

**TESTEMUNHOS FUNERÁRIOS DA ILHA DO
MARAJÓ NO MUSEU DR. SANTOS ROCHA E
NO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA-
INTERPRETAÇÃO ARQUEOLÓGICA**

Joanna Troufflard

**Dissertação
de Mestrado em Arqueologia**

(JULHO, 2010)



Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

ÍNDICE

Resumo.....	0
Agradecimentos	0
Introdução.	1
Capítulo I: A metodologia adoptada no estudo das peças marajoara dos acervos do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia.....	7
I.1. A temática da investigação	7
1.1.1. A ilha do Marajó: populações pré-coloniais e vestígios arqueológicos	7
1.1.2. A fase Marajoara	10
I.2. Apresentação das duas colecções estudadas	14
1.2.1. A colecção marajoara do Museu Dr. Santos Rocha em Figueira da Foz.....	14
1.2.2. A colecção marajoara do Museu Nacional de Etnologia	16
1.2.2.1. A expedição realizada por Victor Bandeira e Françoise Carel- Bandeira	16
1.2.2.2. A escavação no teso de Camutins e as peças recolhidas.....	18
1.2.2.3. A presença das peças marajoara nas "Galerias da Amazónia" ...	20
I.3. A metodologia da investigação.....	21
1.3.1. Os objectivos	21
1.3.2. As fontes utilizadas	22
1.3.2.1. Museus e exposições	22
1.3.2.1.1. Os objectos da Amazónia em Portugal.....	22
1.3.2.1.2. A colecção recolhida por Victor Bandeira e Françoise Carel- Bandeira em exposição nos museus portugueses	24
1.3.2.1.3. Os acervos da ilha do Marajó presentes em outros museus.....	27
1.3.2.3. Os estudos bibliográficos sobre as culturas da ilha do Marajó.....	30
1.3.2.3.1. Expedições arqueológicas na ilha do Marajó durante a Época Impérial (1882-1889)	30
1.3.2.3.2. Investigações arqueológicas sobre as culturas da ilha do Marajó nos séculos XX e XXI	32
1.3.2.4. As entrevistas	37
1.3.3. O estudo dos espólios do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia	38

1.3.3.1. A classificação estilística	39
1.3.3.2. As formas.....	42
1.3.3.3. Pastas, tratamento das superfícies e decorações.....	50
1.3.3.3..1. Descrição das pastas.....	50
1.3.3.3..2. Descrição dos tratamentos de superfície	51
1.3.3.4. A Descrição das decorações.....	53
Capítulo II: A análise arqueológica das peças marajoara do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia.....	57
II.1 A análise quantitativa dos dados	58
2.1.1. As peças do Museu Dr. Santos Rocha.....	58
2.1.1.1. A classificação dos estilos cerâmicos	58
2.1.1.2. A classificação das pastas cerâmicas	58
2.1.1.3. A classificação dos tratamentos de superfície	58
2.1.1.4. A classificação da decoração	59
2.1.2. As peças do Museu Nacional de Etnologia.....	59
2.1.2.1. A classificação dos materiais e tipos de objectos.....	59
2.1.2.2. A classificação dos estilos cerâmicos	59
2.1.2.3. A classificação das pastas cerâmicas	61
2.1.2.4. A classificação dos tratamentos de superfície	61
2.1.2.5. A classificação da decoração.....	62
II.2. A integração cultural das peças marajoara do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia.....	63
2.2.1. Os paralelos arqueológicos.....	63
2.2.1.1. As urnas funerárias	63
2.2.1.2. As figuras antropomórficas e zoomórficas.....	70
2.2.1.3. Os objectos associados ao género: tangas, líticos e tamborete	77
2.2.1.4. As loiças	81
2.2.1.5. Os acessórios utilizados na tecelagem.....	83
2.2.1.6. Os adornos	84
2.2.2. A análise iconográfica: a representação antropomórfica, zoomórfica e híbrida	88
2.2.3. A análise das peças associadas do Museu Nacional de Etnologia..	95
2.2.4. A comparação entre os conjuntos do Pacoval e de Camutins.....	100
2.2.5. A cronologia das peças do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia.....	103

Capítulo III: A percepção das peças marajoara nos séculos XX e XXI:	
original, réplica e re-criação	107
III.1. A questão do coleccionismo na constituição do conjunto de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira.....	108
3.1.1. O coleccionismo e os vestígios arqueológicos	108
3.1.2. Coleccionando peças americanas: Jean Paul Barbier, Dora Janssen e Claude-Lévi Strauss	111
3.1.3. Entrevista a Victor Bandeira.....	118
III.2. A cerâmica marajoara nos tempos actuais: sinónimo de tradição e identidade	125
3.2.1. Entrevista a um ceramista da ilha do Marajó: Carlos Amaral	125
3.2.2. Loja de artes et artesanato em Lisboa: <i>Jangada Solta</i>	128
Conclusão.....	132
Referências.....	135
I. Fontes	135
I.1. Fonte manuscrita	135
I.2. Documentários	135
I.3. Entrevistas	135
II. Bibliografia	135
II.1. Livros.....	135
II.2. Artigos	140
II.3. Imprensa	145
III. Recursos internet.....	145

Anexo 1: Imagens

Anexo 2: Catálogos dos materiais das colecções marajoara do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia

I. O catálogo dos materiais do Museu Dr. Santos Rocha

1.1. Figura antropomórfica

1.2. Tangas

1.3. Prato

1.4. Fragmentos decorados

II. O catálogo dos materiais do Museu Nacional de Etnologia

2.1. Osso

2.1.1. Estatueta zoomórfica

2.2. Pedra

2.2.1. Acessório em formato de ponta de flecha

2.2.1.1. Lâminas de machado

2.2.1.2. Pilões

2.3. Cerâmica

2.3.1 Urnas funerárias

2.3.1.1 Urnas antropomórficas

2.3.1.2. Outras urnas

2.3.1.3. Bordos de urnas

2.3.2. Figuras antropomórficas e zoomórficas

2.3.2.1. Estatuetas antropomórficas

2.3.2.2. Estatueta antropomórfica chocalho

2.3.2.3. Cabeças antropomórficas

2.3.2.4. Cabeças zoomórficas

2.3.2.5. Fragmentos antropomórficos

2.3.3. Objectos associados ao género

2.3.3.1. Tangas

2.3.3.2. Tamborete

2.3.4. Loiças

2.3.4.1. Vasos

2.3.4.2. Tigelas

2.3.4.3. Pratos

2.3.4.4. Prato com pedestal

2.3.4.5. Vasilha com pedestal

2.3.5. Acessórios para tecelagem

2.3.5.1. Volantes de fuso

2.3.5.2. Pesos

2.3.6. Adornos

2.3.6.1. Pingentes

2.3.7. Fragmentos

Anexo 3: Quadros da análise quantitativa dos dados

Anexo 4: Catálogos dos motivos decorativos nos artefactos marajoara do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese/ Dissertação /Relatório /Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, 26 de julho de 2010

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 26 de julho de 2010

Testemunhos funerários da ilha do Marajó no Museu Dr. Santos Rocha e no Museu Nacional de Etnologia – Interpretação arqueológica

Joanna Troufflard

Esta investigação baseia-se no estudo de dois conjuntos de vestígios arqueológicos recolhidos em contextos funerários na ilha do Marajó (Brasil, Pará) existentes em Portugal. Os oito fragmentos presentes hoje no Museu Dr. Santos Rocha provêm do sítio do Pacoval na região do lago Arari e foram depositados na instituição no final do século XIX. O contexto da sua recolha é desconhecido e pertence a um período em que foi realizada uma série de expedições à ilha, com o objectivo de reconhecer vestígios da cerâmica policromática marajoara. A história das peças presentes nas "Galerias da Amazónia" do Museu Nacional de Etnologia é mais recente, tendo origem numa recolha encomendada pelo próprio Museu nos anos 60 do século XX. A expedição à ilha foi realizada pelo coleccionador e antiquário, etnólogo e arqueólogo amador português Victor Bandeira, acompanhado por Françoise-Carel Bandeira, no ano 1964/65. Foi escavada uma necrópole do período clássico da fase marajoara (700-1100), situada no conhecido sítio d' "Os Camutins", na região do rio Anajás. O espólio recolhido, composto por várias centenas de fragmentos e algumas peças inteiras de excepcional qualidade, foi adquirido em 1969 pelo Museu. O conjunto representa uma colecção inédita de objectos ameríndios em Portugal. Através do testemunho de Victor Bandeira, entende-se que na recolha mencionada a perspectiva colecionista ultrapassa a arqueológica. Assim, foram seleccionados objectos de tipologias muito variadas e com uma profusão decorativa notável para representar a cultura marajoara no Museu português. Um aspecto importante relacionado com a divulgação desta cultura arqueológica na época actual é o trabalho de artesãos da ilha que reproduzem e recriam peças marajoara. Este artesanato exporta-se até Lisboa e participa igualmente na divulgação e no conhecimento desta cultura amazónica. Temos conhecimento de numerosos vestígios museológicos da cultura marajoara carentes de qualquer contextualização. Por isso, o facto de os acervos estudados estarem associados a determinada realidade geográfica, torna a análise mais pertinente. Desta forma, o estudo arqueológico dessas peças tem como objectivo a avaliação do conhecimento que trazem sobre a cultura material das populações da elite social marajoara, assim como das suas práticas funerárias. Essa análise é realizada à luz do conhecimento actual que existe sobre as populações amazónicas do passado, mas também sobre as actuais. Esperamos, de igual modo, que este trabalho possa fornecer um impulso às pesquisas sobre este tipo de colecções que sabemos existirem dispersas em diversos museus espalhados pelo mundo e, por vezes, pouco consideradas do ponto de vista científico.

Palavras-chaves: Amazónia, fase Marajoara, Pacoval, Camutins, Victor Bandeira, coleccionismo.

This investigation is based on the study of two sets of archaeological remains that were collected in funerary contexts in the Marajó island (Brazil, Pará) for Portuguese museums. The eight fragments which are today in the Dr. Santos Rocha Museum came from the Pacoval site in the Arari lake region and have been entrusted to the institution care at the end of the XIX century. The context of the collection is unknown and belongs to a period when were done several expeditions in the island to get archaeological remains of the beautiful marajoara polychrome ceramics. The story of the museum pieces on the shelves of the Nacional Museum of Ethnology "Galleries of Amazon" is more recent. The pieces come from the collect ordered by the Museum itself in the XX century during the 1960's. The expedition in the island was carried out in 1964/65 by the collector and antiquary, amateur Portuguese ethnologist and archaeologist Victor Bandeira and his wife Françoise Carel-Bandeira. A necropolis of the classic period of the Marajoara phase (700-1100) was excavated in the famous site "Os Camutins", in the region of Anajás River. The archaeological remains consisting of several hundred of fragments and some complete extraordinary well-preserved pieces were acquired by the Museum in 1969. It represents a new collection of Amerindians objects in Portugal. Through the oral evidence of Victor Bandeira, we understand that the idea of collection is more present than the archaeological one. In this ensemble were selected extremely various objects and typologies with decorative abundance to represent the marajoara culture in the Portuguese Museum. An interesting point in relation with the circulation of this archaeological culture, in the present time, is the work of the artisans of the island that reproduce and reinvent marajoara pieces. This craft industry is exported as far as Lisbon and participate in the circulation and knowledge of the Amazonian culture. We know several archaeological remains of marajoara culture that lacks of context; because of the fact that the pieces studied are associated to geographical localisation, the analysis is more relevant. In conclusion the archaeological study of this pieces has the aim to estimate the knowledge about the material culture of marajoara high status populations and their funerary practices. This analysis has been conducted thanks to the help of the present knowledge of Amazonian populations, of past and present times. Maybe this work could stimulate investigations about this type of collections, that are break up among the museums of the world, and are sometimes neglect in the scientific point of view.

Keywords: Amazon, Marajoara phase, Pacoval, Camutins, Victor Bandeira, collectionism.

A meus pais e ao Rui

AGRADECIMENTOS

O meu primeiro contacto com estudos sobre a Amazónia brasileira ocorreu num seminário a que assisti na *École Pratique des Hautes Études* enquanto estava a terminar a minha licenciatura em História da Arte e Arqueologia em Paris IV, na Sorbonne. Era leccionado por Patrick Menget, discípulo do saudoso Claude Lévi-Strauss. Nesta época estava à procura de temáticas de investigação para o mestrado que iria iniciar no ano seguinte. Tinha a vontade de aprofundar o meu conhecimento sobre arqueologia americana, uma vez que já frequentava cadeiras sobre as antigas civilizações da Mesoamérica e dos Andes. O professor Patrick Menget ensinava antropologia e dedicava a aula à análise da mitologia *guarani* contida nos relatos do explorador Curt Nimuendajú. Foi neste ambiente americanista que este investigador me aconselhou a leitura de Michael Heckenberger, assim como o livro *Os índios antes do Brasil*, da autoria de Carlos Fausto, obra que constituiu para mim uma introdução às questões e problemas relativos à arqueologia amazónica. Nasceu assim a minha curiosidade por culturas muito menos conhecidas mas tão fascinantes quanto os famosos Incas do Perú.

A minha investigação nunca poderia ter ocorrido sem o estímulo do Arqtº. Mário Varela Gomes e da Profª Doutora Rosa Varela Gomes. Encontrava-me em Portugal há somente um ano quando solicitei a entrada no mestrado de Arqueologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, para estudar uma temática pouco conhecida no país. Agradeço particularmente o apoio da Profª Doutora Rosa Varela Gomes, que aceitou orientar a minha investigação. Admiro o seu rigor e sou-lhe grata pela disponibilidade permanente, assim como pelas sugestões pertinentes que fez sobre o meu estudo.

Este trabalho foi possível graças à autorização que o Director do Museu Nacional de Etnologia, Prof. Doutor Joaquim Pais de Brito, me concedeu para executar os desenhos das peças marajoara das "Galerias da Amazónia", assim como pela disponibilidade dos funcionários que me acompanharam durante um ano. Estou grata à Dra. Joana Amaral, que teve a responsabilidade de organizar a minha presença na

instituição. Agradeço igualmente ao Dr. Paulo Maximino e, especialmente, ao Dr. João André e à Dra. Cláudia Duarte pelas suas prestimosas presenças.

Outros docentes da faculdade constituíram também uma grande ajuda e estímulo. O Arqtº. Rui Cunha, com quem me iniciei no desenho arqueológico e que me aconselhou na sua realização. O Dr. Fernando Real, que se disponibilizou para observar comigo os líticos da colecção marajoara e me fez várias sugestões para a análise desses artefactos.

É com muita satisfação que agradeço à Dra. Ana Paula Cardoso e aos funcionários do Museu Dr. Santos Rocha pelo seu acolhimento caloroso e pela sua disponibilidade. Ressalto que a instituição mostrou-se particularmente aberta à minha proposta de investigação das peças marajoara que se encontram à sua guarda. Tive o privilégio de permanecer dois dias nas reservas do Museu, onde se encontram diversas colecções de arqueologia e de ciências naturais, conjuntos que se acham acondicionados em estantes que remontam aos tempos do fundador da instituição, António dos Santos Rocha. Neste local descobri uma atmosfera encantadora que poderia eventualmente lembrar os "gabinetes de curiosidade" de séculos passados. Agradeço por isso, e de modo especial, aos funcionários que perante a minha curiosidade persistente abriram inúmeras caixas, das quais surgiam fascinantes memórias da Amazónia brasileira.

Estou igualmente muito agradecida à Dra. Ely Bernardi por me ter feito descobrir a Universidade de São Paulo. O imenso *campus* universitário, repleto de árvores tropicais e constantemente sobrevoado por papagaios, deixou-me maravilhada. No Museu de Arqueologia e Etnologia desta instituição tive a oportunidade de admirar artefactos da Pré-história brasileira, entre os quais cerâmica marajoara. Fui extremamente bem recebida e atendida pelos funcionários da biblioteca anexa ao Museu onde tive acesso a importantes recursos bibliográficos.

É com uma gratidão imensa que evoco o precioso testemunho de Victor Bandeira. Passei em sua casa um momento inesquecível ouvindo relatos da sua expedição. Havia organizado a entrevista com uma série de perguntas a que Victor Bandeira respondeu com toda a paciência e interesse. Frente aos seus relatos da expedição, que me lembravam sonhos, a conversa continuou sobre a paixão comum que temos pelo Brasil. Este momento passado com Victor Bandeira constituiu mais do que uma simples entrevista, a narração das histórias que viveu estimularam-me ainda mais para a continuação dos meus projectos.

As numerosas conversas sobre arqueologia que o Rui partilhou comigo permitiram-me redescobrir a disciplina com um olhar transformado. Apoiou concretamente o meu trabalho através de sugestões que me ajudaram a integrar as exigências relativas à disciplina nesta Faculdade. Ele foi uma força essencial durante todas as etapas deste trabalho.

Estou extremamente grata aos meus amigos de França, Portugal, Brasil, Itália, Alemanha e Polónia, sem os quais não poderia ser quem hoje sou.

Agradeço todo o apoio familiar que me chegou tanto de França como do Brasil. Destaco a Cláudia, por me ter transmitido o seu interesse pelo Marajó e pelas filmagens que ali realizou, as quais me permitiram viajar e aliviar a frustração que sentia por não poder deslocar-me fisicamente até a ilha enquanto decorreu a investigação. Em boa hora pude também utilizar um documentário de sua autoria, inédito. De igual modo, expresso aqui o meu reconhecimento à Julia e à Loi, por sempre terem acreditado nos meus projectos, e por me incentivarem.

Por fim, manifesto especial gratidão a meus pais, que apesar da distância geográfica que nos separa, sempre estiveram muito presentes durante todo o processo de investigação.

INTRODUÇÃO

A escolha da temática desta investigação está relacionada com a minha história pessoal e o meu percurso académico. De facto, possuo nacionalidade brasileira e são muitos os meus familiares que residem no Brasil. Apesar de nunca ter permanecido muito tempo neste país, sempre senti uma paixão profunda pela América Latina em geral e pelo Brasil em particular. O meu interesse pela arqueologia surgiu ao longo do tempo, através de uma formação inicial onde predominava a História da Arte. Foi precisamente no âmbito do estudo das civilizações antigas da América do Sul que iniciei o meu percurso enquanto arqueóloga. Durante os meus estudos tive uma vontade crescente de conjugar as minhas duas paixões: o Brasil e a Arqueologia.

Na verdade, este desafio não era fácil, pois não existem formações específicas sobre a arqueologia brasileira em França, país onde nasci e iniciei a minha formação académica. Contactei muitos professores em Paris, especialistas em culturas pré-colombianas e etnólogos amazonistas que me aconselharam vários caminhos. Na falta de uma formação que me possibilitasse aprofundar conhecimentos sobre a arqueologia brasileira, efectuei seminários de Pré-história sobre o povoamento das Américas assim como sobre a etnologia das populações ameríndias actuais da Amazónia.

Deste modo, foi a tentativa de realizar tal objectivo que justificou a minha presença em Portugal, país que possui relações históricas de proximidade com o Brasil. A escolha da temática deste trabalho surgiu numa tarde de Primavera em que me encontrava no laboratório de Arqueologia da Faculdade, local onde estava igualmente o Arqto. Mário Varela Gomes. Durante uma conversa que iniciámos sobre os meus projectos académicos, foi ele que acabou por sugerir este tema.

Conhecia o Museu Nacional de Etnologia, pois havia já visitado as "Galerias da Amazónia" durante a minha primeira estadia em Portugal, em 2007. Recordo ainda, com vivacidade, do fascínio sentido pela profusão de peças que pude observar naquele local e que me levaram a registar com a maior atenção todas as informações dispensadas pelo guia do

Museu. Permanecem inolvidáveis as urnas marajoara que me encantaram à primeira vista pela sua majestade. Deste modo, iniciei esta investigação, a qual me permitiu realizar um sonho académico: desenvolver investigação e redigir a dissertação de mestrado sobre arqueologia brasileira.

As urnas funerárias antropomórficas da fase Marajoara da ilha do Marajó costumam ser objectos de destaque nas exposições de peças pré-colombianas e fixam-se na memória de quem as vê, tanto pela sua grandeza como pela beleza da sua decoração policromática. Constituem peças emblemáticas da cultura que as produziu e por extensão, da arte da Pré-história da Amazónia brasileira. A presença de peças marajoara parece estar limitada em Portugal a duas colecções: o pequeno conjunto depositado no final do século XIX no Museu Dr. Santos Rocha na Figueira da Foz, e o grupo do Museu Nacional de Etnologia, proveniente da recolha de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira (1964/65).

Foram editados os catálogos das várias exposições que apresentaram os objectos marajoara do Museu Nacional de Etnologia, mas também as peças da colecção de Jean-Paul Barbier Mueller (expostas no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em 1995) e de vários museus brasileiros (expostas na Mostra do Redescobrimento em 2000). Sobre a colecção do Museu Dr. Santos Rocha só existe o catálogo elaborado pelo próprio António Santos Rocha em 1905, pois as peças deste acervo nunca foram publicadas. Sublinhamos assim o carácter inédito que constitui o estudo deste espólio.

Para uma abordagem científica da arqueologia marajoara, é necessário consultar trabalhos de investigadores americanos e brasileiros, sobretudo. Citamos como fontes mais relevantes as investigações realizadas por Betty Meggers e Clifford Evans, Helen Palmatary, Anna Roosevelt e Denise Schaan. Foi com a ajuda dos seus trabalhos que foi possível elaborarmos uma reflexão sobre as duas colecções indicadas.

Lembramos que um dos grandes problemas da arqueologia marajoara e consequentemente das peças desta fase arqueológica, é que foram desde o século XIX, de certo modo, vítimas de sua beleza. Foram muitas vezes desenterradas sem nenhuma preocupação científica e encontram-se hoje muitos destes artefactos nas prateleiras dos museus. Embora com um valor estético notável, é escassa a informação relativa à sua proveniência. Assim ressaltamos que os dois conjuntos de objectos que estudamos possuem informações de proveniência, dado precioso para a nossa análise. No entanto não é possível

negar uma certa decontextualização, ainda que distinta para cada um dos espólios. As peças do Museu Dr. Santos Rocha não possuem outra informação que a do sítio onde se localizava a necrópole onde foram encontradas: Pacoval do Arari. Para o conjunto do Museu Nacional de Etnologia, a decontextualização provem do facto de a recolha das peças ter sido realizada através de uma escavação, no teso de Camutins, ausente da metodologia própria de uma ciência como é a arqueologia. Todavia, algumas informações preciosas foram recolhidas, como seja o reconhecimento da presença de objectos no interior de urnas funerárias. Desta forma, a análise arqueológica dessas peças teve o objectivo de avaliar o potencial informativo das colecções. Salientamos, a propósito, a surpresa que para nós foi termos verificado que da reduzida amostra do Museu Dr. Santos Rocha tenhamos podido ilustrar conclusões, elaboradas a partir de escavações arqueológicas, sobre a regionalização estilística na fase Marajoara.

