. 3. Petrópolis, Vozes/Finep.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de

1992 *Viagem pelo Amazonas (1735-1745)*. São Paulo, Nova Fronteira,
Edusp.

LANGDON, Jean

1992 "Alucinógenos: fonte de inspiração artística. A cultura Siona e a
experiência alucinógena". In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo*
indígena: Estudos de antropologia estética. São Paulo, Fapesp

LA SALVIA, Fernando e BROCHADO, José Proenza

1989 *Cerâmica Guarani*. Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura.

LATHRAP, Donald W.

1970 *The Upper Amazon. Ancient peoples and places*. Vol. 70. Thames
and Hudson.

LEPARGNEUR, Hubert

1972 *Introdução aos estruturalismos*. São Paulo, Herder/USP.

LEROI-GOURHAN, André.

1985 *O gesto e a palavra. 1. Técnica e Linguagem*. São Paulo, Martins
Fontes.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

1975 *Antropologia Estrutural 2*. Rio, Tempo Brasileiro.

1978 *Mito e significado*. Lisboa, edições 70.

1987 *A oleira ciumenta*. Lisboa, edições 70

LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier

1990 *De perto e de longe*. Rio, Nova Fronteira.

LIMA, Tânia Andrade

- 1987 "Cerâmica indígena brasileira". In: RIBEIRO, Berta (org.) *Suma Etnológica Brasileira*. Vol. 2 . Petrópolis, Vozes.

LOURENÇO, Wilson R.

- 1988 "Sinopse da fauna escorpiônica do Estado do Pará, especialmente as regiões de Carajás, Tucuruí, Belém e Trombetas". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Série Zoologia. Vol .4(2), dez. (155-173).

McEWAN, Colin e SILVA, Maria Isabel

- 1979 "The identification and analysis of certain themes in Manteño Iconography". *Anthropology* 398. Andean Iconography.

MEGGERS, Betty J.

- 1947 *The Beal-Steere collection of pottery from Marajó Island, Brazil*. Reprinted from papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters, Vol. XXXI.
- 1967 *The theory and purpose of ceramic analysis*. Proceedings of the 2nd international congress for the study of Pre-Columbian Cultures in the Lesser Antilles. Barbados.
- 1971 *Amazônia, a ilusão de um paraíso*. Rio, Civilização Brasileira.

MEGGERS, Betty & EVANS, Clifford

- 1970 *Como interpretar a linguagem da cerâmica: manual para arqueólogos*. Washington, Smithsonian Institution.
- 1957 *Archaeological investigations at the mouth of the Amazon*. Washington, Government Printing Office.

MEHRTENS, John M.

- 1987 *Living snakes of the world in color*. New York, Sterling publishing co., Inc.

MONTAÑES, Emma Sánchez

- 1988 *La cerámica precolombiana. El barro que los indios hicieron arte*. Madrid, ediciones Anaya,.

MORROIS, Roger e SCATAMACCHIA, M. Cristina Mineiro.

- 1987 "Estudo comparativo de termos franceses, ingleses, espanhóis e portugueses relacionados com as técnicas decorativas da cerâmica pré-histórica". *Dédalo*. São Paulo, 25 (53-85).

MÜLLER, Regina Polo

1990 *Os asuriní do Xingu. História e Arte*. Campinas, ed. da Unicamp.

1992 "Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante." In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: Estudos de antropologia estética*. São Paulo, Fapesp.

MUNN, Nancy D.

1962 "Walbiri graphic signs: an analysis." *American Anthropologist*, 64 (972-984).

1966 "Visual categories: an approach to the study of representational systems." *American Anthropologist*, 68 (936-950).

1973 "The spatial presentation of cosmic order in Walbiri Iconography". *Primitive art and society*. Forge, Anthony (ed.). London, Oxford University, 4 (193-220).

NASCIMENTO, Francisco Paiva et alii

1987 "Os répteis da área de Carajás, Pará, Brasil." *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, série Zoologia* 3 (1).

1991 "Répteis de Marajó e Mexiana, Pará, Brasil. I. Revisão bibliográfica e novos registros". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, série Zoologia* 7 (1).

NEWTON, Dolores

1987 "Introdução - Cultura material e história cultural". In: RIBEIRO, Berta (org.) *Suma Etnológica Brasileira*. Vol. 2. Petrópolis, Vozes.

NORDENSKIÖLD, Erland

1930 *L'Archéologie du Bassin de L'Amazone*. Paris, Les Éditions G. Van Oest.

NOVAES, Sylvia Caiuby (org.)

1983 *Habitações indígenas*. São Paulo, Nobel, Edusp.

OLEN, Helaine.