No caso das peças do Museu Nacional de Etnologia, conhecemos o objectivo da recolha efectuada por Victor e Françoise Carel-Bandeira: constituir uma amostra da cultura marajoara destinada à colecção daquele Museu. Victor Bandeira, o protagonista da expedição, é um antiquário muito interessado por etnologia e arqueologia, tendo sido acompanhado por Françoise Carel-Bandeira, antropóloga francesa e então sua esposa. Caracterizamos o conjunto recolhido por ser especificamente uma amostra de um enterramento de populações da elite marajoara. O elevado *status* dos defuntos é demonstrado pela localização do enterramento, no maior teso ceremonial d' "Os Camutins", como pelo tipo de peças encontradas e a profusa decoração que apresentam. Apesar de ter sido efectuada uma análise arqueológica rigorosa do conjunto, sabemos que este permanece uma escolha impregnada da preferência estética dos colectores (é constituído quase exclusivamente por peças decoradas, por exemplo). Assim, encontram-se à partida limitadas as informações que se poderão obter sobre as populações enterradas no teso a partir dos objectos ali exumados. Foi justamente por causa dessas limitações arqueológicas que decidimos abordar o conjunto sobre outro ponto de vista, ou seja, à luz da questão do coleccionismo. A abordagem desta prática no presente permite-nos reflectir sobre a especificidade das peças do M.N.E. enquanto colecção de "arte primitiva". Foi pelo facto de situarmos este acervo na época da sua criação (a Pré-história brasileira), assim como na contemporaneidade (a constituição da colecção), que pensámos ser

interessante evocar a produção de peças marajoara na actualidade, fenómeno que participa igualmente na divulgação desta cultura arqueológica.

Este trabalho está articulado em três partes. O primeiro capítulo é intitulado: **“A metodologia adoptada no estudo das peças marajoara nos acervos do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia”**, constituindo uma apresentação da temática da investigação com a história de ambas colecções e da orientação que se pretende dar ao estudo arqueológico. Também oferece uma introdução às problemáticas da arqueologia amazónica e apresenta um breve histórico das investigações arqueológicas efectuadas no Marajó. A abundante documentação sobre o sítio d’ “Os Camutins” e o imponente teso de Camutins permitem-nos direccionar a análise do material da colecção do M.N.E. para uma articulação entre os resultados dos estudos anteriores à recolha de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira, realizados pelos americanos Betty Meggers e Clifford Evans, e as investigações mais recentes de Denise Schaan.

O segundo capítulo, intitulado **“A análise arqueológica das peças marajoara do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia”**, oferece análises quantitativas que permitem caracterizar as duas colecções no âmbito da integração cultural das peças. Esta contextualização oferece uma reflexão sobre os artefactos, repartidos por temáticas e avaliados à luz dos paralelos arqueológicos. Este exercício permite compreender a frequência que esses objectos podem ter na fase Marajoara, assim como na região de onde provêm. São igualmente utilizados paralelos etnográficos, levando-nos a reflectir sobre os aspectos funcionais e simbólicos dos objectos. Uma análise iconográfica das peças foca-se nos motivos figurativos e na predominância das figurações naturalistas, antropomórficas e zoomórficas na iconografia da fase Marajoara. Os objectos estudados também possuem muitos elementos geométricos que apesar de parecerem abstractos à primeira vista poderiam evocar formas figurativas. Notamos que não constituíram uma prioridade na análise por serem pouco reconhecíveis. Enfim, as indicações arqueológicas sobre os objectos do M.N.E. são analisadas à luz das informações que possuímos sobre as práticas funerárias da fase Marajoara. Os dois acervos estudados são comparados, sendo eles ilustrativos da cultura material de duas regiões diferentes, provavelmente num mesmo período. A questão

cronológica é abordada num último momento, para concluir a tentativa de recontextualização dessas peças.

O terceiro capítulo, intitulado “**A percepção das peças marajoara nos séculos XX e XXI: Original, réplica e re-criação**”, apresenta um estudo da cultura marajoara na época contemporânea que se inicia com a evocação da colecção do Museu Nacional de Etnologia à luz do coleccionismo. Foi nesta parte do trabalho que incluímos a entrevista que realizámos a Victor Bandeira, precioso testemunho das condições relativas da escavação e da recolha que efectuou no Marajó. Permite-nos entender os objectivos que conduziam à escolha das peças, focalizada exclusivamente na selecção de urnas funerárias e de peças decoradas. Graças à entrevista de um artesão da ilha do Marajó e às conversas que mantivemos com a proprietária da loja *Jangada Solta*, elaborámos uma reflexão sobre o artesanato inspirado das peças arqueológicas da ilha do Marajó, suporte de identidade e invenção de tradições.

Evocamos alguma dificuldade sentida no estudo das peças dos dois acervos, pois não foi sempre possível termos conhecimento das várias colecções marajoara repartidas pelos museus do mundo. Notamos que, para além de nem todas as colecções estarem publicadas, o acesso à bibliografia foi dificultado pela impossibilidade de nos deslocarmos a alguns dos sítios onde estão presentes os livros e artigos sobre esta temática. Este problema teve por consequência a redução da objectividade dos paralelos arqueológicos que assinalámos. No entanto, pensamos que a ausência de paralelos para certas peças poderá também estar relacionada com o modo como foram estudadas e classificadas pelos investigadores, com uma tipologia reconstituída a partir de fragmentos e com uma organização que tinha como objectivo a classificação da maioria dos objectos encontrados, sendo deles ausentes decorações (BARRETO, 2008: 130). Por fim, sublinhamos a oportunidade que tivemos de poder conhecer uma parte da rica colecção I.C.B.S. exposta no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Pudemos assim incluir algumas dessas peças entre os paralelos arqueológicos que aqui assinalamos.

Ressaltamos uma dificuldade de outro tipo, relativa à utilização de fontes etnográficas nos trabalhos arqueológicos. Em muitos casos o recurso a práticas e crenças presentes no seio de sociedades ameríndias amazónicas actuais tem o objectivo de possibilitar uma aproximação à funcionalidade e simbolismo dos objectos. Todavia, temos a consciência de que a densidade e a organização das populações actuais poderá diferir em muitos aspectos dos

contextos pré-coloniais (HECKENBERGER, 2006). Deste modo, essas fontes não foram utilizadas de maneira sistemática na investigação. Insistimos sobre o facto de constituírem apenas hipóteses, ainda que abram perspectivas para a reflexão sobre práticas passadas.

Finalmente, lembramos que a realização deste estudo implicou certas escolhas metodológicas que nos levaram a insistir mais sobre determinados aspectos. Desta forma, decidimos não aprofundar a importante questão da organização social destas populações em cacicados. Certos aspectos dessa estrutura sobressaem de maneira implícita no trabalho, como por exemplo a estratificação social, a matrilinearidade, a presença das entidades do chefe e do xamã e sobretudo a organização de grande rituais. Outra temática que não foi desenvolvida neste trabalho refere-se à caracterização do meio ambiente no qual as populações marajoara viviam, assim como a sua alimentação. Esta opção justifica-se pelo facto de não termos concentrado a nossa análise na funcionalidade das loiças no quotidiano.

Este trabalho constitui um estudo original na área da arqueologia por analisar conjuntos artefactuais pouco frequentes do ponto de vista da arqueologia. Porém, demonstra que mesmo peças de museus, geralmente desprezadas do ponto de vista científico, podem não só fornecer algumas informações culturais objectivas, como também alargar as perspectivas da reflexão arqueológica a outras temáticas, neste caso o coleccionismo. Esperamos que este estudo possa ser um contributo, mesmo que modesto, às informações contidas nos catálogos de exposições que apresentaram peças marajoara, assim como para o conhecimento transmitido durante as visitas guiadas efectuadas pelos funcionários do Museu Nacional de Etnologia às "Galerias da Amazônia". Presente em diferentes bibliotecas, esperamos que possa sobretudo constituir uma fonte de divulgação desta cultura em Portugal. Também gostaríamos que este trabalho pudesse concorrer, de maneira mais geral, para o conhecimento do sítio d' "Os Camutins" e particularmente do teso de Camutins. Através da pequena amostra que oferece da cultura material presente no sítio, talvez também possa ajudar à identificação de peças descontextualizadas dispersas nos museus do mundo.

Capítulo I: A metodologia adoptada no estudo das peças marajoara dos acervos do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia.

A urna adquire imensa motricidade pela proposta de inúmeros labirintos que vão e vêm, reconstituindo decisões que dizem respeito à trajectória existencial de seu usuário (AGUILAR, 1972: 30) ¹.

I.1. A temática da investigação

1.1.1. A ilha do Marajó: populações pré-coloniais e vestígios arqueológicos

A ilha do Marajó situa-se na embocadura do Amazonas, ao Sul da linha do Equador, onde afluem os rios Amazonas e Pará, pertencendo ao Estado brasileiro do Pará. Integra um vasto arquipélago e encontra-se próxima ao Oceano Atlântico, sendo igualmente considerada a maior ilha fluvial do mundo (Figs. 1 e 2, Anexo 1), com uma superfície total de 49 606 km². Na sua costa Oeste ocorrem pequenos ilhéus florestais, área onde o rio Amazonas se divide em dois canais principais, que correm ao Norte pela costa do Estado do Amapá e ao Sul ao longo da costa Noroeste do Marajó. É conhecida actualmente pela sua intensa criação de gados, bovino e bubalino, pela extracção de madeira, e pela produção de açaí e de palmito do açazeiro (*Euterpe olearacea*). A pesca é a segunda actividade económica da ilha e o artesanato também ocupa um lugar de destaque.

A ilha possui um clima tropical equatorial - com uma estação seca e outra chuvosa -, o qual tem consequências dramáticas para as populações locais. A estação chuvosa, que se estende de Janeiro a Junho, apresenta índices de precipitação pluviométrica de 2800 a 3600 mm. Neste período, que decorre entre quatro a cinco meses, permanecem sob as águas 70% das áreas de campos (VEIGA, SILVA e SCHAAN, 2004: 16).

¹ Esta citação corresponde à descrição que o autor faz das cerâmicas marajoara expostas na exposição "Entre o espanto e o esquecimento".

Apesar de poder facilitar a circulação das populações realizando conexões entre os rios, este período tem por consequência a redução das oportunidades de cultivo e de pesca. A estação seca permanece de Agosto a Dezembro e leva à aridez a maior parte dos pequenos cursos de água, freando a mobilidade dos animais aquáticos e até a do homem. A ilha divide-se em dois grandes sistemas ecológicos: uma área de floresta na parte Sudoeste e outra de campos na parte Nordeste. O povoamento da ilha realizou-se há cerca de 5 500 anos a partir do Norte por populações provenientes do Amapá, e outras que se estabeleceram primeiro nas ilhas de Caviana e de Mexiana frente a costa Norte do Marajó (cit. por SCHAAN, 2007.a).

Os primeiros habitantes instalaram-se nas zonas costeiras, explorando os recursos aquáticos, e deixaram vestígios de construções elaboradas com conchas: os sambaquis². Há cerca de 1 500 anos, formaram-se pequenas vilas nas partes Norte, Sudeste e central da ilha com populações que praticavam a horticultura, a caça, a pesca e a recollecção (SCHAAN, 2002).

Foi a partir do primeiro milénio depois de Cristo que este modo de vida foi desaparecendo e emergiu uma organização sociopolítica mais centralizada. Este período corresponde ao início da chamada "fase Marajoara"³, considerada um apogeu em termos de cultura material. É na parte Nordeste da ilha que se concentram os sítios arqueológicos das seis culturas reconhecidas. São elas: Ananatuba, Mangueiras, Acauã, Formiga, Marajoara e Aruã. Num primeiro tempo, foram consideradas como pertencentes a culturas provenientes de grupos diferentes, sendo as fases anteriores à Marajoara reunidas sob a denominação de "culturas da floresta tropical" (MEGGERS e EVANS, 1957).

Pode-se constatar uma certa continuidade na cultura material das diferentes fases arqueológicas, as quais se sobrepõem por vezes no tempo e no espaço (Fig.3, Anexo 1). As quatro primeiras culturas correspondem a uma cronologia anterior à chegada dos portugueses

² Infelizmente não existem mais vestígios de sambaquis na ilha, pois foram destruídos nos últimos dois séculos para a produção de cal (SCHAAN, 2002).

³ Escolhemos escrever o adjectivo "marajoara" sempre no singular. Começa com uma letra minúscula quando designa a cultura, as populações e os objectos da fase arqueológica do mesmo nome e inicia com uma letra maiúscula quando refere-se à fase arqueológica.

à região e pertencem à dita "Pré-história" brasileira⁴, definida pela ausência da escrita. Podemos assinalar a ocorrência dos primeiros contactos das populações da ilha com os primeiros europeus que chegaram à então chamada "ilha Grande de Joannes"⁵, durante a fase Aruã da cronologia arqueológica da ilha, já no decurso do século XVI. Sabemos que as primeiras expedições ao Marajó foram patrocinadas pela Monarquia Hispânica, a partir do Vice Reino do Perú. Este período foi marcado pelo envio de muitos missionários para as Américas, nomeadamente jesuítas, franciscanos e dominicanos, com o objectivo de converter os indígenas à fé cristã. Existem algumas crónicas etno-históricas onde são referidos os Aruãs da ilha do Marajó, principalmente depois da data de 1616, correspondente à fundação de Belém (SCHAAN, 1996).

Destacamos o relato *Descobrimento do rio Orellana* do dominicano Frei Gaspar de Carvajal (1500-1584) que acompanhou a expedição de Francisco Orellana (1541) como a fonte mais prolífica para este assunto. Encontram-se informações sobre os costumes antropofágicos dos indígenas e a sua cerâmica policromática, assim como sobre o seu padrão de assentamento. Com a ajuda de paralelos na cultura material Aruã, foi sugerido que se trataria de um grupo etnolinguístico Arawak (SCHAAN, 2007.a: 80). Sublinhamos, em todo o caso, que para as outras culturas da ilha do Marajó não foi associado, com segurança, nenhum grupo etnolinguístico⁶. Nos relatos são também descritos aterros artificiais da fase Marajoara,

⁴ Para uma abordagem geral da Pré-história brasileira, aconselhamos consultar uma obra que permanece uma referência na área: PROUS, André (1992)- *Arqueologia brasileira*, Brasília: Editora Universidade de Brasília.

⁵ Este nome corresponde à denominação da ilha nos tempos coloniais (MOUTINHO PATACA, 2005). A autora refere-se à *Notícia Histórica* de Alexandre Rodrigues Ferreira e assinala que o nome da ilha deriva dos índios Juioana (também designados por Sacacas), que ali viviam. É interessante notar que essas populações se viriam a tornar aliadas dos portugueses, que lhes ofereceram protecção contra os *Aroãs*.

⁶ A questão da origem etnolinguística das populações do Marajó constitui um verdadeiro debate nos estudos amazonistas. Foram identificadas semelhanças estilísticas entre cerâmicas marajoara e as da tradição Tupiguarani, ambas de tradição policromática. Por esta razão, alguns autores associaram os habitantes da ilha a uma expansão dos grupos Tupi. Os principais tributários desta teoria são os investigadores Donald Ward, Jose Proenza Brochado e Francisco Silva Noelli. Todavia, outros opõem-se a esta ideia, como é o caso da investigadora Denise Schaan, que sublinha diferenças socioculturais, políticas e económicas existentes entre os dois grupos (2007.a).

Para uma reflexão sobre o modelo da migração dos grupos Tupi, aconselhamos consultar in: HECKENBERGER, Michael J.; NEVES, Eduardo G. e PETERSEN, James B. (1998)- "De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central", in *Rev. Antropol.*, vol.41, n.1, pp. 69-96.

constituindo um testemunho muito raro nas crónicas. Não existem necrópoles Aruãs na ilha do Marajó, as quais se identificam nas ilhas Caviana e Mexiana. Foi aí que foram reconhecidas contas de vidro, exumadas do interior de certas urnas funerárias Aruã, sendo um importante testemunho do contacto com os europeus⁷. Foi no final do século XVI que os portugueses, com a ajuda dos índios Tupinambás, conseguiram expulsar os holandeses, ingleses e franceses da foz do rio Amazonas, onde vinham estabelecendo o seu comércio. As nações indígenas que ocupavam a região na época colonial - cerca de 29, segundo os documentos coloniais (cit. por SCHAAN, 2002: 2) – viriam a ser designadas pelos portugueses sob a forma genérica de *Nheengaitbas*.

1.1.2. A fase Marajoara

A investigadora Denise Schaan considera que três definições diferentes podem ser associadas ao termo de "cultura marajoara":

“Uma cultura pré-colonial descoberta e estudada pelos arqueólogos. Um estilo estético de inspiração arqueológica, representado em productos artesanais, principalmente cerâmica, e na arquitectura paraense. A cultura do caboclo e vaqueiro habitantes da Ilha de Marajó.” (SCHAAN, 2006a: 30).

A definição que utilizamos nesta parte do trabalho será evidentemente a primeira. Todavia, utilizaremos também a segunda mais à frente no nosso estudo.

A fase Marajoara destaca-se na cronologia das culturas arqueológicas da ilha do Marajó por constituir um período de mudança caracterizado por complexificações de ordem social e tecnológica. Denise Schaan divide esta fase em quatro períodos: incipiente (70 a.C. a 400), expansionista (400 a 700), clássico (700 a 1100) e declínio (1100 a 1300). Notamos que

⁷ Citamos como exemplo de trabalho sobre arqueologia de contacto na ilha do Marajó a investigação realizada em 1986 por uma equipe de arqueólogos do Museu Paraense Emílio Goeldi num sitio histórico missionário no Estado do Pará. Notamos o carácter heterogéneo dos vestígios arqueológicos encontrados como por exemplo cerâmica indígena junto a cerâmica cabocla, cerâmica de torno e faiança portuguesa do século XVIII. (CANTO LOPES, 2000).

as razões deste declínio permanecem ainda pouco esclarecidas. Os sítios posteriores à fase de declínio, mas que ainda apresentam ocasionalmente cerâmica de estilo marajoara, são associados à fase Cacoal (1300 a 1600). Notamos que essas populações foram contemporâneas da ocupação lusitana da ilha, tendo sido estimada uma densidade populacional de cerca de 40 000 para este período (SCHAAN, 2004: 393).

O padrão de assentamento das populações marajoara difere das culturas anteriores, em que predominava a ocupação de zonas de inundação permanente. De facto, essas populações decidiram habitar as áreas mais afectadas pelas secas, lugar onde se encontram vestígios dos aterros artificiais onde viviam e cerimoniaavam. Estas elevações, situadas nas cabeceiras dos rios, são conhecidas pelo nome de "teso". Justificam-se pela necessidade de as populações se protegerem contra a subida das águas na região durante a época das chuvas⁸.

Elas concentram-se em grupos com tesos de tamanhos diferentes, os quais testemunham diferenças de status social. Os maiores representam centros cerimoniais onde viviam as populações da elite, enquanto o resto da população permanecia em aterros de dimensões menores, afastados do núcleo. O maior grupo de tesos situa-se no centro da ilha, à volta do lago Arari. A razão principal que terá levado essas comunidades a escolherem este padrão de instalação parece estar relacionada com a exploração dos recursos aquáticos.

De facto, esses povos elaboraram um sistema complexo de aprovisionamento de água para os meses sem chuva e construíram barragens e reservatórios a fim de facilitar a captura de peixes. Este sistema económico esteve certamente na origem de competições e guerras pelo controle dos recursos. Podemos imaginar a emergência de uma elite social, no seio desta sociedade estratificada, instalada nos tesos de maior dimensão implantados junto aos igarapés. Estes núcleos poderosos exerciam o seu controle sobre as águas e tinham a responsabilidade da organização de festas e cerimónias. Assim, além do seu poder económico detinham igualmente o domínio da esfera religiosa, sendo a sua liderança adquirida por hereditariedade

⁸ Anna Curtenis Roosevelt refere vários exemplos de culturas e espaços amazónicos além do Marajó onde se encontram montículos artificiais, como sejam os Llanos de Mojos e os Chiquitos da Amazônia boliviana, nas terras altas da Amazônia equatoriana, nas planícies da costa guianesa e no médio Orinoco. (ROOSEVELT, 1993).

(SCHAAN, 2007.a). Terá emergido uma nova forma de organização sociopolítica, caracterizada pela presença de pequenas comunidades regionais organizadas em cacicados⁹.

Na fase Marajoara aparecem tecnologias novas e complexas no fabrico da cerâmica. É dedicado mais tempo à produção oleira que se destina ao uso quotidiano e que suporta a organização de rituais. Esta produção parece ter sido sazonal, provavelmente nos meses de Verão, a fim de evitar a humidade presente durante o resto do ano. A cerâmica policromática corresponde ao vestígio mais emblemático desta fase, pois ilustra a primeira tradição policromática conhecida na Amazônia. Notamos que os vestígios cerâmicos geralmente encontrados nos tesos das populações marajoara, sejam domésticos ou cerimoniais, representam a maior fonte de informação sobre a cultura arqueológica da ilha¹⁰. Isto claramente por questões de conservação, sendo segura a existência de artefactos manufacturados com outro tipo de materiais, nomeadamente tecidos (deduzido através da presença de volantes de fuso e pesos) ou a cestaria (evocada pela longa tradição amazónica de trabalho das fibras vegetais). Podemos ressaltar o facto de a cerâmica cerimonial, muitas vezes descrita como profusamente decorada (estimando-se em 10% a sua proporção entre as peças domésticas destinadas à vida quotidiana), e aquela destinada aos sepultamentos, estarem relacionadas com contextos associados à elite, elemento que nos interessa particularmente neste estudo.

Outra característica da fase Marajoara relaciona-se com as trocas comerciais que ilustram possíveis sistemas de alianças. Foram importados artefactos executados em pedra com rochas ígneas e metamórficas, matéria-prima ausente da ilha do Marajó. Nomemos, a título de exemplo, a existência de machados e pilões, os quais testemunham trocas com sociedades da bacia amazónica ou do Caribe.

⁹ Existem várias tentativas de definição da estrutura organizacional designada por "cacicado". Referimos como referência a definição presente na tese de doutoramento de Denise Schaan, no capítulo I: "The archaeology of social complexity in Amazonia": "Investigating chiefdoms in Amazonia", pp. 26-37. Lembramos que desta lógica organizacional decorrem práticas de estratificação social identificáveis nos vestígios materiais.

¹⁰ Cristiana Barreto refere-se a uma ideia desenvolvida pelo investigador Aristóteles Barcelos Neto (no seu estudo sobre os Wauja) a fim de reflectir sobre a escolha do material na confecção dos objectos marajoara. A autora evoca a resistência e durabilidade do material cerâmico e interpreta a sua escolha como "*uma intensão de perenizar determinadas identidades ancestrais, ou ao menos tornar possível que sejam revisitadas periodicamente, quando da realização de ritos funerários que estabelecem relações com o mundo dos mortos.*" (2008: 70).

A fonte de informação principal sobre a fase Marajoara é constituída pelos tesos que oferecem vestígios habitacionais e/ou cerimoniais, sendo que os testemunhos relacionados com cerimónias apresentam uma proporção maior de cerâmicas decoradas. Tendo em conta o espólio que constitui o presente estudo, concentramos a nossa atenção sobre os vestígios relativos à organização de rituais funerários.

As urnas funerárias decoradas, material com mais destaque nesta fase, costumam estar associadas a oferendas constituídas por estatuetas, tangas, machados, vasos, comida, entre outros elementos. Essas dádivas encontram-se no seu interior ou dispostas à sua volta nas áreas cerimoniais. Sublinhamos que tais vestígios poderão fornecer informações sobre sexo, idade, filiação e status dos indivíduos sepultados nos tesos. As urnas testemunham um ritual de enterramento secundário, que terá implicado a separação entre carne e ossos (com decomposição natural ou artificial), seguido do tratamento dos restos ósseos com pintura vermelha. Elas representam o vestígio mais antigo da prática de enterramento secundário conhecido actualmente na área amazónica¹¹.

Podemos mencionar o facto de os rituais que envolvem enterramentos secundários em urnas cerâmicas tenham desaparecido (BARRETO, 2008). Desta forma, não é encontrado nenhum exemplo desta prática em sociedades amazónicas contemporâneas. Conhece-se também a existência da prática da cremação dos restos mortuários, muito embora tenha sido praticada na fase tardia desta cultura. A separação das partes (carne/osso) foi usada em várias sociedades amazónicas, tendo em conta a ideia de que a alma estaria contida nos ossos e que sem a carne seria facilitada a transição do espírito para um outro mundo após a morte.

Outro elemento a destacar é a hipótese de manipulação dos restos ósseos contidos nas urnas, as quais seriam enterradas a pouco centímetros de profundidade. Sabemos, por exemplo, que as populações Jivaro possuem um ritual funerário em que limpam os ossos, a colocar posteriormente no interior de uma urna cerâmica. O recipiente é aberto diariamente, procedimento que permite o contacto das comunidades com os ancestrais. Com a passagem do tempo perdem-se alguns ossos, outros deteriorizam-se ou são descartados. Mais tarde, os

¹¹ Lembramos a aparição simultânea na bacia amazónica durante o primeiro milénio das práticas funerárias de enterramento em urnas cerâmicas antropomórficas. Vários autores que estudaram a fase Marajoara também realizaram estudos sobre outras culturas das terras baixas. Citemos como exemplos os trabalhos de Betty Meggers e Clifford Evans (1957), Joannes Evelyn Magalis (1975) e, mais recentemente, o de Cristiana Barreto (2008).

remanescentes acabarão por ser carbonizados (cit. por SCHAAN, 2004: 251)¹². Desta maneira, a ideia de manipulação pode ser uma possibilidade a reflectir perante a identificação de urnas com restos incompletos ou ausentes. Não é rara, aliás, a descoberta de urnas enterradas com os bordos à superfície, por vezes cobertas com uma tampa constituída por um prato em posição invertida, certamente destinada a possibilitar o acesso aos restos ósseos.

No que se refere à decoração e à iconografia das urnas funerárias, podemos enunciar o uso de quatro técnicas decorativas principais: a incisão, a excisão, a modelagem e a pintura. Esta, por sua vez, terá sido executada com três cores: vermelho, branco e preto. Caracterizam-se muitas vezes pela sua feição antropomórfica, em que no colo figura o rosto enquanto o bojo e o restante da peça são assumidos como corpo. Vários autores consideram que essas urnas ilustram características propriamente femininas (PALMATARY 1949, ROOSEVELT 1991, SCHAAN 1996), com uma iconografia que parece estar sempre associada ao mundo animal. No entanto, as hipóteses recentes de Cristiana Barreto sugerem a possibilidade de ocorrência da figuração de ambos sexos (BARRETO, 2008).

A sua decoração reúne elementos tanto geométricos como figurativos e sublinhamos o facto de alguns motivos aparentemente abstractos constituírem o resultado de um processo de simplificação formal a partir de uma forma naturalista (SCHAAN, 2001a), sendo que o elemento que parece ser mais presente na iconografia marajoara é denominado motivo da "serpente mitológica". Assim, poderemos afirmar que as urnas funerárias teriam, para além de funções práticas (conservação dos restos ósseos), uma componente simbólica muito forte.

I.2. Apresentação das duas colecções estudadas

1.2.1. A colecção marajoara do Museu Dr. Santos Rocha em Figueira da Foz

A primeira colecção marajoara que será analisada neste trabalho encontra-se depositada nas reservas do Museu Municipal Dr. Santos Rocha em Figueira da Foz. Várias

¹² Existem outros tipos de urnas funerárias de enterramento secundários de culturas arqueológicas da Amazónia que representam um ser antropomórfico com cabeça amovível, a qual permite o acesso aos restos ósseos (BARRETO, 2008).

peças da Amazônia estão presentes neste Museu, destacando-se as bonecas Karajás¹³, uma coleção de flechas e de adornos de plumária ameríndia, para além de oito peças marajoara. Entre elas pudemos reconhecer com clareza sete fragmentos pertencentes às partes superiores de duas tangas distintas, uma outra tanga de cerâmica decorada inteira e bem conservada, uma cabeça antropomórfica e um prato¹⁴.

Estas peças estão indicadas num catálogo manuscrito por António dos Santos Rocha (1853-1910) em 1905. Nesta altura as peças brasileiras estavam repartidas entre a sala de comparação, que possuía uma área dedicada à América, e a Sub-secção da Idade Média aos Tempos Modernos. As cerâmicas marajoara encontravam-se na parte americana da sala de comparação, mais concretamente na Estante B: vitrina horizontal. A descrição que encontramos no catálogo é a seguinte: “Cerâmica, compreendendo a cabeça d’um idolo, proveniente d’uma necropole antiga d’índios, na ilha do Marajó (embocadura do Amazonas), lago Arari, sitio do Pacoval.” (SANTOS, 1905: 70). Esta informação permite-nos saber que estamos perante um conjunto de peças relativas a um contexto funerário. Em boa verdade, sabemos que a maioria dos vestígios marajoara presentes em Museus foram recolhidos na mesma área, local onde se costumam encontrar peças de grande qualidade e em óptimo estado de conservação.

No registo de entrada das peças do Museu por donativo, os objectos aqui em estudo encontram-se descritos desta forma:

*Em tres de novembro de 1893 entraram n’este Museu os objectos seguintes: um cinto de castidade de barro, um fragmento d’outro, cinco pedaços de vasos de barro e uma cabeça d’um idolo de barro, provenientes d’uma necropole antiga do Amazonas que foram doados á camara municipal pelo sr Joaquim Jocé Cerqueira da Rocha, por ordem de Jocé Augusto de Brito, sócio n°20 foram expostos na secção da Etnografia, grupo P, com os n os 5 a 12.*¹⁵

¹³ É também encontrado na literatura o termo "Carajá".

¹⁴ Para uma enumeração mais precisa dos materiais etnográficos presentes no Museu consultar in CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. (1998)- *História dos Índios no Brasil*. 2ª. ed., São Paulo: Editora Companhia das Letras.

¹⁵ In Figueira da Foz, Arquivo do Museu Municipal da Figueira. *Museu Municipal da Figueira - Registo das entradas por donativo*, n°1 (1863-1907).

Destaquemos, a título de curiosidade, o facto de as tangas de cerâmica serem descritas como "cintos de castidade".

Sabemos que o sítio de Pacoval constitui uma ilha localizada na margem Sudeste do lago Arari e que se encontra a Nordeste da ilha do Marajó. Nele se reconheceram já tesos marajoara, tanto isolados como agrupados (Fig.2, Anexo 1). Infelizmente, as investigações sobre este sítio são ainda escassas, tendo em conta que as principais referências permanecem nos registos dos arqueólogos oitocentistas e do início do século XX. Lembramos que este sítio foi visitado e/ou escavado a partir dos anos 70 do século XIX e na altura da recolha doada ao Museu teriam já por lá passado Couto de Magalhães (1865), Ferrera Penna (1870), Hartt (1871), J.B. Steere (1871), Orville Derby (1876), Nerville Goodman (1880) e Ladislau Netto (1882) (PALMATARY 1949, MEGGERS e EVANS 1957, MAGALIS 1975). Valerá a pena referir que as colecções mais ricas de objectos provenientes do Pacoval se encontram hoje repartidas entre o American Museum of Natural History de Nova Iorque (EUA) e a colecção Oliveira em Recife (Brasil) (PALMATARY, 1949: 272).

Não possuímos, todavia, nenhuma informação mais concreta sobre as circunstâncias da recolha dessas peças, as quais parecem ter sido adquiridas na perspectiva de apresentar uma amostra da cultura brasileira no âmbito dos estudos comparativos típicos do século XIX.

1.2.2. A colecção marajoara do Museu Nacional de Etnologia

1.2.2.1. A expedição realizada por Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira

O Museu Nacional de Etnologia de Lisboa reúne um dos maiores conjuntos de objectos realizados por ameríndios brasileiros que se encontram em Portugal. A colecção de peças recolhidas por Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira no Brasil durante a década de 70 do século XX representa 738 objectos, na sua totalidade depositados naquele Museu, conjunto que inclui os espólios provenientes da recolha realizada pelo casal numa necrópole da região do rio Anajás¹⁶, na ilha do Marajó. Neste conjunto de peças, constituído

¹⁶ Nos catálogos de exposição o teso escavado é descrito como situado na região do lago Arari (OLIVEIRA, 1972), embora seja geograficamente mais próximo do rio Anajás. Por isso, ao longo do estudo, será sempre descrito como associado a este rio.

principalmente por cerâmicas, destaca-se a presença de grandes urnas funerárias ou igaçabas¹⁷ que terão sido utilizadas em enterramentos secundários, assim como uma série de objectos identificados no interior das mesmas. Todo este conjunto artefactual pertence à "fase Marajoara" com a tipologia cerâmica correspondente, de tradição policromática.

Victor Bandeira, protagonista da constituição desta colecção, pode ser descrito como um aventureiro, coleccionador e antiquário com grande interesse por culturas e objectos de outros continentes. Numa entrevista realizada em 2000 para a revista *Ícon*, descreve como iniciou a sua actividade:

Desde miúdo que gostava de objectos de arte, e um dia tive a possibilidade de fazer uma sociedade com dois indivíduos, abrir uma casa de antiguidades e fiquei todo contente, comecei a comprar coisas e a vender, foi por volta dos meus 25 anos. Cheguei à conclusão de que gostava era daqueles objectos que se costumam chamar de arte primitiva, e de arte popular e de arqueologia, e não havia especialistas em Portugal (PRATAS, 2000: 37).

Realcemos o facto de Victor Bandeira ter sido um precursor em Portugal na aquisição, recolha e venda de objectos provenientes de "culturas exóticas". No início adquiria os objectos sobretudo através de antiquários e de casas leiloeiras, e quando conseguiu juntar uma significativa soma de dinheiro terá ido para África. Neste contexto, entendemos que constituiu colecções com o objectivo de as vender, tendo sido portanto também um comerciante. A sua motivação foi a de adquirir, através da revenda dos objectos, o financiamento suficiente para realizar as suas inúmeras viagens. Assim, a colaboração com o Museu Nacional de Etnologia constituiu para Victor Bandeira uma situação comóda com a garantia de que teria um cliente fiel. Desta forma concluimos que, ao contrário da ideia do coleccionador que constitui uma colecção ao longo do tempo para seu usufruto pessoal, Victor Bandeira foi antes de mais um antiquário. No entanto, sempre admirado pelos objectos das várias culturas que ia descobrindo, não hesitava em visitar o Museu para poder rever as colecções. Além disso, desenvolveu uma amizade profunda com os funcionários da instituição. Passamos a citar o antiquário: "E não podendo ficar com todos os objectos de que gostava, vendendo ao museu podia vê-los quando quisesse. Continuavam a ser meus de certa maneira" (PRATAS, 2000:

¹⁷ Este termo corresponde à denominação regional do artefacto na ilha do Marajó.

38). Foi nesta óptica que Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira, então sua esposa, foram encarregues da recolha de objectos ameríndios na Amazónia.

A expedição de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira, foi incentivada pelo director do então Museu de Etnologia do Ultramar, António Jorge Dias (1907-1973), e insere-se na continuidade de viagens com a finalidade de efectuar recolhas etnográficas em África, Ásia e América. O primeiro contacto entre o antropólogo e Victor Bandeira ocorreu enquanto decorria a exposição da sua colecção de objectos africanos, na inauguração do Museu da Escola Superior de Belas Artes no Porto. É de se destacar que, durante as suas viagens, Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira não se limitavam somente às recolhas etnográficas mas valorizavam igualmente a experiência vivencial com as populações contactadas.

Sabemos, por exemplo, que na ocasião da expedição ao Xingu, na Amazónia, Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira permaneceram durante um ano numa aldeia dos Kamaiurá¹⁸. Através da recomendação do Centro de Estudos de Antropologia Cultural da Junta de Investigação do Ultramar, Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira puderam entrar em contacto com os Serviços Culturais da Embaixada do Brasil a fim de realizarem a expedição, e foi durante os anos 1964/65 que constituíram a colecção encomendada pelo Museu. O conjunto de peças recolhidas foi adquirido pelo Ministério do Ultramar em 1969, com a ajuda da Fundação Calouste Gulbenkian, da Fundação da Casa de Bragança e de alguns particulares (OLIVEIRA, 1972). O Museu foi adquirindo peças do antiquário durante anos, muito embora os gastos com as viagens e as compras dos objectos tenham sido sempre custeados pelo próprio Victor Bandeira. Assim, parece ter-se constituído um acordo para benefício de cada uma das partes: para o Museu, na aquisição de artefactos inéditos; para Victor Bandeira, na revenda das suas colecções.

1.2.2.2. A escavação do teso de Camutins e as peças recolhidas

As peças encomendadas pelo Museu foram recolhidas através de uma escavação na qual a componente arqueológica é quase nula. Foi realizada por pessoas estranhas à área da arqueologia e constitui um conjunto do qual estão ausentes informações estratigráficas, sendo

¹⁸ Também encontramos escrito o termo "Kamayura".

por isso decontextualizado. A escavação ocorreu no teso de Camutins, situado na parte Noroeste da ilha. O teso terá sido implantado junto ao rio Camutins, afluente do rio Anajás e pertence ao sítio d' "Os Camutins", composto por um conjunto de 34 aterros. Este arqueosítio apresenta o conjunto de tesos mais conhecidos e de maiores dimensões na ilha do Marajó.

Encontram-se divididos em três categorias, repartidos espacialmente ao longo do rio Camutins. No curso inferior identificaram-se quatro, área onde parece ter sido organizado o núcleo cerimonial e político; no médio curso do rio reconheceram-se 15, a que estará associada a população comum; finalmente no curso superior ter-se-ão encontrado outros 15 (SCHAAN, 2006 b). A densidade populacional deste cacicado foi estimada em cerca de 2 000 pessoas, o que é muito significativo (SCHAAN, 2004:395). O teso de Camutins, de onde provem a recolha realizada por Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira é o maior do grupo e constitui assim um efectivo testemunho da organização de rituais funerários pela elite marajoara.

Apesar de a expedição de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira corresponder sobretudo a uma recolha carente de informações arqueológicas, o casal teve a preocupação de salvar alguns dados relativos ao posicionamento dos objectos encontrados. Registaram o facto de as urnas funerárias se encontrarem enterradas a poucos centímetros de profundidade, assim como informações sobre o posicionamento dos objectos, eventualmente reconhecidos no seu interior ou enterrados à sua volta, na necrópole.

Sabemos que na urna AN.372 foram encontrados dois vasos (AN.388 e AN.389) assim como uma estatueta antropomórfica em cerâmica (AN.390). Os dois tapa-sexos da colecção (AN.386 e AN.387) foram identificados em duas urnas distintas, a AN.374 e a AN.380. Notamos o carácter inédito da urna funerária AN.375, em cujo interior se reconheceram restos ósseos preservados de um indivíduo, assim como um prato com pedestal (AN.395), uma estatueta antropomórfica (AN.381) e uma figura zoomórfica, em osso, de feição reptiliana (AN.649). Sabemos de igual modo que a urna AN.379 terá sido encontrada sobre a urna AN.372. A estatueta antropomórfica AN. 384, considerada um exemplar inédito, foi encontrada enterrada a cerca de 50 cm de profundidade sobre o vaso AN.397. A cabeça de cerâmica zoomórfica, interpretada como pertencendo à decoração de uma urna funerária (NOVAIS, 1966: 227) foi exumada de uma profundidade aproximada de 1,50 m e o tamborete AN.385 encontrava-se igualmente no subsolo, junto à urna AN.375.

O espólio marajoara é composto por 67 fragmentos e peças em bom estado de conservação e cerca de 200 fragmentos de diversas dimensões (artefactos fragmentados durante a viagem). As peças do Museu foram executadas sobre três suportes ou materiais distintos: osso (1.5%), lítico (13.4%) e cerâmica (85%) (Quadro.5, Anexo 3).

Existe somente um objecto em osso, que corresponde a escultura de um sáurio. Em pedra são realizados os machados, pilões e um acessório com formato de ponta de flecha. Enfim, é pelas peças cerâmicas que se destaca esta colecção, e de modo especial pelo conjunto de 16 fragmentos de urnas funerárias (23.9%). Outra categoria de objectos numerosos é a das figuras antropomórficas e zoomórficas, constituída por 17 fragmentos (25.4%), sendo que as loiças representam 14 peças (21%). Os grupos mais reduzidos são os dos acessórios utilizados na tecelagem, num total de cinco (7.5%), o dos objectos associados ao género, apenas três (tangas e tamborete, com 4.5%) e o conjunto dos adornos, constituído por apenas dois (3%).

1.2.2.3. A presença das peças marajoara nas "Galerias da Amazônia"

As peças provenientes da expedição de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira à ilha do Marajó estão actualmente expostas nas reservas musealizadas do Museu Nacional de Etnologia, as denominadas "Galerias da Amazônia". Este conjunto não constitui a única colecção brasileira recolhida pelo casal, pois como já mencionámos existem vários conjuntos etnográficos e outras recolhas de objectos arqueológicos trazidos da América do Sul. Valerá a pena citar, como exemplo, o conjunto de cerâmicas pré-colombianas do Perú.

A construção deste espaço museológico teve início em 1998 e foi inaugurado no dia 10 de Janeiro de 2006, sendo constituído por duas mil peças e destacando-se duas grandes colecções: aquela proveniente da recolha efectuada por Victor Bandeira na década de 60 do século XX e a da colheita organizada por Aristóteles Barcelos Neto junto aos índios Wauja do Alto Xingu, no ano 2000¹⁹. Existem, para além destes conjuntos, algumas colecções menores e diversos objectos isolados.

¹⁹ Para uma breve apresentação das "Galerias da Amazônia", aconselhamos dois artigos publicados na imprensa portuguesa: CANELAS, Lucinda – "Museu Nacional de Etnologia", *Público*.

I.3. A metodologia da investigação ²⁰.

1.3.1. Os objectivos

Face às múltiplas questões levantadas por conjuntos desta natureza, estabelecemos os seguintes objectivos para o seu estudo:

- A identificação funcional das peças dos dois conjuntos através de paralelos arqueológicos e etnográficos;
- A interpretação simbólica das formas e da iconografia das peças através de paralelos etnográficos;
- A avaliação da ocorrência de cada peça no contexto da fase Marajoara, estimando-se a presença ou raridade dos objectos dessas colecções;

Para o conjunto artefactual do Museu Dr. Santos Rocha foram avaliadas as semelhanças com outras peças provenientes do mesmo local, O Pacoval do Arari, enquanto que no caso do espólio do Museu Nacional de Etnologia foram efectuadas comparações com objectos provenientes do sítio d' "Os Camutins", em particular do teso de Camutins.

- A análise iconográfica focalizada na identificação dos motivos figurativos: representação antropomórfica, zoomórfica e híbrida;
- A análise da associação entre urnas e outros objectos, único dado relativo à escavação que teve por finalidade a recolha das peças no Museu Nacional de Etnologia;
- A comparação das duas colecções provenientes de sítios diferentes, enquanto testemunhos de especificidades regionais;
- A estimação cronológica das peças das duas colecções;
- A elaboração de uma reflexão sobre o coleccionismo de peças de "arte primitiva";

PORFÍRIO, José Luís (11 de Fevereiro de 2005)- “Ao contrário da exposição”, *Expresso*, p.36.

Para uma descrição detalhada da constituição da colecção Wauja, consulte-se BARCELOS NETO, Aristóteles (2004)- *Com os índios Wauja: objectos e personagens de uma colecção amazônica*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

²⁰ Esta metodologia baseia-se parcialmente na metodologia de GOMES, Rosa Varela (2002) - *Silves (Xelb), Uma cidade do Garb Al-Andalus: território e cultura*, Lisboa: Instituto Português de Arqueologia. (Trabalhos de Arqueologia, 23)

- A avaliação da pertinência dos dados fornecidos pelo coleccionador e antiquário Victor Bandeira;

No caso das peças do M.N.E. recolhidas por Victor Bandeira, sabemos que não foi realizada uma escavação científica e que os artefactos levados para Lisboa foram seleccionadas com os critérios pessoais do antiquário. Por estas razões, foi realizada uma abordagem do espólio à luz da questão do coleccionismo de materiais arqueológicos.

- A abordagem dos fenómenos de reprodução e re-invenção da cerâmica marajoara inspirada nos vestígios arqueológicos.

1.3.2. As fontes utilizadas

1.3.2.1. Museus e exposições

1.3.2.1.1. Os objectos da Amazónia em Portugal

Refira-se, desde logo, a existência de uma colecção americana não proveniente da região amazónica, mas que de igual modo ilustra o interesse português pelas materialidades da América do Sul. Trata-se da colecção de peças arqueológicas reunidas entre 1878 e 1879, pelo Conde de São Januário (1829-1901), primeiro director da Sociedade de Geografia de Lisboa, da qual uma parte se encontra até hoje em exposição no Museu Arqueológico do Carmo em Lisboa. Este conjunto é constituído por 78 peças do México (28 mexicanas, 21 pré-colombianas e sete manufacturadas já no século XIX) e um pequeno grupo trazido do Perú, constituído por 16 vasos pré-colombianos da Costa Norte, assim como duas cabeças mumificadas e duas múmias com o seu espólio funerário.²¹

Uma primeira constatação que se faz quando se procura identificar artefactos brasileiros presentes em museus portugueses é a importância constante prestada à Amazónia quando se fala de cultura ameríndia em Portugal. Na verdade, este aspecto está intimamente ligado às relações históricas entre Portugal e o Brasil e, mais concretamente, à questão da constituição de colecções etnográficas brasileiras levadas para Portugal. Sem o objectivo de

²¹ Os objectos estão publicados in ARNAUD, José Morais e FERNANDES, Carla Varela (2005)- *Construindo a memória: As colecções do Museu arqueológico do Carmo*, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

sermos exaustivos, podemos no entanto mencionar algumas das mais destacadas colecções amazónicas presentes no país.