1991 "Pottery find rocks archeology. Field Museum curator's discovery dates back 7,000 years". *Chicago Tribune*, Friday, december 13, Section 2, p.6.

OLIVEIRA, Lizete Dias de

- 1993 *Iconografia Missioneira: um estudo das imagens das reduções jesuítico-guaranis*. Dissertação de Mestrado em História. PUC/RS.

PALMATARY, Helen

- 1949 "The pottery of Marajó Island." *Transactions of the American Philosophical Society held at Philadelphia for promoting useful knowledge*. N.S. XXXIX, 3.

PANOFSKY, Erwin

- 1967 *Essais d'íconologie*. Paris, NFR Gallimard.
1979 *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, perspectiva.

PESSIS, Anne-Marie e GUIDON, Niéde

- 1992 "Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas". In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética*. São Paulo, Fapesp.

PEIRCE, Charles.

- 1974 *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires.
1977 *Semiótica*. São Paulo, perspectiva.

PEREIRA Jr, José Antero

- 1948 "Comentários em torno da inscrição rupestre de Itaquiá". *Revista do Museu Paulista*, NS II (275-285).

PIAGET, Jean

- 1970 *O estruturalismo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro.

PIGNATARI, Décio

- 1981 *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo, Cultrix.

POPENOE, Hugh

- 1966 "Soil of the humid tropics - some concepts". *Assoc. from Tropical Biology Inc. Bol. nº 6*.

PORRO, Antônio

- 1987 "O antigo comércio indígena na Amazônia". *Leitura*. São Paulo, 5(56) jan (2-3).

- 1992 "História Indígena do alto e médio Amazonas. Séculos XVI a XVIII". In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, Fapesp/SMC.
- 1993 *As crônicas do Rio Amazonas: notas etnohistóricas sobre as antigas populações indígenas da Amazônia*. Petrópolis, Vozes.

PROUS, André

- 1992 *Arqueologia brasileira*. Brasília, UNB.

REICHEL-DOLMATOFF

- 1971 *Amazonian Cosmos. The sexual and religious symbolism of the Tukano indians*. Chicago, Univ. of Chicago Press.

REX GONZÁLEZ, Alberto

- 1974 *Arte, estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y natrópicas del N.O. argentino*. Buenos Aires, Nueva Visión.

RIBEIRO, Berta G.

- 1985 *A arte do trançado dos índios do Brasil. Um estudo taxonômico*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi. Rio, Inst. Nacional do Folclore.
- 1987a "A linguagem simbólica da cultura material. Introdução." In: RIBEIRO, Berta. (org.). *Suma Etnológica brasileira vol. 3*. Petrópolis, Vozes/Finep.
- 1987b "Desenhos semânticos e identidade étnica: o caso Kayabí". In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira Vol 3*. Petrópolis, Vozes/Finep.
- 1988 *Dicionário do Artesanato Indígena*. São Paulo, Edusp.
- 1992 "Mitologia: verdades fundamentais e expressão gráfica. A mitologia pictórica dos Desâna". In: VIDAL, Lux (org.) *Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética*. São Paulo, Fapesp.

RIBEIRO, Berta G. e VELTHEM, Lúcia H. van

- 1992 "Coleções etnográficas - Documentos materiais para a história indígena e a etnologia". In CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, Fapergs/SMC.

ROCHA, Elton Batista.

- 1984 *Relatório dos Trabalhos realizados no museu particular do colecionador Tom Wildi no período de agosto de 1983 a março de 1984*. Trabalho apresentado no curso de Bacharelado em História/UFSC.

ROOSEVELT, Anna Curtenius.

- 1987 Chiefdoms in the Amazon and Orinoco. In: DRENNAN & URIBE (eds.). *Chiefdoms in the Americas*. Boston, University Press of America.

- 1989 "Forest civilizations of the lower Amazon." *Natural History*, 2 (75-82).

- 1991 *Moundbuilders of the Amazon. Geophysical Archaeology on Marajo Island, Brazil*. San Diego, California, Academic Press.

- 1992a "Secrets of the Forest. An archaeologist Reappraises the past - and future - of Amazonia". *The Sciences*, nov/dez.

- 1992b "As sociedades complexas indígenas na Amazônia". In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, Fapesp/SMC.

- 1992c "Sociedades pré-históricas do Amazonas Brasileiro". In: *Brasil* (Catálogo da exposição "Nas vésperas do mundo moderno: África e Brasil", organizada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses). Lisboa, Quetzal editores.

- 1995 "Early pottery in the amazon. Twenty years of Scholarly obscurity." In: BARNETT e HOOPEs (eds.). *The emergence of pottery. Technology and innovation in ancient societies*. Washington and London, Smithsonian Institution Press.

ROSSI, Ino & O'HIGGINS, Edward.