Além dos conjuntos reunidos no Museu Nacional de Etnologia e no Museu Dr. Santos Rocha, conhece-se ainda o espólio recolhido pelo naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), durante a sua expedição à Amazónia, entre 1783 e 1793. Sabemos, aliás, que esteve na ilha do Marajó entre Outubro e Novembro de 1783, e apesar de não se conhecer nenhum desenho relativo a esta viagem encontram-se descrições na "*Notícia da nação Juioana a que chamam hoje Sacaca*" e na "*Notícia histórica da ilha Grande de Joannes ou Marajó*" (redigida posteriormente à expedição) (MOUTINHO PATACA, 2005).

Parecem existir recolhas desta viagem e a investigadora Thekla Hartmann menciona a existência de duas figuras zoomórficas de borracha, que se encontram actualmente na colecção etnográfica do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, como prováveis resultados das recolhas de Alexandre Rodrigues Ferreira na ilha do Marajó²². Os objectos recolhidos pelo naturalista estão hoje repartidos em duas instituições: a Academia das Ciências de Lisboa e o Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra.

Outra colecção ameríndia importante foi oferecida em 1905 pelo coleccionador Marciano Azuaga à Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia e encontra-se actualmente no Museu Azuaga. Deste conjunto destaca-se uma quantidade significativa de armas indígenas²³.

Por fim, haverá que referir a existência de artefactos brasileiros na Sociedade de Geografia de Lisboa e sublinhamos o facto de apenas se ter publicado um único objecto dos que foram recolhidos a esta instituição²⁴. Além destes, é provável a existência de outros conjuntos, porém de menor importância, repartidos pelo país.

²² Existe uma descrição de cada uma dessas peças in FERRÃO, Cristiana e SOARES, José Paulo Monteiro (2005)- *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira: coleção etnográfica*, Vol.II, Rio de Janeiro: Kapa.

²³ Esses artefactos foram expostos ao público quando decorreu a exposição do núcleo indígena em Julho de 1995. O catálogo da exposição encontra-se in PEREIRA, António Sérgio dos Santos (1995)- *Os Mundurukus, Carajás e outros índios do Brasil na colecção Marciano Azuaga*, Vila Nova de Gaia: Casa municipal da Cultura.

²⁴ Tekla Hartmann descreve uma bandeja de aspirar paricá existente na Sociedade de Geografia de Lisboa e emite a hipótese de este objecto pertencer à colecção etnográfica reunida por Alexandre Rodrigues Ferreira (HARTMANN, 1991).

1.3.2.12. A colecção recolhida por Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira em exposição nos museus portugueses

Sabemos que as peças marajoara recolhidas por Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira foram pela primeira vez expostas numa exposição intitulada "Arte do índio brasileiro", em Outubro 1966, nos Salões da Sociedade de Belas Artes de Lisboa, sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian e da Embaixada do Brasil. Tendo uma maloca dos índios Kamaiurá como original cenário, esta mostra inaugurava uma iniciativa mais vasta de divulgação das culturas ameríndias do Noroeste do Brasil ao público português²⁵. Foi depois desta exposição, no ano de 1969, que aqueles objectos puderam ser incorporados nas colecções do Museu de Etnologia do Ultramar. O objectivo da exposição foi de mostrar aspectos etnográficos e arqueológicos das sociedades ameríndias brasileiras, num diálogo entre sociedades desaparecidas e existentes, prestando-se especial atenção a peças de cerâmica, em particular aquelas provenientes da ilha do Marajó.

No âmbito da exposição foi igualmente realizado um documentário, da autoria de António Campos e com a colaboração de Victor Bandeira. A filmagem apresenta, com um pano de fundo musical constituído por cantos e sons da natureza xinguana, uma explicação do contexto amazónico e das peças da colecção, tendo por narradores Cândido Mota e M. Bandeira. Os objectos são exibidos na seguinte ordem: cerâmica marajoara, cerâmica karajá, cerâmica Uaurá, pintura sobre entrecasca, bonecas de barro karajá, cestos, pentes, enfeites de pena, instrumentos musicais, objectos de magia, máscaras e cabeça jívaro. Ressaltamos a presença nesta filmagem de dois fragmentos pertencentes a partes inferiores de tangas

Maria Manuela Cantinho Pereira expõe um quadro descritivo de remessas de productos coloniais de 1883 onde ressaltamos a menção de “*Alguns utensílios e armas de guerra (...)*” com proveniência do Alto Amazonas, no nome de A. Lopes Mendes e com a data do 16/Out. (PEREIRA, 2005: 317).

Mencionamos que infelizmente não foi possível obter uma autorização da parte da Sociedade de Geografia de Lisboa para poder confirmar a presença das peças ameríndias na instituição.

²⁵ Para conhecer o catálogo da exposição consultar in NOVAIS, Mário (1966)- *Arte do índio brasileiro*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

marajoara, cobertos com engobo claro e motivos executados com tinta vermelha, os quais não se encontram, todavia, no Museu Nacional de Etnologia²⁶.

O conjunto de objectos do Marajó foi exposto em Portugal pela segunda vez numa exposição promovida pela antiga Junta de Investigações do Ultramar, realizada em 1972 na Galeria Nacional de Arte Moderna do Porto e intitulada "Museu de Etnologia do Ultramar. Povos e Culturas"²⁷. O objectivo foi o de apresentar, através da diversidade das colecções do Museu de Etnologia do Ultramar, as culturas de que esses espólios são originários.

Após o fim desta exposição passar-se-ia mais de uma década até que os objectos marajoara fossem expostos novamente. Esse momento ocorre em 1986 aquando da organização do núcleo "Índios da Amazónia" do M.N.E., formulado e realizado pelo próprio Victor Bandeira, com a colaboração do grupo de trabalho daquela instituição e com os objectos expostos na exibição de 1966²⁸.

A Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses viria também a conceber, em 1991, uma exposição intitulada "Brasil nas vésperas do Mundo Moderno", com o objectivo de reflectir sobre a história das populações das costas do Brasil e da África Ocidental, antes e depois dos contactos com os portugueses²⁹. Esta exposição contou com a colaboração de vários museus nacionais e internacionais, entre os quais o Museu Nacional de Etnologia, lugar onde ocorreu o evento. Um aspecto que torna esta exposição particularmente interessante, é o facto de serem apresentados vestígios de

²⁶ Segundo o Museu Nacional de Etnologia uma seleção dos objectos expostos três anos antes nos Salões da Sociedade de Belas Artes de Lisboa teria ocorrido na altura da sua entrada definitiva no Museu. Assinalamos a afirmação divergente de Victor Bandeira que assegura que a totalidade das peças presentes na exposição foram adquiridas pelo Museu. Notamos também o facto de não termos identificado tais fragmentos no catálogo da exposição de 1966.

²⁷ Para conhecer o catálogo da exposição consulte-se OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1972)- *Exposição Povos e Culturas no Museu de Etnologia do Ultramar*, Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar.

²⁸ Para conhecer o catálogo de exposição veja-se OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; FREITAS BRANCO, Jorge (1986)- *Índios da Amazónia*, Lisboa: Museu de Etnologia do Instituto de Investigação Científica Tropical.

²⁹ Para conhecer o catálogo da exposição consultar in FARIA PAULINO, Francis (1991)- *Brasil nas vésperas do mundo moderno*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

sociedades do passado, como são os da ilha do Marajó, com o âmbito de explorar uma visão mais histórico-etnográfica do que propriamente estética das peças.

Cerca de três anos depois, em 1994, será organizada a exposição "Memória da Amazônia. Etnicidade e territorialidade", no edifício da Alfândega do Porto, uma realização conjunta das universidades do Amazonas e do Porto³⁰. O Museu Nacional de Etnologia emprestou alguns objectos para esta exposição, nomeadamente urnas funerárias e machados líticos. A revista publicada no âmbito da exposição evoca a cenografia expositiva:

(...) duas urnas funerárias da ilha de Marajó e um conjunto de materiais arqueológicos provenientes destas sociedades indígenas da Amazônia, anterior à conquista, de colecções brasileiras e portuguesas, e expostos em móveis antigos de museu, lugar de conservação de relíquias, completa o quadro (COELHO, COSTA, KOCH, 1994: 35).

Por fim, a exposição mais recente que apresentou o conjunto marajoara objecto do presente estudo foi intitulada "Os índios, Nós", tendo ocorrido no Museu Nacional de Etnologia, no ano 2000³¹. Além das colecções mencionadas, exibiram-se objectos provenientes de diversos grandes conjuntos: a recolha de Alexandre Rodrigues Ferreira, colecções particulares e acervos de museus brasileiros.

Assim essas seis grandes exposições contribuíram para mostrar ao público português a existência do conjunto artefactual ora em estudo. Para além delas, dois eventos organizados pela Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa participaram igualmente na divulgação e transmissão de conhecimento sobre a cultura marajoara.

Foi graças à iniciativa da Embaixada da Suíça que o Museu da Fundação acolheu na sua galeria de exposições temporárias, entre os dias 23 de Março e 4 de Junho de 1995, a

³⁰ Citamos um artigo da imprensa que relata a exposição: (27 de Agosto de 1994)- "Brasil, Brasis, Memória da Amazônia, Etnicidade e Territorialidade", Alfândega do Porto, *Expresso*.

Para conhecer o catálogo da exposição, consultar in COELHO, Ruy Galvão de Andrade; COSTA, Fernando José da e KOCH, Alexander (1994)- *Memória da Amazônia. Etnicidade e territorialidade*, Porto: Fundação Gomes Teixeira.

³¹ Para conhecer o catálogo da exposição consultar PAIS DE BRITO, Joaquim (2000) - *Os índios, Nós*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

exposição "Arte pré-colombiana da colecção Barbier-Mueller"³². Foi apresentada uma mostra de cerca de 30 peças provenientes de uma das mais importantes colecções americanas dos nossos tempos, constituída por Joseph Mueller (1887-1977) e Jean Paul Barbier-Mueller. Os objectos apresentados ao público provinham de três áreas culturais americanas distintas, ou seja, a Meso-América, o Perú e a Amazónia.

Valerá a pena citar Jean Paul Barbier-Mueller, quando descreve o conjunto no prefácio do catálogo da exposição:

O leitor, tal como o visitante da exposição irá reparar nas enormes peças de cerâmica com cerca de um metro de altura, verdadeiras proezas técnicas, e admirará as urnas antropomórficas destinadas a recolher os ossos (após descarnados) de um chefe da ilha de Marajó, ou de um ilhéu vizinho, na embocadura do grande rio brasileiro (BARBIER, 1995: 5).

Outra exposição ocorreu entre Outubro 2000 e Janeiro 2001, intitulado-se: "Entre o espanto e o esquecimento"³³. Apesar de as peças do M.N.E. estarem também ausentes deste conjunto apresentado ao público, a cultura marajoara esteve presente no núcleo museológico através de objectos cedidos para a exposição, primeiramente organizada no Brasil. Este evento teve igualmente o objectivo de divulgar a história do Brasil antes da chegada dos europeus, além de estabelecer um paralelo entre manifestações da Pré-história europeia *versus* sociedades complexas brasileiras antes do contacto.

1.3.2.1.3. Os acervos da ilha do Marajó presentes em outros museus ³⁴.

³² Para conhecer o catálogo da exposição consultar in BARBIER, Jean Paul (1995)- *Arte pre-colombiana da colecção Barbier-Mueller*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

³³ Para conhecer o catálogo da exposição veja-se MINEIRO SCATMACCHIA, Maria Cristina e OOSTERBEEK, Luiz Miguel (2000)- *Entre o espanto e o esquecimento: Arqueologia das sociedades brasileiras antes do contacto*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁴ In BARRETO, Cristina (2008)- *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazónia antiga*, Tese de doutoramento em Arqueologia, Universidade de São Paulo, 232 pp. No capítulo IV intitulado: "O estilo da cerâmica cerimonial marajoara", encontramos, nas pp.124-125, uma enumeração exaustiva das principais colecções presentes no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa.

Lembramos que muitas das peças da ilha do Marajó encontradas nos museus são originárias de recolhas amadoras efectuadas nos séculos XIX e XX, razão pela qual estão infelizmente pouco documentadas³⁵. O primeiro museu a evocar é o Museu do Marajó, situado na própria ilha, na cidade de Santa Cruz do Arari³⁶. A instituição foi criada pelo Padre italiano Giaovanni Gallo em 1972 e apresenta uma exposição permanente sobre a história da ilha. Na primeira sala exibem-se as peças arqueológicas descobertas no Marajó, sendo que a maior parte provém de doações feitas pelos moradores da região.

Uma das maiores colecções marajoara encontra-se, porém, no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará. As peças foram estudadas por Denise Schaan, investigadora que constitui aliás uma das mais reconhecidas figuras nas pesquisas actuais sobre as culturas do Marajó³⁷.

Outros museus brasileiros possuem também peças da ilha do Marajó, como acontece com três instituições ligadas a universidades, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro³⁸ e o Museu da Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis, onde está presente a colecção Tom Wildi³⁹. Destacamos a importante colecção de Edegar Cid Ferreira pertencente ao Banco Santos que se encontra hoje no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo⁴⁰. Sabemos que esta colecção, em que foram integrados diversos acervos da ilha do Marajó, foi exposta numa mostra organizada pelo BrasilConnects no Gùgōng Bówùyùan

³⁵ Sabemos que uma das mais antigas colecções de objectos do Marajó no Brasil foi constituída por Joaquim Jonas Bezerra Montenegro, a partir de 1880. Este conjunto de peças, nomeado "colecção Montenegro" encontra-se hoje no museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (FIGUEIREDO e FOLHA, 1976).

³⁶ Para uma descrição do Museu consultar LINHARES, Anna Maria Alves (2008) - "Museu do Marajó - O museu de curiosidades interativas da região Amazônica", in *Revista Museu*.

³⁷ Indicamos o sítio internet criado pela investigadora, dedicado à cultura marajoara: www.marajoara.com

³⁸ Certas peças deste Museu podem ser visualizadas in <http://www.museunacional.ufrj.br/index.htm>

³⁹ Esta colecção foi estudada pela investigadora Denise Schaan no âmbito da sua tese de mestrado (1996).

⁴⁰ No âmbito da sua tese de doutoramento, a investigadora Cristiana Barreto estudou as urnas funerárias que integram esta colecção (2008).

(Museu do Palácio) em Beijing, no mês de Maio de 2004⁴¹. Existem igualmente peças da ilha do Marajó depositadas em museus estrangeiros e notamos que muitas colecções se podem encontrar nos Estados Unidos da América, nomeadamente no Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology da Harvard University em Cambridge⁴², no American Museum of Natural History em Nova Iorque, no Field Museum of Natural History em Chicago, no University of Pennsylvania Museum em Philadelphia, no Museum of Anthropology da University of Michigan⁴³, no Brooklyn Museum⁴⁴, no National Museum of American Indian em Nova Iorque e no Museu do mesmo nome da Smithsonian em Washington. Na Europa destacamos o Volkerkunde Museum em Berlin, o Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia em Firenze e o Museo Etnográfico Luigi Pigorini em Roma, o Etnografiska Museet em Gotemburgo, o Statens Etnografiska Museet em Estocolmo, o Museum für Volkenkunde em Wien, e o Museum of Archaeology and Ethnology da University of Cambridge. De menção obrigatória é o Musée Ethnographique de Genève, no qual a maioria das peças provêm da colecção reunida pelo brasileiro Oscar Dusendschon, adquiridas pela instituição em 1960⁴⁵. Finalmente, indicamos a presença de 17 peças marajoara no Musée du Quai Branly em Paris, provenientes de diversas doações e outrora à guarda do Musée de l'Homme. Destes objectos somente uma urna funerária de criança está exposta ao público. Trata-se de uma doação de M. A. Chermont de Miranda e a descrição que a acompanha refere que foi encontrada em 1915⁴⁶. Podemos também evocar novamente a importante colecção Barbier-Mueller presente em Genebra e em Barcelona. Este conjunto, recolhido pelo coleccionador Josef Mueller (1887-1977) desde 1907, foi enriquecido ao longo do tempo por Jean-Paul

⁴¹ Foi publicado um catálogo nesta ocasião. Veja-se BARRETO, Cristiana e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (2004)- *Amazonia, Native traditions*, São Paulo: BrazilConnects cultura & ecologia.

⁴² Certas peças marajoara deste Museu podem ser visualizadas in <http://www.peabody.harvard.edu/collections>

⁴³ Alguns dos artefactos marajoara do Museu podem ser vistos in <http://www.lsa.umich.edu/umma/>

⁴⁴ Diversos destes objectos podem ser observados in <http://www.brooklynmuseum.org/>

⁴⁵ In STREIFF, Ruth (1966)- “Catalogue des céramiques du Marajó au Musée d’ethnographie de Genève”, in *Bulletin de la société suisse des Américanistes*, n°30, pp.31-42.

⁴⁶ Uma ilustração desta peça este presente no trabalho, trata-se da Fig.6, Anexo 1. A totalidade das peças marajoara deste Museu podem ser visualizadas in <http://www.quaibrantly.fr/>

Barbier-Mueller. Ele teve a iniciativa de oferecer um empréstimo a longo prazo para a constituição do Museo Barbier-Mueller, situado no palau Nadal, integrado no Barrio Gótico de Barcelona, e dedicado exclusivamente à arte pré-colombiana⁴⁷.

1.2.2.3. Os estudos bibliográficos sobre as culturas da ilha do Marajó

1.3.2.3.1. Expedições arqueológicas na ilha do Marajó durante a Época Imperial (1882-1889)

A arqueologia amazónica foi sendo progressivamente constituída ao longo dos séculos XVIII e XIX. A evocação deste período embrionário da arqueologia é particularmente importante, pois não raramente algumas das ideias assumidas nessa época inspiraram investigações mais modernas. Evocamos, por exemplo, a formação da dita "Arqueologia Nobiliárquica" durante a Época Imperial, cujas hipóteses foram elaboradas pelos cientistas Ladislau Netto (1838-1894) e João Barbosa Rodrigues (1842-1909) (FERREIRA, 2009).

O objectivo desta corrente era essencialmente a definição de uma identidade nacional brasileira, materializando-se através da construção de teorias que procurava, atribuir uma origem "nobre" aos indígenas, suportadas pela hipótese de um povoamento mediterrânico do Brasil. Poderia ser descrita desta forma:

Seu papel foi o de elaborar discursos históricos de origem onde as elites e as classes dominantes do país - os nobres - pudessem se reconhecer. O passado do indígena, ou a Pré-história do país, serviu como espelho da "cultura branca", da sociedade de corte. Discursos que objectivaram mostrar que os antepassados eram de outra natureza que não a dos homens contemporâneos: estas ruínas de povos foram antes criadores, membros de uma civilização que estaria sendo reconstituída pela nobreza do Império, pelos representantes da cultura ilustrada do Brasil (FERREIRA, 1999: 28).

⁴⁷ Objectos da Amazónia presentes neste Museu figuram in BARRY, Iris e CORRÊA, Conceição G. (2002)- *Amazonie précolombienne: Musée Barbier-Mueller, Genève, 23 avril au 23 septembre*, Milan: 5 continents éditions. E também in BARRY, Iris e CORRÊA, Conceição G. (2007)- *Amazonia. Brasil pré-histórico*, Barcelona: Museu Barbier-Mueller art precolombí.

Ao longo do século XIX, os cientistas Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) constituíram a teoria da "degeneração indígena" qualificando os ameríndios seus contemporâneos de "ruínas de povos"⁴⁸. Esta ideia estava associada à hipótese de uma origem asiática, fenícia, nórdica ou incaica das populações da Amazônia as quais, tendo chegado a um elevado "grau civilizacional", teriam acabado por degenerar, sendo os ameríndios da época vistos como verdadeiros fósseis de uma civilização antiga e desaparecida.

Das várias ideias então desenvolvidas sobre a origem dos ameríndios, valerá a pena destacar as hipóteses de João Barbosa Rodrigues. Os seus trabalhos sobre os muiquitãs de pedra associadas às míticas guerreiras amazonas levaram-no a atribuir uma origem asiática às populações da Amazônia (1899). Noutra sentença, trabalhos realizados sobre machados líticos fizeram-no pensar na hipótese de uma migração de populações vikings que se teriam deslocado da Gronelândia para o território onde viriam a formar-se os Estados Unidos da América, e teriam chegado ao Norte da América do Sul durante o século X, assumindo-se a ilha do Marajó o seu último destino. No entanto, lembramos que essas ideias serão revistas após a descoberta na cidade de Amargosa (Bahia) de artefactos líticos e blocos de nefrite em estado bruto, testemunhos de fabricos locais da autoria dos próprios ameríndios.

Ladislau Netto, por seu lado, atribuiu uma origem asiática às populações sul-americanas, destacando as do Marajó como sendo de origem incaica. Numerosos investigadores desta época realizaram colheitas nos sítios arqueológicos do Marajó e assumiram conclusões que seriam exploradas posteriormente.

O já mencionado director do Museu Nacional no Rio de Janeiro, Ladislau Netto, efectuou numerosas recolhas na ilha do Marajó que foram levadas a público na Exposição Antropológica de 1882⁴⁹. Dos seus estudos sobressaem algumas ideias interessantes, como

⁴⁸ Aconselha-se um artigo que propõe uma reflexão sobre a persistência desta teoria, redigido por NOELLI, Francisco Silva e FERREIRA, Lúcio Menezes (2007) - "A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira", in *História, Ciência, Saúde-Manguinhos*, vol.14, n.4, pp.1239-1264.

⁴⁹ Para uma breve descrição da exposição, aconselhamos a consulta de LANGER, Johnnie e RANKEL, Luiz Fernando (2004)- "A Exposição Antropológica de 1882", in *Revista Museu*. Encontram-se muitas informações sobre as teorias elaboradas a cerca dos ameríndios brasileiros durante a Época Imérial na tese de doutoramento do mesmo autor (2001).

sejam a ligação de machados líticos encontrados na ilha a possíveis trocas comerciais ou a interpretação da decoração das peças enquanto escrita simbólica, nelas reconhecendo formas animalistas disfarçadas. Outra ideia que encontrará alguma continuidade será evocada por Domingos Soares Ferreira Penna (1818-1888), fundador do Museu Paraense Emílio Goeldi, que nas suas escavações no Marajó pensava estar diante de uma civilização decadente, constatando uma variação na qualidade dos artefactos em função da estratigrafia encontrada.

As primeiras escavações na ilha do Marajó foram realizadas por investigadores que participaram na constituição de algumas das maiores colecções museológicas hoje existentes. Muitos deles visitaram ou escavaram o famoso teso de Camutins, lugar onde, como já referimos, ocorreu a recolha de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira. Orville Derby (1851-1915) organizou uma colecção da qual grande parte se encontra no Peabody Museum of Ethnology em Cambridge. Em 1876 visitou o lago Arari e o grupo de tesos d' "Os Camutins", formando uma outra colecção que se acha actualmente no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Numa descrição que faz do teso de Camutins, menciona o carácter artificial do teso e cita como elemento de prova o reconhecimento do lugar de onde teria sido retirada a terra para a sua construção. Também indica que as tangas encontradas eram maioritariamente recobertas de engobo vermelho. As peças recolhidas por Ladislau Netto entre 1925 e 1928 foram repartidas entre o Volkerkunde Museum em Berlin, o *Museo* Nazionale d' Antropologia e Etnologia em Firenze, o British Museum e o Statens Etnografiska Museet in Stockholm.

William Curtis Farabee (1865-1925) também realizou escavações no Marajó, na Fortaleza da região do lago Arari e no teso de Camutins, entre Novembro e Dezembro de 1915, tendo levado as suas recolhas para a University Museum in northern South America. Assumiu algumas hipóteses importantes na sua investigação, como fosse a possibilidade de as urnas funerárias grandes terem tido a função de armanazenar água antes de serem utilizadas para os enterramentos – hipótese que nunca foi desacreditada -, ou a ideia de que as urnas podiam ser recobertas de uma tigela pintada ou um prato em posição invertida. Relativamente aos enterramentos, afirmou que os corpos foram enterrados em posição sentada dentro das urnas.

1.3.2.3.2. Investigações arqueológicas sobre as culturas da ilha do Marajó nos séculos XX e XXI

Dois dos pioneiros a estudarem as culturas da ilha do Marajó foram os norte-americanos Betty Meggers e Clifford Evans, nos anos 50 do século XX. As suas descrições dos modos de instalação, das práticas funerárias e rituais continuam a ser uma referência para o estudo dessas culturas. É igualmente da sua autoria a ideia de que tanto o povoamento da ilha como o desenvolvimento das suas tecnologias tinham tido origem nos Andes, hipótese que veio sendo contraditada por diversos investigadores e possui actualmente escassa influência no meio científico. A migração era apontada para os séculos IV-V, com um declínio que teria ocorrido no período posterior ao desenvolvimento da cerâmica da fase Marajoara, devido aos constrangimentos ecológicos da ilha. Esta ideia assinala uma das grandes polémicas na arqueologia amazónica, e que se relaciona com a comparação permanente das sociedades desta zona da América com as ditas grandes civilizações dos Andes⁵⁰.

Os debates sobre a origem dessas sociedades relacionam-se com outras questões, não menos polémicas, de complexidade e determinismo ecológico, tendo sido as sociedades amazónicas muitas vezes associadas a um desenvolvimento "menos complexo", justificado por limitações de natureza ecológica. Em 1957, Meggers e Evans realizam investigações no sítio d' "Os Camutins" (em 20 tesos diferentes), nomeadamente no teso de Camutins, designado por "J-15 Mound 1". Os arqueólogos terão identificado uma sepultura e nove cerâmicas funerárias tapadas, testemunhos das práticas de enterramentos secundários e de cremação. Os utensílios estavam concentrados numa mesma área e reconheceram-se três esqueletos feminino, sendo os restantes masculinos. Estavam acompanhados por oferendas, designadamente tangas e loiça de pequena dimensão, com grande diversidade de formas, dimensões e decorações. Registe-se também a presença de três objectos líticos, interpretáveis à luz da já mencionada hipótese de constituírem testemunhos de trocas comerciais. Sabemos que depois das investigações de Betty Meggers e Clifford Evans, os tesos do sítio d' "Os Camutins" foram alvos de saque por parte dos proprietários das fazendas São Marcos e Maravilha, tendo vários tesos sido danificados. Em 1976, acabaria por ser vendida ao governo

⁵⁰ Notamos que a ideia de uma floresta tropical hostil, com povos considerados selvagens e costumes animais em oposição ao grande desenvolvimento adquirido pelas populações das terras altas americanas não é inteiramente elaborado a partir da conquista ocidental. Sabemos que existe uma concepção nativa desta ideia, relacionada com as tentativas infrutíferas de expansão Inca na mata tropical (FAUSTO, 2000).

do Estado do Pará uma grande colecção da Fazenda São Marcos, assim como outras duas ao Instituto Cultural Banco Santos (SCHANN, 2004: 16).

Os investigadores que mais contestaram as teses difusionistas evocadas anteriormente foram Donald Ward Lathrap (1927-1990) e a sua aluna Anna Curtenis Roosevelt. A principal ideia defendida por Lathrap é a de que a agricultura e a cerâmica do Marajó teriam tido origem na própria Amazónia brasileira, tendo em conta que o desenvolvimento da agricultura na Amazónia central tem o seu início estimado em torno de 5000 a.C, e a cerâmica de estilo Barrancóide por volta de 4000 a.C.. Grande defensora da ideia de um desenvolvimento endógeno, Roosevelt afirma, nos anos de 1980, que os vestígios dessas sociedades se encontram nas terras baixas orientais do Brasil, estimando a origem das primeiras cerâmicas por volta de 7000 a.C, consideradas assim as mais antigas do continente. Defende, concomitantemente, a existência de uma agricultura intensiva do milho (*Zea mays*), principalmente em áreas de várzea.

Aproveitemos para evocar a dicotomia polémica que opõe as áreas de várzea e as de terra firme. De facto, as primeiras são consideradas como o lugar de emergência de populações mais complexas pela riqueza dos recursos aquáticos disponíveis e pela fertilidade dos solos. Pelo contrario, as áreas de terra firme foram vistas como o cenário de desenvolvimento de comunidades com modos de vida mais simples⁵¹.

A teoria da sedentarização suscitada pela emergência da agricultura está associada também à ideia de uma sedentarização potencializada pelas actividades piscatórias, conceito defendido pelo investigador Robert L. Carneiro. Este autor, aliás, sustenta que se terão utilizado tecnologias de subsistência ligadas ao cultivo da mandioca (*Manihot esculenta*) (cujo uso na Amazónia se situa entre 8 000 e 6 000 a.C.) e à colheita do fruto do pequi (*Caryocar brasiliense*).

Uma das principais ideias de Anna Roosevelt é o grande contraste que faz entre sociedades pré-históricas brasileiras organizadas em cacicados e sociedades ameríndias

⁵¹ Assinalamos uma publicação muito recente sobre este assunto que, através da análise de geóglifos no Alto Púrus, afasta a dicotomia várzea/terra firme: in PÄRSSINEN, Martti; SCHAAN, Denise e RANZI, Alceu (2009)- “Pre-columbian geometric earthworks in the upper Purús: a complex society in western Amazonia”, in *Antiquity*, 83, pp. 1084-1095.

hodiernas, associando às primeiras um desenvolvimento tecnológico superior. Notamos a clara oposição às ideias de Betty Meggers, que propunha que as sociedades antigas e actuais deveriam ser interpretadas de forma semelhante, ignorando completamente as consequências do período de contacto e da colonização portuguesa.

Surge-nos aqui, e na relação entre arqueologia e etnologia, uma importante interrogação. Será que podemos utilizar pesquisas sobre os grupos amazónicos actuais com o objectivo de investigar as sociedades antigas, pré-históricas, ou anteriores ao contacto com a civilização ocidental? Aproveitamos para realçar três grandes problemas no estudo da arqueologia amazónica, que estarão sempre presentes na nossa reflexão sobre a cultura marajoara: a origem, o determinismo ecológico e a continuidade cultural (entre sociedades do passado e do presente). A primeira ideia situa a emergência desses povos numa dicotomia difusionista, assumindo-na como tendo origem na própria ilha, ou como resultado da influencia exercida por populações envolventes. Outro problema é a visão do meio amazónico, que chega a ser por vezes tido como “inferno” ou, por oposição, como um “paraíso verde”, fazendo da fertilidade do solo uma questão central para a compreensão da história dessas populações. Hoje, os investigadores têm tendência a aceitar mais a segunda interpretação, reflectindo sobre o papel central das áreas de várzea na floresta tropical e assumindo-as como “o calcanhar-de-Aquiles daqueles que defendem a existência de uma limitação ambiental estrita na Amazónia” (Fausto, 2000: 30). Surge, por fim, a questão da pertinência ou não da identificação entre as sociedades arqueológicas e as chamadas "sociedades etnográficas", contemporâneas⁵².

Em 1949, Helen Palmatary publicou uma análise exaustiva das peças marajoara de 20 instituições diferentes⁵³, com um registo arqueográfico bastante completo, sendo que muitas

⁵² Michael Heckenberger defende a diferença entre sociedades amazónicas do passado e do presente, tomando como argumentos principais a diferença de escala demográfica e, por consequência, a da intensidade da agricultura. Também afirma que o poder dos chefes foi já muito maior. Citando o autor: “*A escala actual das economias ameríndias está, portanto, errada, já que o quadro etnográfico deriva intimamente do ponto demográfico mais inferior das populações nativas - talvez o mais baixo em muitos milênios*” (2006: 59).

⁵³ A autora estudou a colecção do Museu Paraense Emílio Goeldi e a colecção privada do Dr. Carlos Estêvão de Oliveira. Também analisou peças noutras instituições museológicas, nomeadamente no University Museum (Philadelphia), no American Museum of Natural History, no Museum of the American Indian, Heye Foundation (New York), na Brooklyn Museum, no Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University, no United States National Museum (Washington), no Museu Nacional do Rio de Janeiro, na

delas se encontravam associadas a apenas uma região de origem (embora raramente um teso em concreto). Sabemos que identifica 92 objectos do Pacoval repartidos entre a colecção Oliveira em Recife e o American Museum of Natural History e 53 peças do Rio Camutins, depositadas na University Museum em Pennsylvania. Este trabalho é precioso pela documentação gráfica que apresenta, pois permite estabelecer uma análise comparativa relativamente precisa. Ao longo do presente estudo utilizaremos principalmente os objectos assinalados como provenientes do Pacoval e do rio Camutins.

A esta geração de investigadores também pertence Joanne Magalis Evelyn cuja tese de doutoramento realizada em 1975 intitula-se: *A seriation of some Marajoara painted antropomorphic urns*. A autora efectuou uma seriação baseada numa amostra de cem urnas funerárias de colecções brasileiras, norte-americanas e europeias (BARRETO, 2008: 125).

Os estudos mais recentes sobre as culturas do Marajó foram realizados por Denise Schaan, actualmente professora na Universidade Federal do Pará. Na sua tese de mestrado (1996) analisou igualmente uma colecção museológica decontextualizada: o acervo de Tom Wildi. Esta investigação baseia-se numa metodologia estrutural com ênfase no estudo do material cerâmico como veículo de comunicação socio-cultural. Salientamos a importância que este trabalho pode ter para a nossa própria investigação, a qual também avalia a potencialidade do estudo de uma colecção museológica com os problemas de contextualização inerentes a recolhas de peças sem intervenções arqueológicas científicas.

A dissertação de doutoramento (2004), por seu lado, sustenta-se na análise que efectuou do espólio proveniente das escavações realizadas em dois tesos situados ao longo do rio Camutins: o teso de Camutins (M-1) e o teso de Belém (M-17), igualmente situado na margem baixa do Rio Camutins, do lado oposto de M-1 (Fig.4, Anexo 1). Notamos que reutiliza os dados obtidos por Betty Meggers e Clifford Evans (1957) para as suas análises sobre os enterramentos no teso de Camutins. No entanto, elaborou uma cronologia da construção do teso, que possui uma área de 13, 493 m² e tem 11 m de altura, reconhecendo

colecção Mordini (Barga), no Museo Etnografico Luigi Pigorini (Roma), na University of Arkansas (Fayetteville), no Alabama Museum of Natural History (Tuscaloosa) e na colecção privada de Mrs. Henry e H. Simpson of High Springs (Florida).

várias etapas⁵⁴. Parece não ter existido uma correlação entre a função dos tesos e a sua altura, tendo esta mais a ver com o tempo de ocupação que com a importância política do teso (SCHAAN, 2006b). A investigadora propõe para o teso de Camutins uma baliza temporal entre 660 e 995, datas correspondentes ao período "clássico", caracterizado pela prosperidade, multiplicação de cacicados e expansão de uma ideologia religiosa por toda a ilha do Marajó.

A primeira investigação ajudou-nos a entender melhor a componente decorativa de certas peças, à primeira vista abstracta, onde na verdade se identificam "unidades mínimas de significado". O segundo trabalho permitiu-nos determinar a funcionalidade de alguns objectos através da classificação das formas em três categorias funcionais, assim como comprovar a ocorrência de paralelos morfológicos e estilísticos nos sítios e tesos de onde provêm as peças integradas no Museu Nacional de Etnologia.

Por fim, haverá que mencionar o trabalho que conduziu à tese de doutoramento de Cristina Barreto (2008), que aborda os aspectos simbólicos e ideológicos da cerâmica funerária amazónica, apoiando-se principalmente na análise de urnas funerárias marajoara, provenientes da colecção I.C.B.S.-M.A.E⁵⁵.

1.3.2.4. As entrevistas

Pareceu-nos importante o contacto directo com o colector das peças para o Museu Nacional de Etnologia: Victor Bandeira. Com a sua preciosa ajuda foi possível reconstituir o contexto da expedição, da escavação e da transferência das peças da Amazônia para Lisboa. Este encontro permitiu-nos entender os objectivos do antiquário na escolha das peças recolhidas. Sabemos que, muito embora Victor Bandeira não possuísse cadernos de campo, terá considerado como fundamental o registo do *locus* de onde foram exumadas certas peças, assim como o conteúdo das urnas funerárias que recolheu.

⁵⁴ A área ocupada à volta de 400 teria tido uma dimensão de 80 m de comprimento por 50 de altura, a qual se manteria até 700. Depois, verifica-se que uma plataforma mais alta se eleva aproximadamente de 3 m num período de tempo muito curto, continuando a construção com privilégio de algumas áreas. Entre 700 e 850 outras plataformas são acrescentadas e por volta de 1350, na altura de seu abandono, o teso terá tido entre 11 e 11,5 m de altura (SCHAAN, 2004).

⁵⁵ A abreviação I.C.B.S.-M.A.E designa o Instituto Cultural Banco Santos cuja colecção reunida entre 2002 e 2004 se encontra hoje sob a guarda do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Efectuou igualmente um registo fotográfico, que depositou no Museu Nacional de Etnologia. São seis fotografias, na sua totalidade, sendo algumas delas pertinentes para a nossa análise. Todavia, verificamos que apenas uma delas se encontra publicada (OLIVEIRA, 1986). A referida imagem regista Victor Bandeira segurando uma conhecida estatueta antropomórfica (AN.384). Em todo o caso, descreveremos sucintamente o conteúdo das restantes fotografias: 1: Armação de um cavalo com Victor Bandeira e três companheiros, 2: Françoise Carel Bandeira ao lado da escavação e da famosa estatueta antropomórfica (AN.384), 3: Françoise Carel-Bandeira montada num cavalo, 4: Françoise Carel-Bandeira e a armação de um cavalo por dois homens, 5: Françoise Carel-Bandeira e dois companheiros ao lado da escavação com a estatueta antropomórfica (AN.384)⁵⁶.

Duas entrevistas foram ainda utilizadas para a abordagem da cultura marajoara na época contemporânea. Desde logo, teremos em conta a entrevista feita a um artesão do Marajó, realizada na cidade de Soure em 2003, para reflectir sobre os conceitos de identidade e reinvenção de tradições.

Noutro sentido, tivemos a oportunidade de fazer uma entrevista à proprietária da loja *Jangada Solta* em Lisboa, a qual nos permitiu reflectir sobre a influência da cultura arqueológica sobre o artesanato local actual. Consideramos que esta loja, onde estão expostas réplicas e recriações de peças marajoara, é um testemunho original da divulgação da cultura marajoara em Portugal.

1.3.3. O estudo dos espólios do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia

As peças dos dois acervos aqui em estudo são maioritariamente cerâmicas, à excepção das da colecção do Museu Nacional de Etnologia, em que surgem também alguns líticos e um artefacto em osso. Realizámos um catálogo dessas peças que inclui, no caso do Museu Dr. Santos Rocha a totalidade das peças do Marajó, e para o caso do Museu Nacional de

⁵⁶ Tivemos acesso à visualização das fotografias sobre suporte digital no Museu Nacional de Etnologia. Porém, não foi possível obter uma autorização para podermos utilizar as ilustrações no trabalho.

Etnologia todas as peças inteiras assim como os fragmentos que considerámos mais relevantes para a nossa análise, tendo sido a parte restante dos fragmentos somente contabilizada.

Os conjuntos artefactuais que estudamos são descritos separadamente para facilitar a caracterização de cada contexto e efectuar uma comparação entre ambos. A descrição inclui a identificação da matéria-prima, cor, decoração e dimensões da peça. Os objectos das duas colecções são designados pelo seu número de inventário, quatro números para as peças da colecção Santos Rocha, assim como a designação "AN." seguida de três números para as peças do M.N.E. Dado que estes objectos são excepcionalmente decorados, optámos pela exaustividade de certas descrições, tendo em vista o enriquecimento da interpretação iconográfica do espólio. Cada descrição do catálogo está acompanhada pelo desenho da peça correspondente (Anexo 2). No caso das peças policromáticas foi utilizada tinta vermelha, destinada a fazer sobressair aquela que é uma das componentes mais típicas da fase Marajoara. Quando a peça apresentou uma decoração realizada exclusivamente com tinta vermelha ou castanho escuro, esta foi representada em preto no desenho. Quanto a algumas urnas funerárias, com o objectivo de desenhar o máximo de superfície decorada possível desses objectos de grande dimensão, optámos por realizar um decalque, resultando num desenho aplanado facilitador da leitura. Para tal, utilizámos folhas de acetato com as quais recobrimos as peças cujo estado de conservação permitia a realização do decalque da decoração. É de referir ainda que o desenho dos bordos das urnas funerárias figura igualmente a decoração de forma aplanada com o objectivo de representar a totalidade da sua decoração.

1.3.3.1. A classificação estilística

A primeira tipologia da cerâmica marajoara foi elaborada por Betty Meggers e Clifford Evans e publicada em 1957 em *Archaeological investigations at the Mouth of the Amazon* (pp.279-404). Os autores repartiram as cerâmicas em 14 estilos correspondentes a um número equivalente de técnicas decorativas (caracterizadas pelo uso de engobo, pintura, incisão, excisão e polimento) e as formas dos recipientes, tendo em conta uma correlação entre decoração e forma, sendo que os estilos foram hierarquizados, do mais complexo ao

mais simples⁵⁷. A terminologia tipológica formula-se geralmente do seguinte modo: um topónimo⁵⁸, uma técnica e a menção do engobo ou da cor utilizada. Assim, encontramos: Anajás inciso com engobo duplo, Anajás inciso simples, Anajás inciso vermelho, Anajás inciso branco, Arari exciso com engobo duplo, Arari exciso simples, Arari exciso vermelho, Arari exciso vermelho com retoque branco, Arari exciso branco, Carmelo vermelho, Goiapi raspado, Guajará inciso, Joanes pintado e Pacoval inciso⁵⁹. A estes estilos decorativos acrescentam-se dois estilos simples: Inajá simples e Camutins simples, que evocaremos mais a frente.

Esta tipologia foi aplicada a todos os tipos de peças do estudo à excepção dos volantes de fuso, pesos e pingentes. O estilo Joanes pintado foi identificado com muita facilidade, ao contrário de determinados fragmentos, para os quais hesitamos entre duas tipologias. Também verificámos a dificuldade na classificação de fragmentos de asas por não se conhecer o recipiente de origem, podendo este apresentar outro tipo de tratamento plástico. Certas peças que apresentam tratamentos de incisão e excisão, embora com uma proporção superior da primeira técnica, são classificadas nos estilos excisos por corresponderem a formas tipicamente associadas à excisão (MEGGERS e EVANS, 1957: 325).

Notamos que a estes 14 estilos, acrescentamos a categoria de "estilo misto" que designa o único artefacto da colecção do M.N.E. (AN.377) que apresenta um tratamento diferenciado no colo e no bojo, sendo dos estilos Arari exciso vermelho e Joanes pintado.

Reconhecemos também que apesar das denominações associadas às cores de engobo, essas variam ligeiramente sendo por exemplo designada como vermelha uma cor descrita como laranja ou castanho no catálogo e branca um tom creme ou cinza. Valerá a pena sublinhar que é dada uma forte ênfase às técnicas decorativas na interpretação dos estilos, sem que se tenha em consideração as descrições formais realizadas por Meggers e Evans. Esta

⁵⁷ Notamos que Denise Schaan apresenta algumas críticas a esta tipologia, a qual, no entanto, utiliza na sua investigação. Realça principalmente o facto de esta não oferecer diferenciação entre técnicas de incisão, que na verdade parecem ser muito variadas. Também sublinha o problema da ocorrência de mais de uma tipologia para designar um mesmo utensílio, o que apresenta um problema para o rigor da classificação (2004).

⁵⁸ Denise Schaan chama a atenção para a confusão ocorrida na identificação que por vezes se faz entre o nome dos estilos cerâmicos, com a menção de um topónimo, e a proveniência geográfica das peças (2006 a).

⁵⁹ Ressaltamos que o nome desses estilos cerâmicos é gramaticalmente invariável.

simplificação deve-se ao facto de os conjuntos analisados integrarem muitos fragmentos sem identificação da peça de proveniência e artefactos para os quais não foram encontrados paralelos, sendo somente analisados os estilos presentes nos artefactos estudados.

ANAJÁS INCISO COM ENGOBO DUPLO

Tratamento de incisão sobre duas camadas de engobo, uma laranja sob uma branca. Neste caso, a incisão faz surgir o engobo sob a camada criando um efeito visual.

ANAJÁS INCISO VERMELHO

Tratamento de incisão sobre engobo de cor vermelha.

ANAJÁS INCISO BRANCO

Tratamento de incisão sobre engobo branco que por vezes pode revelar a pasta laranja da peça, criando um efeito visual (MEGGERS e EVANS, 1957: 335).

ARARI EXCISO VERMELHO COM RETOQUE BRANCO

Tratamento de excisão sobre engobo vermelho, com presença de tinta branca nas excisões.

ARARI EXCISO BRANCO

Tratamento de excisão sobre engobo branco.

ARARI EXCISO VERMELHO

Tratamento de excisão sobre engobo vermelho.

CARMELO VERMELHO

Tratamento com engobo vermelho em peças que podem possuir ondulações no bordo ou decoração modelada. (MEGGERS e EVANS, 1957: 353).

JOANES PINTADO

Tratamento de pintura vermelha e/ou preta sobre engobo claro. Constitui um tipo de decoração emblemático da fase Marajoara. Peças classificadas nesta tipologia podem também apresentar algum tratamento de incisão e/ou excisão (MEGGERS e EVANS, 1957: 363).

PACOVAL INCISO

Tratamento de incisões feitas sobre uma superfície branca com retoque de tinta vermelha, ou mais raramente preta (MEGGERS e EVANS, 1957: 366).

1.3.3.2. As formas

Apesar de a cerâmica ser o material dominante, a descrição das formas inclui todos os materiais. Como as peças das colecções analisadas são muito diversificadas em termos de tipologia, considerámos inapropriado juntá-las de acordo com uma mesma categoria formal ou funcional. Desta forma, escolhemos organizar a descrição das formas por temáticas que permitem classificar vários tipos artefactuais pertencendo a universos semelhantes:

- 1- As urnas funerárias
- 2- As figuras antropomórficas e zoomórficas
- 3- Os objectos associados ao género: tangas, líticos e tamborete
- 4- As loiças
- 5- Os objectos utilizados na tecelagem
- 6- Os adornos
- 7- Os fragmentos decorados

1. As urnas funerárias

As urnas funerárias estão divididas em dois grandes conjuntos: urnas antropomórficas e outras urnas. Esta classificação foi escolhida pelo facto de as urnas que não possuem características antropomórficas na sua forma serem completamente diferentes das restantes presentes no conjunto (dois exemplares).