- 1981 *Teorias de la cultura y metodos antropologicos*. Barcelona, editorial Anagrama.

SAHLINS, Marshall

- 1990 *Ilhas de História*. Rio, Zahar.

SANOJA y VARGAS

- 1987 "La Sociedad Cacical del Valle de Quíbor (Estado Lara, Venezuela)". In: DRENNAN e URIBE (eds.). *Chiefdoms in the Americas*. Boston, University Press of America.

SCHAFF, Adam

1968 *Introdução à Semiótica*. Rio, civilização brasileira.

SEEGER, Anthony.

1987 “Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais”.

In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira*.

Petrópolis, Vozes.

1980 *Os Índios e nós. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio, Campus.

SHEPARD, Anna O.

1976 *Ceramics for the archaeologist*. Washington. Carnegie institution of Washington.

SICK, Helmut

1988 *Ornitologia brasileira, uma introdução*. Brasília, UNB, 3ª ed.

SILVA, Aracy Lopes da

1994 “Mitos e cosmologia indígenas no Brasil: breve introdução”. In:

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi (org.) *Índios no Brasil*. Brasília, Min. da Educação e do Desporto.

SILVA, Aracy Lopes da e FARIAS, Agenor T.P.

1992 Pintura corporal e sociedade: os “partidos” xerente. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética*. São Paulo, Fapesp

SIMÕES, Mário F.

1967 “Resultados Preliminares de uma prospecção arqueológica na região dos rios Goiapi e Camará (Ilha de Marajó)”. *Atas do Simpósio sobre a Biota Amazônica*. Vol. 2 (Antropologia): (207-224).

SINOPOLI, Carla M.

1991 *Approaches to archaeological ceramics*. New York and London, Plenum Press.

STADEN, Hans.

1974 *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia. São Paulo, Edusp.

TARBLE, Kay

1982 *Comparación estilística de dos colecciones cerámicas del noroeste de Venezuela: una nueva metodología.* Caracas.

TOLEDO, Maria y MOLINA, Luis.

1987 "Elementos para la definición arqueológica de los cacicazgos prehispánicos del noroeste de Venezuela." In: DRENNAN e URIBE (eds.). *Chiefdoms in the Americas*. Boston, University Press of America.

TORCHETTO, Fernanda Bordin

1993 *Possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica guarani.* Relatório final apresentado para FAPERGS, Bolsa Recém-Mestre.

TORRES, Heloisa Alberto.

1940 *Arte Indígena da Amazônia.* Nº 6. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio, MÉS, Imprensa Nacional.

URBAN, Wilbur Marshall.

1952 *Lenguaje y realidad: la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo.* Mexico, Fondo de Cultura Económica.

URIBE, Carlos Castaño.

1987 La vivienda y el enterramiento como unidades de interpretación: anatomía de dos casos de transición del modelo de cacicazgo. In: DRENNAN e URIBE(eds.) *Chiefdoms in the Americas*. Boston, University Press of America.

VELTHEM, Lucia Hussak van

1992 "Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana". In: VIDAL, Lux (org.) *Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética.* São Paulo, Fapesp

1994 "Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos". In: GRUPIONI, Luis Donisete Benzi (org.) *Índios no Brasil.* Brasília, Min. da Educação e do Desporto.

VIDAL, Lux

1992 *Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética*. São Paulo, Fapesp.

VIDAL, Lux e SILVA, Aracy Lopes da

1995 O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. In: SILVA e GRUPIONI (orgs.) *A temática indígena na escola. Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília, Mec/Mari/Unesco.

WASSÉN, Henry.

1934 "The frog in Indian Mythology and Imaginative World." *Anthropos* XXIX. Wien, (613-658).

WILDI, Tom.

1954 Carta para a família. Belém, 25/09/54.

1957 Carta a Mário Guimarães, 31/10/57.

1960 *Impressões sobre a Arte Marajoara*. Texto datilografado, dez/1960

1964 Carta a Napoleão Figueiredo. Belém, 04/07/64.

1965 Cartas a Dilermando, 07/08/55, 21/06/60 e 04/07/65.

s/d *Recordações de uma viagem*. Palestra.

WILFORD, John Noble.

1991 "Oldest Pottery in Americas is found in Amazon Basin". *The New York Times*. Friday, december 13.

WILLEY, Gordon R.

1987 "Cerâmica". In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma Etnológica Brasileira*. Vol. 2. Petrópolis, Vozes.

YOFFEE, Norman

1994 *Caciques demais? (ou, textos seguros para os anos 90)*. II Workshop de Métodos arqueológicos e Gerenciamento de Bens Culturais. Florianópolis, IIª Coordenadoria Regional do Instituto Brasileiro do Patrimônio Nacional.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)