URNAS ANTROPOMÓRFICAS

Recipiente funerário de formato ovóide de pequeno, médio ou grande porte, para enterramento secundário, cujo colo e bojo apresentam elementos de rosto e adornos

humanos. A exceção de uma das urnas antropomórficas da coleção (AN.840), todas encontram-se ausente de bordo. As urnas de pequeno porte têm um diâmetro médio do colo de 21 cm e uma altura média de 31,5 cm. A única urna que está classificada como sendo de médio porte tem 35 cm de diâmetro de colo e uma altura de 51 cm. As urnas de grande porte têm um diâmetro médio do colo de 45 cm e uma altura média de 80 cm. A maioria das urnas desta categoria são também descritas como antropozomórficas, pois possuem características ornitomórficas, além das propriamente humanas. Podem ser qualificadas de figuras femininas/aves em referência à representação de coruja e/ou a harpia nelas presente (SCHAAN, 1996). Têm uma forma ovóide bojuda e pertencem ao estilo Joanes pintado. As urnas de pequeno porte possuem duas faces com figura antropozomórfica e uma decoração geométrica no corpo. As urnas de grande porte possuem quatro faces, duas com uma figura antropozomórfica e duas com uma pequena figura modelada no colo assim como uma decoração geometrizarante nas partes do bojo e do corpo. Essas pequenas figuras apresentam-se de duas formas: modeladas inteiras ou somente com cabeça e membros. Notamos que as faces que apresentam o mesmo padrão decorativo variam sempre ligeiramente no lado oposto, não existindo uma simetria total entre ambas. Deste modo, optamos por descrever sempre duas das faces no catálogo. Duas urnas diferem deste conjunto: a urna AN.378 possui os mesmos elementos que as urnas ornitomórficas no colo (rosto antropomórfico em duas faces e figuras modeladas no colo nas duas restantes). Apresenta porém uma decoração pintada de "rosto sorridente" no corpo e a urna AN.379 possui um rosto antropomórfico com elementos modelados no colo totalmente distintos das outras urnas, ao mesmo tempo que a decoração no corpo está ausente.

OUTRAS URNAS

Este grupo reúne duas urnas que pertencem a tipos distintos. Trata-se de uma urna de pequeno porte, com um sáurio modelado no bojo, e de uma urna de grande porte com decoração geométrica, "rosto sorridente" e tratamento diferenciado no colo e no bojo.

BORDO DE URNA FUNERÁRIA

Parte superior circular de urna funerária inclinada externamente com extremidade reforçada. Possui engobo branco na parte interna e decoração Joanes pintado com algum relevo na parte externa. A parte mais externa do bordo apresenta um friso com cerca de 3 cm de largura, decorado com motivos geométricos. O seu diâmetro médio é de 65 cm.

2- As figuras antropomórficas e zoomórficas

Foram criadas seis categorias diferentes para reunir as peças inteiras ou fragmentos provenientes de figuras modeladas antropomórficas ou zoomórficas, com a exceção de uma peça talhada em osso. Essas peças podem constituir um objecto modelado independente (estatueta), podem ser apenas fragmentos (cabeças, braço) que integrariam estatuetas ou recipientes como vasos ou urnas funerárias, ou podem ainda ser figuras modeladas sobre paredes que nos chegaram fragmentadas. As cabeças foram reunidas numa mesma categoria por poderem pertencer, quer a uma peça de cerâmica, uma estatueta ou uma estatueta chocalho.

ESTATUETA ZOOMÓRFICA

Peça talhada em formato de animal. Trata-se de um artefacto único no espólio do M.N.E., manufacturado em osso e representando um sáurio.

ESTATUETA ANTROPOMÓRFICA

Peça modelada e maciça com a forma de uma figura humana. As suas dimensões são variáveis.

ESTATUETA ANTROPOMÓRFICA CHOCALHO

Peça modelada e oca com a forma de uma figura humana com cabeça falomorfa e base semilunar. Possui pedras de muito pequeno calibre no seu interior e produz som quando é agitada. Existem dois grandes tipos de chocalhos antropomórficos na fase Marajoara: as estatuetas falomorfas com base semilunar (em posição sentada) e as estatuetas falomorfas com características sexuais femininas.

CABEÇA ANTROPOMÓRFICA

Cabeça humana modelada e oca. Verifica-se que as cabeças modeladas em paredes de loiças também são classificáveis nesta categoria, sendo impossível determinar se provêm de um vaso ou de uma urna funerária.

CABEÇA ZOOMÓRFICA

Cabeça animal modelada e oca.

FRAGMENTO ANTROPOMÓRFICO

Elemento modelado que apresenta alguma característica humana. Pode pertencer a uma estatueta ou a parte de uma peça de grandes dimensões, designadamente de uma asa.

3. Os objectos associados ao género: tangas, líticos e tamboretas

Reunimos as tangas e os artefactos líticos na mesma categoria dado serem comumente encontrados no interior de urnas funerárias e suscitarem muitas questões relativas às diferenças de género instauradas na vivência quotidiana. Seja no âmbito de rituais de passagem (a tanga poderia ter sido usada nesta altura pelas jovens), na repartição das tarefas do quotidiano (o fabrico da cerâmica está geralmente ligado à esfera feminina e sabemos da existência de pequenos potes associados a mulheres nas sepulturas) ou na associação desses artefactos ao género do indivíduo encontrado nas urnas funerárias (certas tangas são associadas a esqueletos femininos enquanto certos objectos líticos, como machados e contas de colar são associados a esqueletos masculinos). Não possuímos informações relativas à presença de pilões dentro das urnas funerárias. Porém, sendo este um objecto lítico relacionado com as redes comerciais e estando os machados associados aos homens, também escolhemos incluí-lo nesta divisão. Classificamos também nesta categoria o único tamborete da colecção por se tratar de um objecto relacionado ao estatuto de chefe e xamã, funções praticamente exclusivas do género masculino (ROOSEVELT, 1993: 265). Sublinhamos, por isso, que o seu uso se encontra documentado para as sociedades amazónicas contemporâneas, em rituais de iniciação masculinos (McEWAN, 2001).

TANGA

Acessório de formato triangular concavo usado como tapa-sexo. Possui três orifícios, estando os dois superiores ligados por um cordão em fibra vegetal. É possível identificar marcas de desgaste à volta dos orifícios de certas peças, porém não são em nada comparáveis com os pequenos sulcos descritos para caracterizar marcas de uso resultantes da fricção do cordão⁶⁰. Tem uma altura média de 11,5 cm para uma largura média de 14 cm. O padrão decorativo é constituído por três faixas decoradas alternadas por faixas estreitas de que está ausente decoração. A faixa decorada superior apresenta motivos geométricos de quais podem destacar-se triângulos cheios. A faixa central é a mais estreita e possui uma decoração geométrica interpretada como figuração da "serpente mitológica". O campo inferior é sempre o mais amplo e é decorado com elementos variáveis. As peças dos dois conjuntos aqui em estudo são de estilo Joanes pintado.

LÂMINA DE MACHADO

Artefacto realizado sobre rocha metamórfica de cor cinzenta com tamanho que varia entre 3,3 e 7,5 cm de comprimento para uma largura média de 4 cm. Têm um formato variável com contorno subrectangular, subtrapezoidal ou ovóide e uma extremidade polida que pode apresentar marcas de uso. A sua utilização é associada ao trabalho da madeira e/ou a preparação dos alimentos, nomeadamente na abertura de frutas.

PILÃO

Artefacto lítico de formato alongado com secção ovóide ou circular. O conjunto à guarda do M.N.E. apresenta duas peças desta categoria à qual estão associadas utilizações distintas. A peça AN.622 é de pequenas dimensões e possui um formato cilíndrico, podendo ter sido manipulada na preparação dos pigmentos ou no polimento de cerâmica (ROOSEVELT, 1991: 75). A peça AN.654 é de maiores dimensões e apresenta uma parte funcional circular achatada, pelo que poderá ter sido utilizada para triturar alimentos.

⁶⁰ Estes sulcos são designados por "canaletas" na literatura especializada (SCHAAN, 1996: 139).

TAMBORETE

Peça constituída por um disco plano ou ligeiramente convexo e um pedestal com base circular. O diâmetro do bordo é variável, assim como a técnica decorativa utilizada. Alguns exemplares possuem uma perfuração central, eventualmente com significado simbólico. Estaria associado ao exercício do poder e terá sido utilizado como banco por chefes e/ou xamãs. Existe apenas um exemplar deste tipo de artefacto (AN.385) entre o espólio do M.N.E., o qual possui uma perfuração central e corresponde ao estilo Joanes Pintado.

4. As loiças

A classificação das loiças do nosso conjunto encontra-se à partida dificultada pela diversidade tipológica das peças das colecções estudadas, assim como pela falta de paralelos pertinentes que ajudariam na sua identificação funcional.

Denise Schaan baseia-se em comparações etnográficas com o objectivo de repartir as loiças em três grandes categorias com 28 tipos: as loiças para a confecção dos alimentos (oito tipos: I a VIII), as loiças para servir (dez tipos: IX a XVIII) e as loiças para conter líquidos ou armazenar alimentos (dez tipos: XIX a XXVIII). A loiça da primeira categoria, geralmente usada para confecção dos alimentos, pode também ter servido a outras actividades ligadas à alimentação, como sejam a moagem e a grelhagem. Essas loiças são geralmente desprovidas de decoração, porém possuem por vezes determinadas partes que sofreram raspagem e incisões grosseiras. A terceira categoria apresenta recipientes fundos e de forma alongada. As formas e capacidade volumétrica dos recipientes usados permitem supor o seu uso para conter, transportar ou armazenar líquidos ou alimentos secos. É necessário notar, em boa verdade, a confusão por vezes existente entre recipientes da terceira categoria com urnas funerárias (BARRETO, 2008).

Tentaremos associar as peças do conjunto à classificação de Denise Schaan sempre que possível. No entanto, perante a dificuldade de encontrarmos paralelos para várias das peças, optámos por dividi-las em cinco categorias formais (vaso, tigela, prato, prato com pedestal e vasilha com pedestal).

VASO

Recipiente convexo de forma zoomórfica, ovóide ou redonda com paredes altas. Existem quatro peças classificadas como vaso na colecção do M.N.E. Um par de vasos zoomórficos (AN.388 e AN.389) muito semelhantes e de pequena dimensão (7,2 cm e 8 cm de altura), com asa e bordo estreito, que poderiam ter sido utilizados no consumo de líquidos. O vaso AN.394, de formato ovóide e com orifícios para suspensão, é considerado miniatura pelas suas dimensões (6 cm de altura). O vaso AN.397 possui uma decoração em gomos que, aparentemente, imita uma curcubitácea. Pela forma arredonda do corpo, o bordo invertido para fora e o colo recto, foi reunido ao tipo XIX da classificação de Denise Schaan. É associado aos líquidos e ao armazenamento de alimentos.

TIGELA

Recipiente de forma arredondada ou subarredondada com paredes baixas. Existem quatro artefactos classificados como tigelas na colecção do M.N.E. Só foram encontrados paralelos nos tipos definidos por Denise Schaan para dois deles: as peças AN.837 e AN.839 associadas ao tipo XV e que têm as paredes inferiores verticais, o bojo recto, o bordo saliente e estão relacionadas às loiças para servir alimentos. Através de analogias com os outros tipos sugerimos que as outras tigelas possam ter sido utilizadas na confecção dos alimentos. A peça AN.393 com paredes convexas é uma tipologia bem conhecida para as tigelas Arari exciso vermelho. A tigela AN.398 de formato arredondado, bordo invertido para dentro e decorado assim como a tigela AN. 409 de formato arredondado e asa alongada não foram associadas a nenhum paralelo.

PRATO

Dois tipos de recipientes foram classificados nesta categoria. Um fragmento do Museu Dr. Santos Rocha (3873) foi associado a esta tipologia por apresentar um fundo plano com paredes verticais baixas, proveniente de um recipiente de forma arredondada. Do mesmo modo, reconhecemos na colecção do M.N.E. dois recipientes (AN.835 e AN.831) rasos, largos com bordo invertido exteriormente e estilo Arari exciso vermelho, relacionados ao tipo XVII de Denise Schaan, correspondente a loiça para servir alimentos. A decoração do bordo de ambas peças aqui em estudo apresenta um friso de motivos ondulados, no caso da peça

AN.835 identificamos a figuração estilizada de pele de serpente. A decoração dos fundos, incisa/excisa, está pouco visível devido ao mau estado de conservação das peças.

PRATO COM PEDESTAL

Recipiente da colecção do M.N.E. (AN.836) plano, de formato oval e com um pedestal. Sua decoração é constituída por um par de cabeças zoomórficas modeladas, identificadas como de tartarugas.

VASILHA COM PEDESTAL

A designação dada a este recipiente por Meggers e Evans, e citada por Denise Schaan (2004: 315), poderia ser traduzida por "travessa-tigela". Corresponde ao tipo XVIII, sendo um recipiente para servir alimentos. Este termo duplo refere-se a uma peça com pedestal que possui uma cavidade redonda com profundidade variável ao centro e um bordo mais ou menos extenso de formato circular ou quadrangular. O fundo é côncavo, e apesar de não ser visível quando a peça está em uso poderá ser decorado. A denominação de travessa entende-se pela forma do bordo que em certos casos apresenta um contorno plano e extenso em redor da cavidade, que é associada a uma tigela. Devido à ambiguidade da denominação, preferimos utilizar o termo mais neutro de "vasilha".

5- Os objectos utilizados na tecelagem

VOLANTE DE FUSO

Acessório de formato variável com perfuração central utilizado para enrolar o fio do tear. Tem uma altura média de 3 cm e possui uma superfície irregular, decorada, que poderá ter tido uma utilidade na retensão do fio.

PESO

Acessório de formato variável com perfuração central incompleta. Tem uma altura média de 3 cm e possui uma superfície irregular e decorada. A presença de um orifício nessas peças dever-se-ia relacionar mais ao fabrico da peça do que à sua utilidade funcional.

6. Os adornos

ACESSÓRIO EM FORMATO DE PONTA DE FLECHA

Acessório único no espólio do M.N.E., executado sobre rocha com o formato de ponta de flecha, possuindo um orifício central que poderá ter permitido a sua fixação como pingente ou nas vestes.

PIGENTE

Acessório de formato ovóide ou ligeiramente triangular com uma perfuração na parte superior. Possui uma altura média de 3 cm e foi decorado com pequenos traços incisos, típicos deste tipo de artefactos cerâmicos, considerados imitações dos prestigiados muiraquitãs líticos. Essas peça apresentam um formato de rã estilizada e são provenientes das culturas Santarém e Tapajônica.

7. Os fragmentos decorados

Esta categoria engloba todos os fragmentos que possuem uma decoração e que não pudemos associar com segurança a nenhuma forma. Também se encontram nesta categoria alguns fragmentos de tamanho muito reduzido e outros que possuem uma decoração que se repete em outras peças e que por esse motivo não foi descrita nem desenhada. Os fragmentos decorados e não decorados do M.N.E. que não foram considerados pertinentes para a nossa análise estão assinalados no catálogo na categoria "fragmentos decorados e não decorados".

1.3.3.3. Pastas, tratamento das superfícies e decorações

1.3.3.3.1. Descrição das pastas

A pasta corresponde à massa argilosa utilizada no fabrico da peça. Na classificação de Meggers e Evans são definidos dois tipos de pastas que correspondem também às loiças não decoradas: Camutins simples e Inajá simples. Esta classificação refere-se à pasta, à diferença de tamanho de bordo e à presença de partículas não plásticas na pasta. O estilo Camutins simples possui uma cor uniforme de laranja ou laranja avermelhado, possivelmente obtida através de cozedura em ambiente oxidante. O Inajá simples apresenta uma pasta cinzenta resultante de cozedura em atmosfera de oxidação incompleta. Notamos que certas peças

realizadas com esta pasta apresentam manchas escuras devido à cozedura em atmosfera redutora. Estes dois tipos de pasta, utilizadas independentemente da forma das loiças, definem também dois estilos de cerâmica simples (sem tratamento de superfícies). Sublinhamos que não se regista nenhuma ligação entre a técnica decorativa e a pasta, nem entre a forma e a pasta. Pelo facto de Meggers e Evans terem identificado uma grande quantidade de cerâmica comum e poucas loiças decoradas, a diferença de cor de pasta foi por eles utilizada enquanto critério para definir cronologias relativas. Notamos que a quantidade de artefactos que apresentam Camutins simples e Inajá simples variam através do tempo. Porém, foi constatado durante as escavações que o Inajá simples é mais frequente nos depósitos inferiores e que o Camutins simples prevalece nas camadas superiores, mais recentes (MEGGERS e EVANS, 1957: 353).

A pasta também foi caracterizada em função da sua relativa heterogeneidade e compacticidade. É muito homogénea e compacta quando os elementos não plásticos são de grão fino e apresentam dimensões inferiores a 0,5 mm. É homogénea e compacta quando os elementos não plásticos são de grão médio e apresentam dimensões entre 0,5 mm e 1,0 mm. É pouco homogénea e compacta quando os elementos não plásticos são de grão grosseiro e apresentam dimensões superiores às anteriormente referidas, podendo atingir os 4,0 mm. Notamos que por vezes o estado de conservação da peça não permitiu a observação das propriedades da pasta.

1.3.3.3.2. Descrição dos tratamentos de superfície

ENGOBO

Trata-se de camada de argila ou substância vegetal, aplicada à superfície cerâmica, de espessura variável, que pode ou não conter pigmentos (GOMES CAVALCANTE, 2002:74). Encontra-se disposta na totalidade da peça ou somente na superfície exterior. Sobre o engobo pode haver um tratamento de pintura, incisão ou excisão. Podem existir, além disso, duas camadas de engobo de tons diferentes, podendo também registar-se diferenças de cor entre o interior e o exterior do artefacto. As cores identificadas são: branco, creme, laranja, castanho, cinza e preto, com variações claras e escuras.

PINTURA

Técnica que consiste em aplicar pigmentos minerais ou vegetais à superfície cerâmica, ou sobre o engobo, antes ou depois da cozedura. Esta pode estar localizada tanto na superfície externa quanto interna, distribuída de modo uniforme ou em padrões (GOMES CAVALCANTE, 2002: 74). Também pode ser encontrada como retoque dentro de incisões ou excisões. As cores utilizadas são branco, vermelho, castanho e preto, com variações claras e escuras.

INCISÃO

Consiste no resultado da acção de instrumento que se faz deslizar com uma determinada pressão sobre a superfície da parte ainda plástica de uma peça, produzindo uma linha em baixo-relevo, a qual pode ter largura, comprimento e profundidade variáveis (GOMES CAVALCANTE, 2002: 75). Foi identificado o uso de uma ferramenta com duas pontas assim como de uma cana. Figura linhas rectas e curvas (simples, duplas e triplas), espirais circulares e quadrangulares, ovais, formas em "Y" e em "S", pequenos traços, covinhas, cruciformes, formas labirínticas quadrangulares e circulares, reticulados, formas quadrangulares e triângulos. Também se faz uso desta técnica para representar círculos e formas ovais, que podem corresponder aos olhos, pupilas e boca nas figuras antropomórficas.

EXCISÃO

Resultado da acção de remover, com um instrumento, áreas de superfície cerâmica previamente à cozedura. Tais porções removidas variam em tamanho, forma e profundidade (GOMES CAVALCANTE, 2002: 75). Pode ser utilizada para realizar formas geométricas como linhas rectas e curvas mais largas e profundas do que aquelas que são possíveis com a técnica da incisão. Costuma ser assumida como modo de fazer sobressair a decoração da peça, através de um jogo de positivo/negativo onde se reconhece a pasta ou a primeira camada de engobo aplicada, e em que se destacam figuras de cor diferente da cor do engobo aplicado posteriormente. Esta técnica também pode resultar em cavidades circulares, geralmente associadas ao umbigo, nas figuras antropomórficas.

MODELAGEM

Implica a acção de realizar formas cerâmicas "à mão livre", de acordo com a designação de Gomes Cavalcante. Embora seja uma técnica de fabrico, também pode ser

utilizada como técnica decorativa (GOMES CAVALCANTE, 2002: 75). Encontra-se nas loiças com a aplicação de botões ou de cabeças zoomórficas. Todavia, é principalmente utilizada nas urnas funerárias em que estão presentes elementos como olhos, narizes, bocas, adornos, rolos que contornam o colo ou o bojo, serpentes enroladas ou cabeças de serpentes, mamilos, braços miniaturizados e figuras antropomórficas ou zoomórficas, quer surjam completas ou somente sob as formas de cabeças e membros.

POLIMENTO

Resulta da fricção de um instrumento sobre a superfície da pasta seca, produzindo um brilho de intensidade variável (GOMES CAVALCANTE, 2002: 69).

1.3.3.4. Descrição das decorações

ROSTO SORRIDENTE

Elemento pintado típico de certas urnas funerárias antropomórficas da fase Marajoara de estilo Joanes pintado, que está também presente na tigela AN.837. Ocupa a quase totalidade do corpo da urna em duas das faces. É constituído por linhas vermelhas duplas que formam os olhos e a boca, assim como por formas geométricas brancas realizadas com o contorno de tinta preta disposto em redor daqueles elementos.

ANTROPOZOOMÓRFICO

Termo utilizado para descrever figuras híbridas que combinam características humanas e animais ou humanas e fantásticas. As peças que apresentam esses elementos são geralmente classificadas como antropomórficas pelo facto de os detalhes relativos à figura animal serem considerados indetermináveis. É o caso de certas figuras antropomórficas e das urnas classificadas como antropomórficas mas igualmente descritas como ornitomórficas.

ORNITOMÓRFICO

Que tem a forma de uma ave. Como já mencionamos anteriormente, este termo é igualmente assumido nas descrições de certas urnas antropomórficas de estilo Joanes pintado. O próprio formato bojudo daquelas urnas poderia lembrar o corpo das aves, do mesmo modo que o elemento em "T" na testa poderia ser comparado à fronte. Lembram-no outrossim a

linha supra-ocular, as patas com quatro dedos, assim como o elemento redondo figurado entre as patas que poderia ser atribuído a um ovo (SCHAAN, 1996).

SERPENTE

Animal muito presente na iconografia marajoara, representado de maneira mais ou menos estilizada. É por vezes designado de "serpente mitológica" pela analogia que este motivo apresenta com os mitos de populações ameríndias actuais na Amazónia. Aparece de maneira mais naturalista enquanto cabeça modelada e inteira, figurando o nariz em algumas urnas funerárias ou enrolada no bojo das mesmas, com o corpo formando os seios e a cabeça os mamilos. Representa também, sob a forma pintada, olhos de figuras antropomórficas ou zoomórficas e surge mais estilizada quando aparece sob a forma de espirais e motivos labínticos. Quando figura os olhos, a cabeça tem uma forma oval com um pequeno traço fino na parte dianteira, e dois pares de pequenos traços finos dispostos na superior e inferiormente. Uma linha que contorna o rosto da figura junta os dois olhos, associando-se assim ao corpo das serpentes. Alguns motivos de linhas onduladas com pequenos traços alternados são relacionadas com a figuração da pele de serpente.

ESCORPIÃO

Trata-se de um artrópode cuja presença se destaca na arte marajoara. A sua representação estilizada reconhece-se na figuração dos olhos de uma figura antropomórfica (AN.697), de uma cabeça antropomórfica (AN.409) e de uma urna funerária (AN.378). Tem um formato oval prolongado por um pequeno traço vertical encurvado que seria uma representação esquemática da cauda do animal. Possui dois pares de pequenos traços finos dispostos na parte superior e inferior da cabeça que correspondem as patas. Também pode ser representado de maneira mais simplificada sem os referidos traços.

TRIÂNGULO CHEIO

Motivo decorativo de formato triangular, que surge preenchido com tinta. Reconhece-se na faixa superior das tangas cerâmicas, pintado com tinta castanha ou vermelha.

ALARGADOR DE ORELHA

Acessório de formato arredondado que pode apresentar decoração pintada ou incisa, destinado a encaixar-se no lóbulo da orelha de forma a alargar um orifício. Encontra-se

modelado nas orelhas dos rostos que constituem o colo das urnas funerárias antropomórficas. Existem cerâmicas muito semelhantes às representadas nas urnas, designadamente os exemplares da colecção I.C.B.S.-M.A.E. (BARRETO, 2008: 165).

ADORNO CILÍNDRICO

Acessório que parece estar suspenso ao pescoço das figuras das urnas funerárias antropomórficas. Encontra-se no bojo das mesmas e é comparado a ossos longos com o mesmo formato e decorados que se reconhecem entre a colecção I.C.B.S.-M.A.E. (BARRETO, 2008: 165).

As peças das duas colecções que pretendemos analisar ao longo deste trabalho pertencem à fase arqueológica Marajoara da ilha do Marajó, onde a produção material parece ter sido mais prolífica. As cerâmicas apresentam uma grande variabilidade de formas e técnicas decorativas igualmente muito diversificadas. Terão sido manufacturadas com a utilização de vários engobos, por vezes em camadas sobrepostas, e decoradas com pintura em diversos tons, assim como com motivos realizados sob as técnicas de incisão, excisão e modelagem. O repertório iconográfico é extremamente rico, tanto em representações antropomórficas como animalistas. Na ausência de uma escrita propriamente dita, essas populações utilizavam a iconografia para transmitir saberes relativos à sua mitologia. A cultura material aqui representada suportava a organização de ritualidades que numa sociedade hierarquizada como a que a produziu, reafirmavam de maneira constante a estratificação social. Desde o século XIX que podemos encontrar referências sobre os sítios de onde provêm as peças estudadas, período em que foram escavados várias vezes, dado o sucesso que os artefactos da fase Marajoara encontraram entre os coleccionadores e a comunidade científica. Por outro lado, esses achados também foram o suporte de um discurso ideológico que atribuía o povoamento da ilha do Marajó a populações com um "grau de complexidade cultural" superior às populações ameríndias daqueles tempos.

O sítio do Pacoval do Arari encontra-se sobretudo documentado por trabalhos do século XIX, enquanto o teso de Camutins⁶¹, sítio onde foi realizada a recolha de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira, foi objecto de investigações recentes. Apesar de a recolha dos artefactos dos dois conjuntos resultarem de uma escavação sem rigor científico, devem ser valorizadas como amostra de uma cultura material geograficamente bem identificada. Em boa verdade, é bom lembrar que a grande maioria das colecções museológicas marajoara são escassas em informações sobre a sua proveniência.

⁶¹ É curioso notar, todavia, que nos catálogos expositivos dos objectos da colecção do M.N.E, a descoberta deste famoso teso foi atribuída a Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira (OLIVEIRA, 1972 e FARIA PAULINO, 1991).

Capítulo II: A análise arqueológica das peças marajoara do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia.

A noção de que os não-humanos atuais possuem um lado prosopomórfico invisível é um pressuposto fundamental de várias dimensões da prática indígena; mas ela vem ao primeiro plano em um contexto particular, o xamanismo (CASTRO, 2002: 357).

Os acervos do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia estão associados a contextos funerários. As peças do M.N.E. provêm da recolha realizada a partir da escavação de uma necrópole, e por consequência esses objectos estão relacionados com a esfera sagrada. Eles testemunham um ritual funerário e foram escolhidas para acompanhar o defunto de acordo com a crença numa vida após a morte. Por isso é possível considerar que possuem um valor especial para a elite a que se destinavam, uma vez se tratando de parafernália retirada da vida quotidiana do mundo dos vivos, ou fabricada especialmente para acompanhar o morto. Apesar de sabermos que nem todas as peças deste sítio receberam decoração (lembramos que o antiquário efectuou uma escolha), podemos realçar a excepcional qualidade técnica e estética do conjunto estudado. Notamos que foram identificadas marcas de uso em certas peças (líticos) que não parecem ter sido especialmente manufacturadas para o ritual. A sua presença poder-se-á eventualmente justificar pelo valor sentimental ou de posse atribuído pelo indivíduo e/ou pela comunidade ao bem. Em sentido diverso, foi também constatada a ausência de marcas em determinados artefactos onde são usualmente reconhecíveis (pequenos sulcos nas extremidades das tangas), algo que testemunha um fabrico preparado para o enterramento. É importante relembrar que é impossível obtermos informações antropológicas (idade e género) sobre os indivíduos inumados, pois as urnas não contêm mais os seus restos ósseos. No entanto, a presença de objectos dentro das mesmas pode revelar informações pertinentes sobre os defuntos e/ou a comunidade relacionada.

II.1. A análise quantitativa dos dados⁶²

2.1.1. As peças do Museu Dr. Santos Rocha

2.1.1.1. A classificação dos estilos cerâmicos

O conjunto de objectos do Museu Dr. Santos Rocha apresenta três estilos de cerâmica marajoara diferentes: Joanes pintado, Anajás inciso branco e Pacoval inciso. A figura antropomórfica (12.5%), as tangas (37.5%) e o prato pertencem ao estilo Joanes pintado. Os fragmentos decorados dividem-se entre um de Anajás inciso branco (12.5%) e dois pertencentes a Pacoval inciso (25%). Assim, o estilo mais representado nesta colecção é o Joanes pintado, que se encontra representado em cinco peças, enquanto o Pacoval inciso está presente em dois fragmentos (25%) e o Anajás inciso branco é reconhecível em apenas um único fragmento (12.5%).

2.1.1.2. A classificação das pastas cerâmicas

A totalidade do espólio marajoara do Museu Dr. Santos Rocha corresponde a oito peças ou fragmentos. Dividem-se entre uma única figura antropomórfica (12.5%), três tangas (37.5%), um prato (12.5%) e três fragmentos decorados (37.5%). Os fragmentos de figuração antropomórfica e de prato foram realizados com Inajá simples. As pastas utilizadas para as tangas são o Inajá simples numa delas (12.5%) e o Camutins simples em duas (25%). Os fragmentos decorados constituem dois objectos Inajá simples (25%) e um único Camutins simples (12.5%). Assim, observa-se que a maioria das peças (5) possuem uma pasta Inajá simples (62.5%) enquanto que três fragmentos foram feitos com pasta Camutins simples (37.5%).

2.1.1.3. A classificação dos tratamentos de superfície

As peças decoradas apresentam tratamento feito com a técnica de incisão em três casos (37.5%) e com pintura em cinco (62.5%). Notamos que o uso da excisão está ausente do conjunto das peças do Museu Dr. Santos Rocha. Os três fragmentos decorados (37.5%)

⁶² Os quadros da análise estão no Anexo 3.

apresentam exclusivamente a técnica de incisão, enquanto a figura antropomórfica, as duas tangas e o prato aqui presentes possuem somente pintura, que constitui a técnica decorativa mais frequente no conjunto.

2.1.1.4. A classificação da decoração

Considerando a totalidade dos oito fragmentos, notamos que cinco deles apresentam figuração antropomórfica ou zoomórfica (75%). A figuração de tipo híbrida está ausente deste conjunto. Na única figura antropomórfica deste conjunto artefactual, assim como em todas as tangas e num dos fragmentos decorados surge a figuração de uma serpente. Ressaltamos que do prato presente nesta colecção estão ausentes representações antropomórficas ou zoomórficas. Desta forma, concluímos sucintamente que uma única peça representa a categoria de figuração antropomórfica, sendo ela própria uma figura antropomórfica que também possui um motivo animal (12.5%) e cinco fragmentos (62.5%) receberam uma representação naturalista ou estilizada da serpente.

2.1.2. As peças do Museu Nacional de Etnologia

2.1.2.1. A classificação dos materiais e tipos de objectos

Na colecção do Museu Nacional de Etnologia encontramos peças executadas em três tipos de materiais: osso, rochas e cerâmica. Este último é predominante, pois representa 56 objectos (85.2%). Nove artefactos são líticos (13.4%) e uma única peça foi feita em osso (1.5%). Entre os líticos encontramos três grupos: a categoria mais numerosa corresponde às seis lâminas de machado (8.9%), seguindo-se dois pilões (3%) e um acessório em formato de ponta de flecha (1.5%). As cerâmicas repartem-se entre seis grupos distintos, sendo que as figuras antropomórficas e zoomórficas representam o mais numeroso com 17 peças (25.4%). As urnas correspondem a 16 peças (23.9%) e as loiças a 14 (21%). Menos numerosos são os acessórios utilizados na tecelagem, com cinco objectos (7.5%), assim como aqueles associados ao género, num total de três (4.5%), ou os os adornos, que são apenas dois (3%).

2.1.2.2. A classificação dos estilos cerâmicos

A classificação estilística das cerâmicas (57) pode dividir-se em Inajá simples (7%), Camutins simples (1.7%), Anajás inciso vermelho (3%), Anajás inciso branco (1.7%), Arari exciso branco (1.7%), Arari exciso vermelho (12.3%), Carmelo vermelho (5.3%), Joanes pintado (49.1%), estilo misto (1.7%) e indeterminado (14%).

No quadro em anexo poderemos verificar em quantos estilos está presente cada tipo de objecto, assim como reconhecer que tipos de objectos estão associados a cada estilo. Os quatro bordos de urnas (7%), a estatueta antropomórfica chocalho (1.7%), duas cabeças zoomórficas (3.5%), as duas tangas (3.5%) e o tamborete (1.7%) são objectos que só existem no estilo Joanes pintado. Os vasos estão repartidos entre Anajás inciso vermelho (1.7%) e Arari exciso branco (1.7%), com apenas um exemplar cada, e Joanes pintado, com dois representantes (3.5%). Entre as tigelas reconhecemos o estilo Anajás inciso vermelho (1.7%), o Arari exciso vermelho (1.7%) e o Joanes pintado (1.7%), todos eles de exemplar único. O estilo Carmelo vermelho está presente em duas peças dessas (3.5%). Os dois pratos da colecção (3.5%) e o prato com pedestal (1.7%) pertencem ao grupo Arari exciso vermelho. As duas vasilhas com pedestal dividem-se entre os estilos Arari exciso vermelho (1.7%) e Carmelo vermelho (1.7%). As estatuetas antropomórficas repartem-se entre Inajá simples, com apenas uma peça (1.7%), e Joanes pintado, que conta com duas (3.5%). As cabeças antropomórficas dividem-se entre um exemplar em Anajás inciso branco (1.7%) e cinco em Joanes pintado (8.8%). Os fragmentos antropomórficos podem repartir-se entre três Inajá simples (5.3%), um Camutins simples (1.7%) e um Arari exciso vermelho (1.7%). Por fim, há que referir que as urnas funerárias antropomórficas se integram, na sua grande maioria, no estilo Joanes pintado: oito, no total (14%), sendo apenas uma Anajás inciso vermelho (1.7%). Nas outras urnas reconhecemos o estilo Arari exciso vermelho num exemplar (1.7%) assim como o misto (1.7%). Indicamos o facto de oito artefactos (uma urna antropomórfica (1.7%), dois volantes de fuso (3.5%), três pesos (5.3%) e dois pingentes (3.5%) estarem na categoria indeterminados. Notamos a diversidade de tipos de peça correspondente a cada estilo: quatro Inajá simples, um Camutins simples, três Anajás inciso vermelho, um Anajás inciso branco, um Arari exciso branco, sete Arari exciso vermelho, três Carmelo vermelho e 28 Joanes pintado. Desta forma, verifica-se que são proporcionalmente mais numerosos os estilos que se reconhecem numa maior diversidade de tipos artefactuais.

2.1.2.3. A classificação das pastas cerâmicas.

Repartindo as cerâmicas (57) por tipo de pasta verificamos que uma grande maioria de objectos poderão ser integrados no grupo de Inajá simples, 50 (87.7%) contra apenas seis no conjunto de Camutins simples (10.5%). As urnas funerárias (dez urnas antropomórficas (17.5%), assim como duas outras urnas (3.5%), quatro bordos de urnas (7%) e uma em indeterminado (1.7%), os acessórios utilizados na tecelagem (volantes de fuso (3.5%), os pesos (5.3%) e os pingentes (3.5%) são fabricados com pasta Inajá simples. Os objectos associados ao género correspondem às tangas (3.5%), que mostram pastas Inajá simples e Camutins simples, assim como ao tamborete, que é Inajá simples (1.7%). Para as loiças, todos os vasos (7%), as tigelas (8.8%), os pratos (3.5%) e as vasilhas com pedestal (3.5) são Inajá simples, enquanto somente o prato com pedestal é feito com Camutins simples (1.7%). As figuras antropomórficas e zoomórficas também terão sido executadas com aqueles dois tipos de pastas, sendo Inajá simples todas as estatuetas antropomórficas (5.3%), a estatueta chocalho (1.7%) e as cabeças zoomórficas (3.5%). Entre as cabeças antropomórficas reconhecemos quatro manufacturados com Inajá simples (7%) e dois com Camutins simples (3.5%). Os fragmentos antropomórficos podem repartir-se entre três em Inajá simples (5.3%) e dois em Camutins simples (3.5%). Assim, ressaltamos que a pasta Camutins simples foi utilizada em tangas, prato com pedestal, cabeças antropomórficas e fragmentos antropomórficos. Os conjuntos em que se integram o prato com pedestal e os fragmentos antropomórficos são os únicos em que a pasta Camutins simples é quantitativamente superior à Inajá simples.

2.1.2.4. A classificação dos tratamentos de superfície

As peças decoradas do Museu Nacional de Etnologia apresentam tratamento de incisão (12.3%), excisão (15.8%) e pintura (49.1%), misto (1.7%), engobo (12.3%) e simples (7%). O quadro com a representação das proporções de cada um dos grupos, colocado em anexo, permite observar a diversidade de tratamentos que pode apresentar um mesmo tipo de forma assim como a variedade de formas que possui um mesmo tipo de tratamento. A incisão foi realizada sobre uma urna antropomórfica (1.7%), uma cabeça antropomórfica (1.7%), um vaso (1.7%), uma tigela (1.7%), um volante de fuso (1.7%), um peso (1.7%) e um pigente (1.7%). A excisão está presente em duas urnas funerárias da categoria "outras urnas" (3.5%), em dois fragmentos antropomórficos (3.5%), num vaso (1.7%), numa tigela (1.7%), em dois

pratos (3.5%), num prato com pedestal (1.7%) e numa vasilha com pedestal (1.7%). O tratamento de pintura é o mais abundante e encontra-se em oito urnas antropomórficas (14%) e em quatro bordos isolados de urnas (7%), assim como em duas estatuetas antropomórficas (3.5%), na estatueta chocalho (1.7%), em cinco cabeças antropomórficas (8.8%) e em duas zoomórficas (3.5%), nas duas tangas (3.5%), no tamborete (1.7%), em dois vasos (3.5%) e numa tigela (1.7%). O tratamento misto está presente em uma urna do grupo "outras urnas" (1.7%). O uso exclusivo de engobo está em duas tigelas (3.5%), em uma vasilha com pedestal (1.7%), em um volante de fuso (1.7%), em dois pesos (3.5%) e em um pingente (1.7%). Na categoria simples encontram-se uma estatueta antropomórfica (1.7%) e três fragmentos antropomórficos (5.3%). Enfim na categoria indeterminado está uma única urna antropomórfica (1.7%). Assim, verificamos que algumas formas possuem dois tipos de tratamentos, como é o caso para as urnas antropomórficas, as outras urnas, as estatuetas antropomórficas, as cabeças antropomórficas, os fragmentos antropomórficos e a vasilha com pedestal. Outras como os vasos apresentam três tipos e as tigelas ilustram quatro tipo de tratamentos de superfície.

2.1.2.5. A classificação da decoração

A maioria dos objectos da colecção do Museu Nacional de Etnologia possui figurações antropomórficas, zoomórficas ou híbridas, as quais poderão surgir combinadas. O quadro em anexo mostra a frequência com que esses temas se encontram representados no conjunto, e nele podemos verificar que a figuração antropomórfica está presente em 29 peças (43.3%), a figuração zoomórfica está em 32 (47.8%) e a híbrida em apenas sete (10.4%). Indicamos que 7 peças (10.4%) estão classificadas em indeterminados por não ter sido possível a identificação do elemento representado. A figuração zoomórfica está dividida conforme os elementos reconhecidos, sendo 15 serpentes (22.4%), duas rãs (3%), quatro escorpiões (6%), dois sáurios (3%), uma tartaruga (1.5%), seis aves (9%) e dois pares de peixes (3%). Cada tema iconográfico está associado a tipos de objectos específicos, ou seja, a figuração antropomórfica está presente em urnas antropomórficas e no grupo "outras urnas", assim como em estatuetas antropomórficas, estatueta antropomórfica chocalho, cabeças antropomórficas, fragmentos antropomórficos e tigelas. A figuração de serpente encontra-se em urnas antropomórficas, estatueta antropomórfica, cabeça zoomórfica, tangas, vasos, pratos

e vasilha com pedestal. A rã encontra-se representada em pigentes. O escorpião figura em urnas antropomórficas, estatuetas antropomórficas e cabeça zoomórfica. O sáurio está presente em peças do grupo "outras urnas" e numa estatueta zoomórfica. A tartaruga está representada num prato com pedestal, o qual constitui exemplar único. A ave acha-se figurada nas urnas antropomórficas e o peixe numa urna antropomórfica, bem como em vasilhame com pedestal. Por fim, as figuras híbridas surgem em urnas antropomórficas e numa estatueta antropomórfica. Reparamos que ocorre mais frequente a figuração zoomórfica que a antropomórfica, estando esta última particularmente associada à forma do objecto. Destaca-se a figuração de serpentes e aves, ambas presentes em urnas antropomórficas, artefactos muito associados também à figuração híbrida.

II.2. A integração cultural das peças marajoara do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia

2.2.1. Os paralelos arqueológicos

2.2.1.1. As urnas funerárias

Para a colecção do Museu Dr. Santos Rocha assumimos a hipótese de que um dos fragmentos decorados poderá eventualmente pertencer a uma urna funerária. Trata-se do fragmento 3875 de estilo Pacoval inciso, com decoração de "S" encadeados, pintados a vermelho e enquadrados por incisões duplas. Este tipo de decoração encontra-se geralmente associado a peças provenientes dos sítios do lago Arari (BARRETO, 2008: 202), área onde se situa o próprio sítio do Pacoval. Conhecemos várias peças com esta decoração descritas como urnas funerárias com base conoidal truncada (Fig.5, Anexo 1). No entanto, na obra de Palmatary encontramos a menção da proveniência do lago Arari somente para uma peça das várias que poderemos considerar semelhantes ao fragmento do Museu (1949: 381, 387, 391, ests. 23.f, 29.a,b,d e 33.d, sendo esta última o único objecto com a proveniência claramente associada ao lago Arari). Existem peças com esta decoração descritas como vasos (PALMATARY, 1949: 381, est. 23.e), e por isso insistimos que esta ideia constitui apenas uma hipótese, ainda que em coerência com o facto de as peças do Museu Dr. Santos Rocha terem sido recolhidas numa necrópole.

Os exemplares identificados como urnas funerárias encontram-se todos integrados na colecção do M.N.E. e apresentam um estado de conservação relativamente bom, pois na

maioria das peças é possível reconhecer a decoração pintada. Dividem-se entre urnas antropomórficas (10 na totalidade mas apenas 9 foram estudadas) e outras urnas (2). Na primeira categoria estão seis urnas ornitomórficas, uma urna com decoração de rosto sorridente, assim como um fragmento com rosto antropomórfico, todas de estilo Joanes pintado, para além de uma urna do estilo Anajás inciso vermelho. A segunda categoria encontra-se representada por uma urna de estilo Arari exciso vermelho com dois sáurios modelados e uma urna grande com decoração geométrica e rosto sorridente, de estilo misto Arari exciso vermelho/Joanes pintado.

Seis urnas da colecção daquele Museu foram descritas como ornitomórficas de estilo Joanes pintado, sendo esta a iconografia mais representada na colecção. Lembramos a relação simbólica que existe entre a figuração das aves de rapina com o contexto do enterramento secundário. De facto, sabemos que este tipo de ave costuma ser excelente caçadora e deglute as suas presas, regurgitando depois de processados somente os ossos e a pele dos animais. Sublinhamos a analogia que este comportamento pode ter com a ideia de descarnificação dos esqueletos humanos, assim como a sua necessidade para o descanso da alma nas cosmologias ameríndias (ROOSEVELT, 1991).

Este conjunto divide-se entre duas urnas de pequeno porte, uma urna de médio porte e três urnas de grande porte. Todas estas urnas têm em comum o seu formato ovóide com um colo recto, sendo que os bordos se encontram desaparecidos. Possuem ainda a figuração de um rosto antropozoomórfico no colo (com elementos modelados e pintados). Algumas destas urnas apresentam um rolo em relevo que contorna o rosto e termina no bojo, formando um adorno cilíndrico (peças AN. 376 e AN.372). Outras possuem duas espirais, assimiladas à figuração de seios ou de serpentes estilizadas. No caso da urna AN.373 distinguem-se claramente a representação dos mamilos ao centro da espiral, e na urna AN.375 estão presentes no mesmo sítio duas cabeças triangulares de serpentes. No interior do rolo que contorna o rosto estão os olhos da figura, que se encontram fechados ou semicerrados (à excepção da urna AN.376, que possui olhos circulares, abertos), o nariz, alongado e com a figuração das duas narinas, que sugerem uma analogia com a representação da cabeça de serpente, e por fim a boca, a qual possui invariavelmente um formato alongado e surge com a língua aparente. Ressaltamos que esta figuração dos olhos pode evocar a ideia de sono e, por extensão, o conceito de morte propriamente dito. A urna AN.373 tem a particularidade de apresentar dois braços

miniaturizados, com mãos e dedos que parecem estar a segurar a boca, cujos lábios se projectam para a frente. Sabemos da existência, em representações marajoara, de urnas funerárias com bochechas modeladas que figuram a ideia de sopro (PALMATARY, 1949: est. 91.b, peça proveniente do rio Camutins). É possível que esta iconografia esteja relacionada com o contexto xamânico, pois sabemos que rituais de cura podem implicar o recurso ao sopro com a utilização de fumo. Todas essas peças também possuem orelhas representadas com alargadores e adorno, provavelmente de plumária. Lembramos que os alargadores de orelhas constituem acessórios utilizados por populações marajoara, pois foram reconhecidos em contextos arqueológicos a elas associados. Desta forma, representam atributos culturais que além de antropomorfizarem as urnas, permitem também a sua humanização (BARRETO, 2008: 169).

A figuração do corpo das urnas ornitomórficas parece variar consoante o tamanho da peça. De facto, encontramos semelhanças entre as peças de grande porte que apresentam quatro faces: duas com rosto e membros e duas com figura modelada no colo e decoração geométrica no corpo⁶³. A única urna de médio porte (AN.374) apresenta quatro faces com um rosto antropozoomórfico invertido no corpo da face antropomórfica, sem figura modelada no colo. As decorações que exhibe na outra face são muito distintas das figuras geométricas que encontramos nas urnas de grande porte. Ressaltamos que a iconografia desta figura, invertida ou não, é frequente nas faces de urnas onde se reconhece uma figura modelada no colo (BARRETO, 2008: 180). Por fim, as urnas de pequeno porte apresentam duas faces e não possuem a figuração de membros. Todavia, no caso da urna AN.838 verificámos a presença de um elemento ovóide na parte inferior do corpo, assimilável à figuração do útero/ovo. Notamos que as urnas de médio e grande porte possuem membros/patas dobrados, terminando com quatro dedos/garras. Quando a figura não exhibe representações de serpentes no bojo, possui algumas figuras geométricas dispostas em redor dos membros, as quais são interpretadas por Anna Roosevelt como ossos estilizados, no "estilo raio X" (Cit. por SCHAAN, 2001d: 119). É

⁶³ BARRETO, Cristina (2008)- *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga*, Tese de doutoramento em Arqueologia, Universidade de São Paulo, 232 pp. Na parte "Representação desdobrada e magia" pp.175-177 do capítulo V: "O despertar das almas: A arte funerária marajoara", a autora realiza uma reflexão sobre as múltiplas faces das urnas ornitomórficas e valoriza particularmente a questão do olhar interpretando a figura antropozoomórfica como um "ser híbrido, trans-específico com poderes semelhantes aos do xamã".

também possível que este padrão possa representar o uso de pintura corporal. Todas as urnas de grande porte apresentam um elemento arredondado com decoração variada situado entre os membros/patas e assimilado a um útero/ovo. Propomos a hipótese de este motivo também poder representar um umbigo, pois conhecemos a importância deste elemento nas estatuetas antropomórficas. Além disso, sabemos que Joanne Magalis qualifica os círculos que apresentam pequenos traços irradiantes à sua volta de "umbigo peludo" (Cit. por BARRETO, 2008: 181). Reparámos que a urna AN.373 possui este tipo de figuração entre os membros/ patas. Lembramos que estas urnas têm a particularidade de possuir figuras modeladas no colo. As urnas AN.372, AN.375 e AN.840 apresentam figuras modeladas de pé com os braços estendidos e a urna AN.373 mostra uma cabeça e os membros modelados de uma figura zoomórfica sentada. Ressaltamos que as figuras laterais das urnas AN.372 e AN.840 apresentam seios e barriga proeminentes, elementos que podem acentuar a ideia de feminilidade já presente na iconografia do ovo/útero da figura antropozoomórfica. Enfim sugerimos também a possibilidade de as diferenças entre as urnas ornitomórficas poderem estar relacionadas com funcionalidades distintas: enterramentos secundários nas urnas maiores e cremação nas menores (como não chegaram até nós os restos ósseos de cada urna não podemos assegurar que se tratam apenas de enterramentos secundários). Sabemos que a prática da cremação está associada à fase tardia da cultura marajoara (SCHAAN, 2001b: 46). Porém, a semelhança estilística presente entre as urnas ornitomórficas, de variadas dimensões fazem-nos questionar um potencial afastamento cronológico.

Duas urnas da coleção do M.N.E. são também antropomórficas, de grande porte, mas possuem uma decoração distinta da das urnas ornitomórficas. A urna Joanes pintado AN. 378 tem quatro faces, sendo que em duas se reconhece um rosto antropomórfico que apresenta muitas semelhanças com os elementos das urnas ornitomórficas. Diferem principalmente os olhos em formato de escorpiões, a ausência de orelhas com adornos humanos associados às mesmas e a presença de pintura de linhas vermelhas no rosto, a qual poderia ser associada à pintura facial. O corpo da urna apresenta a figuração de um rosto sorridente. Nas duas outras faces reconhecemos uma figura modelada no colo, no caso uma cabeça zoomórfica semelhante à cabeça da urna AN.373, com os membros representados numa argola que contorna a cabeça. Notamos que este tipo de figura não se encontra exclusivamente em urnas (PALMATARY, 1949: 442, est. 84.a). A urna AN.377 constitui a única peça da coleção com estilo misto.

Conhecemos a existência de outras urnas com estilo misto Arari exciso vermelho/Joanes pintado, e valerá a pena citar como exemplo uma peça da colecção Barbier-Mueller (Fig.6, Anexo 1). Esta urna, de grande porte, apresenta duas figuras de rosto sorridente muito próximas das presentes na peça AN.378. Assim, constatamos que este motivo se poderá identificar em peças muito distintas, tanto pela forma como pelo o estilo que apresentam. A urna Inajá simples AN.379⁶⁴ possui dois rostos antropomórficos com os elementos de rosto e sem decoração das partes do bojo e do corpo. Podemos verificar que tem olhos ovóides semicerrados, uma boca com incisão central no bojo assim como um adorno cilíndrico semelhante ao da urna AN.372.

Duas das urnas da colecção do M.N.E. diferem muito das peças antropomórficas. A urna AN.380 pertence a uma tipologia conhecida em urnas de estilo Arari exciso vermelho, que apresentam um formato mais alongado e com quatro faces que figuram uma decoração geométrica constituída por um rosto quadrado e um par de sáurios modelados dispostos verticalmente nas paredes do artefacto (BARRETO, 2008: 194). Verificamos que, ao contrário das urnas ornitomórficas, este tipo de urna oferece a representação dos elementos antropomórficos e zoomórficos separadamente. Ressaltamos que o rosto se encontra inciso em outras loiças, embora com algumas variantes, como sejam a figura completa com a parte do corpo ovóide e dois braços (PALMATARY, 1949: 409, est. 51.b), ou aquela que exhibe antenas espiraladas a saírem das partes laterais do rosto, juntamente com quatro espirais que figuram os membros (PALMATARY, 1949: 419, est. 61.b). O sáurio nem sempre ocupa por completo a superfície da parede com a cabeça formando as asas, como é o caso da urna da colecção do M.N.E. Existe também a versão de este tipo de vaso em Arari exciso vermelho, com a representação de uma figura humana modelada, inteira e em posição sentada (PALMATARY, 1949: 412, est. 54.a).

Na colecção do M.N.E. podemos encontrar uma urna funerária ornitomórfica de grande porte com as partes do bordo e do colo e vários fragmentos de bordos associados a este tipo de urna (4) (Quadro.1). Verificámos que a fractura no colo das urnas antropomórficas parece coincidir com o local onde se iniciava o bordo. No entanto, apresentam uma superfície gasta

⁶⁴ Esta urna foi associada à fase final da cultura marajoara e à fase Aruã (PAIS DE BRITO, 2001: 231). Não encontramos indícios que nos pudessem fazer associar esta peça a uma fase distinta da Marajoara. Ressaltamos que na ausência de estratigrafia, este dado só poderia ser confirmado com a ajuda de paralelos arqueológicos bem datados.

onde é impossível tentar encaixar os fragmentos de bordos da colecção (todos com fractura viva). Além disso, a parte interna dos bordos está sempre fragmentada, o que dificulta a estimativa de diâmetro interno que teria de corresponder com o diâmetro do colo das urnas. Notamos que a nossa medida dos diâmetros internos mostra que são todos mais estreitos do que o diâmetro do colo das urnas funerárias de médio e grande porte. Este dado pode demonstrar que correspondiam a peças de menor dimensão que não figuram na colecção. Assim, todos esses fragmentos foram contabilizados como urnas à parte. Verificámos, em todo o caso, que a urna AN.840 apresenta um tipo de bordo relativamente conhecido, conforme se pode observar nas urnas ornitomórficas da colecção I.C.B.S.-M.A.E. (BARRETO, 2008:178).

Peças	Pasta	Superfície interna	Superfície externa	Diâmetro do bordo	
				externo	interno
Bordos*					
A.N.834	Inajá simples, homogénea e compacta	Alisada com engobo laranja (5YR 7/8) e creme (7.5YR 8/2)	Engobo creme (7.5YR 8/2) com pintura vermelha (10R 4/8) e preta (10R 3/1)	64 cm	30 cm
A.N.834	Inajá simples, pouco homogénea e compacta	Alisada com engobo creme (7.5YR 8/2)	Engobo creme (7.5YR 8/2) com pintura vermelha (10R 4/8) e preta (10R 3/1)	72 cm	33.5 cm
A.N.833	Inajá simples, pouco homogénea e compacta	Alisada com engobo branco (5YR 8/1)	Engobo branco (5YR 8/1) com pintura vermelha (10R 4/8) e preta (10R 3/1)	65.5 cm	31 cm
A.N.832	Inajá simples, homogénea e compacta	Alisada com engobo creme (5YR 8/1)	Engobo creme (5YR 8/1) com pintura vermelha (10R 4/8) e preta (10R 3/1)	55 cm	32.5 cm
Urnas				Diâmetro do colo	

A.N.374	Inajá simples, muito homogénea e compacta	Alisada com engobo laranja (2.5YR 6/8)	Engobo branco (5YR 8/1) com pintura vermelha (10R 4/8) e preta (10R 3/1)	35 cm
A.N.372	Inajá simples, homogénea e compacta	Alisada sem engobo	Polida com engobo branco (5YR 8/1) e pintura vermelha (10R 4/8) e preta (10R 3/1)	46.5 cm
A.N.373	Inajá simples, homogénea e compacta	Alisada sem engobo	Polida com engobo creme (7.5 YR 8/4) e pintura vermelha (10R 3/6) e preta (10Y 3/1)	41.5 cm
A.N.375	Inajá simples, homogénea e compacta	Alisada sem engobo	Polida com engobo creme (7.5YR 8/2) com pintura castanho escuro (10R 3/2) e preta (10R 2.5/1)	48 cm
A.N.378	Inajá simples, homogénea e compacta	Alisada sem engobo	Polida com engobo creme (5YR 8/3) com pintura vermelha (10YR 4/8) e preta (10R 3/1)	46 cm

* Contrariamente ao que acontece com o corpo das urnas da colecção, os bordos isolados possuem uma camada interna de engobo. Sugerimos a hipótese de urnas poderem apresentar engobo na parte interna, limitada à zona do bordo. Notamos que a urna AN.372 parece apresentar vestígios de engobo branco ao nível da parte fragmentada onde se iniciaria o bordo.

Quadro.1- Joanes pintado: as urnas com bordos desaparecidos e os bordos isolados.

Notamos que o bordo da peça é particularmente frágil, sendo que da maioria das urnas da colecção estão ausentes os bordos. Em boa verdade, é bom sublinhar que muitas das urnas que se encontram em instituições museológicas estão igualmente separadas dos seus bordos, pelo facto de terem permanecido desenterrados e recobertos por um prato ou uma tigela, os

quais teriam permitido a manipulação dos ossos. É também provável que algumas urnas tenham sido puxadas por esta parte mais vulnerável quando foram exumadas. A decoração dos bordos é realizada com motivos geométricos, os quais parecem estar em correspondência com a iconografia do colo e do corpo da urna funerária, isso numa ideia de reflexão e mimetismo das decorações (BARRETO, 2008: 178), algo que é facilmente observável na peça AN.840. Segundo Cristiana Barreto, esta interpretação seria coerente com o facto de os bordos fragmentados terem sido conservados nas necrópoles, exercendo talvez uma "função mnemônica" do indivíduo associado. É difícil efectuar paralelos dos bordos da colecção, uma vez que muitas das urnas nos museus não apresentam esta parte. No entanto, poderemos constatar que os bordos da colecção encontram semelhanças com alguns dos exemplares Joanes pintado conhecidos. Notamos que vários bordos possuem figuras zoomórficas em relevo, porém sem identificação precisa do animal figurado. O fragmento AN.834 do grupo 1 tem um elemento zoomórfico modelado na parte mais distal do bordo, e que parece corresponder a uma serpente. Este motivo pode constituir-se em nariz nas urnas antropomórficas com rosto sorridente, citamos como exemplo a urna AN.378. Deste modo, aproveitamos para salientar a analogia sempre presente entre o motivo de serpente e o nariz das figuras antropomórficas. Os fragmentos AN.833 e AN.832 apresentam figuras zoomórficas modeladas com membros estendidos para baixo. Lembramos que figuras com membros estendidos surgem modeladas no colo de urnas ornitomórficas, como é o caso da urna AN.372. O bordo AN.832 tem um motivo serpentiniforme percorrido por pequenos motivos similares ao do rolo que contorna o rosto de uma urna ornitomórfica presente na colecção I.C.B.S.-M.A.E. (BARRETO, 2008: 187). Todas as extremidades dos bordos possuem um friso de decoração geométrica conhecida para as urnas Joanes pintado.

Nas escavações realizadas em M-1 foram encontradas urnas Joanes pintado de vários tamanhos (MEGGERS e EVANS, 1957: 285). Na investigação de Denise Schaan no teso M-1 foram identificadas peças Joanes pintado e Arari exciso vermelho e no teso M-17 prevaleceu o estilo Joanes pintado, destacando-se a iconografia do rosto sorridente no bojo, ainda que tenham também sido encontradas urnas ornitomórficas (SCHAAN, 2004).

2.2.1.2. As figuras antropomórficas e zoomórficas

O espólio do Museu Dr. Santos Rocha possui somente uma cabeça antropomórfica que difere das cabeças do espólio do M.N.E. Este tipo de cabeça, modelada de estilo Joanes pintado com crânio alongado e vermelho na parte traseira, sobrancelhas, nariz e olhos pintados com uma decoração serpentiforme que contorna o rosto, é conhecido na arte marajoara. Ressaltamos que o formato do crânio parece ilustrar a prática da deformação craniana, marca de status social, aliás identificada sobre certos esqueletos masculinos (SCHAAN, 1996: 59). Desta forma, é possível afirmar que a cabeça fálica das estatuetas associa-se de duas maneiras à masculinidade: pela alusão ao órgão sexual masculino e pela ilustração de uma prática de deformação do corpo, tipicamente masculina. É tão frequente o achado de estatuetas partidas ao nível do pescoço (cabeças e corpos separados) que foi proposta a hipótese de que as cabeças pudessem ter sido quebradas ritualmente após o seu uso, possivelmente em contextos xamânicos (SCHAAN, 2001b). Existem vários tipos de estatuetas, sendo que a maioria parece possuir um formato falomorfo com uma base semilunar, estão sentadas e podem apresentar características femininas (seios e triângulos ou rectângulos púbicos). Desta forma podem combinar atributos masculinos e femininos. Algumas peças apresentam braços que estendidos para cima ou para baixo formam duas argolas que podem ter sido usadas na suspensão do objecto. Algumas dessas peças também são ocas e servem como chocalho. Identificámos no trabalho de Helen Palmatary uma estatueta chocalho inteira com uma cabeça semelhante à da peça do Museu Dr. Santos Rocha, com proveniência do Pacoval (1949: 405, est. 47.c). O artefacto encontra-se em posição sentada e possui características sexuais femininas.

Esta categoria de peças está representada no Museu Nacional de Etnologia por: uma estatueta zoomórfica, as estatuetas antropomórficas (3), uma estatueta chocalho, as cabeças antropomórficas e zoomórficas (8) e os fragmentos antropomórficos (4). Uma peça do M.N.E., que se encontra classificada como "estatueta zoomórfica", é feita em osso e representa um réptil. Embora não tenham sido encontrados paralelos para esta peça, conhecemos a importância da figuração do sáurio na iconografia marajoara, fazendo-se representar, por exemplo, pela modelação da sua figura em urnas funerárias. Podemos afirmar que os artefactos em osso não parecem ser muito frequentes nas colecções. No entanto, são de salientar os ossos longos decorados da colecção I.C.B.S.-M.A.E. (BARRETO, 2008: 165).

As peças do M.N.E. classificadas como "estatuetas antropomórficas" são na verdade extremamente variadas e são objectos para os quais não foram encontrado paralelos arqueológicos muito próximos. A estatueta AN.390, de qualidade excepcional (pelo seu tratamento e o seu estado de conservação), possui algumas características das estatuetas referidas, sendo do estilo Joanes pintado, em posição sentada, possuindo a parte traseira da cabeça vermelha, sobrancelhas, nariz e olhos pintados e um elemento que contorna o rosto. A presença de olhos zoomórficos nas estatuetas é frequente, e haverá que ressaltar que esta possui a representação de olhos que figuram um par de escorpiões. A posição das mãos sobre os joelhos sem que os membros formem uma argola, parece menos comum. Porém, esta questão é difícil de avaliar pelo número elevado de estatuetas conhecidas fragmentadas. Notamos que o formato da cabeça arredondado também parece ser um atributo mais raro. A peça AN.390 encontra um paralelo numa outra estatueta Joanes pintado proveniente do teso M-1 descrita por Betty Meggers e Clifford Evans (1957: boletim 167, est. 79 b). A peça foi igualmente descoberta no interior de uma urna funerária (MEGGERS e EVANS, 1957: 376). Encontrando-se na mesma posição, possui um par de escorpiões que representam os olhos e o seu corpo está decorado com um motivo semelhante ao da figura AN.390.

A peça AN.697 destaca-se por suas reduzidas dimensões e pelo fabrico grosseiro. Não conhecemos outros exemplares deste tipo publicados, porém é possível que se justifique mais pelo facto de a peça não apresentar uma qualidade excepcional do que pela inexistência de peças similares. Não é raro encontrarmos nos estudos sobre a fase Marajoara a menção de objectos rústicos, como pequenos vasos e pequenos animais, talvez brinquedos de crianças. Será o caso desta estatueta? Lembramos que este tipo de artefacto foi encontrado nos tesos M-1 e M-17 (SCHANN, 2004: 268). Sugerimos também que possa ter tido uma função de amuleto.

Finalmente, é possível afirmar que a peça AN.384 se destaca pela qualidade plástica, assim como pela sua raridade. Constitui, efectivamente, uma peça emblemática da colecção marajoara do M.N.E. Apesar de estarmos cientes da dificuldade que é reconhecer um paralelo para este artefacto, podemos ressaltar algumas características à luz das peças marajoara conhecidas. Esta estatueta antropomórfica de estilo Joanes pintado é particularmente alta (35,5 cm), representa uma figura híbrida, mítica ou fantástica. Apresenta-se sentada como outras das pequenas estatuetas conhecidas. Porém, a postura das suas mãos é invulgar: apresenta uma das mãos sobre o joelho, e a outra estendida ao lado com um orifício central na palma. Parece estar

nua, sendo visíveis as representações dos mamilos, do umbigo e das nádegas, embora a marcação do sexo esteja ausente. Está recoberta por pintura facial e corporal. A figuração do nariz é parecida com a representação encontrada nas urnas funerárias antropomórficas. Apresenta uma mistura de atributos humanos e outros fantásticos, como as orelhas desproporcionalmente grandes, ou o número de dedos das mãos (4) e dos pés (6). Os atributos tipicamente culturais parecem ser os alargadores de orelha e o penteado em topete. Para além disso, destaca-se a presença do motivo de serpente na decoração espiralada presente nas bochechas, coxas e nádegas. A figura está com a boca aberta (nota-se a presença da língua) o que poderia evocar o acto de falar ou de cantar.

Uma única peça é classificada como "estatueta antropomórfica chocalho" e possui uma forma bem conhecida. Terá sido identificada, aliás, uma estatueta semelhante no teso M-1 (SCHAAN, 2004: 339). O seu uso parece estar relacionado com rituais xamânicos de cura⁶⁵, e na verdade é possível efectuar um paralelo etnográfico com os grupos Cuna e Chocó na Colômbia, que recorrem a este tipo de estatuetas nos seus rituais de cura (Cit. por SCHAAN, 200b: 38). Este objecto evoca a importância do som na convocação dos espíritos e lembramos que costuma ser associado ao uso do tabaco.

As peças classificadas como "cabeças antropomórficas e zoomórficas" repartem-se em oito fragmentos, sendo somente dois associados às figurações zoomórficas (AN.405 e AN.382). Notamos que duas cabeças estão modeladas em fragmentos de bordos. A peça AN.391 Joanes pintado pertence a uma loiça cujas paredes apresentam uma decoração do mesmo estilo (algo que se verifica, em particular, pela presença de tinta à volta da cabeça modelada). A parte superior da cabeça e o queixo estão modelados de forma a sobressaírem da parede. A peça AN.400, Anajás inciso branco, de feitura mais grosseira, está completamente integrada na parede da peça.

Encontramos duas origens possíveis para estes fragmentos: por um lado as estatuetas (chocalho ou não), no caso das cabeças antropomórficas, e por outro os recipientes,

⁶⁵ Para um exemplo contemporâneo de ritual de cura numa sociedade amazónica pode-se consultar BARCELOS NETO, Aristóteles (2001) - "O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu)", in *Journal de la Société des Américanistes*, 87, pp.137-160.

nomeadamente loiças e urnas funerárias (neste último caso, tratar-se-ia da figura situada no colo das urnas antropomórficas Joanes pintado). Com o intuito de procurarmos determinar a origem desses fragmentos, considerámos os critérios de forma, estilo, dimensões, posicionamento e efectuámos uma comparação entre os fragmentos de cabeça com os exemplares inseridos no colo das urnas antropomórficas. À luz dos paralelos arqueológicos verificámos que as cabeças das estatuetas antropomórficas sentadas, sejam chocalhos ou não, costumam possuir uma forma de rectângulo mais ou menos alongado qualificado de falomorfa, pela analogia que certas estatuetas têm com a representação do órgão sexual masculino. No entanto, notamos que nenhum dos fragmentos de cabeça do M.N.E. figura esta forma. Por esta razão, sugerimos que seja mais provável que essas cabeças pertençam a recipientes de grandes dimensão, como por exemplo urnas funerárias. De facto, graças às urnas antropomórficas quase inteiras que estão à guarda do M.N.E. foi possível efectuar comparações entre as cabeças das figuras nas urnas e as cabeças isoladas. Estas figuras, que têm uma aparência tanto zoomórfica como antropomórfica, podem estar representadas de duas formas: de corpo inteiro ou somente com a cabeça, associada por vezes aos membros inferiores sugerindo uma posição sentada. Reparámos que essas cabeças isoladas foram recolhidas sem os recipientes, pois todas as urnas ornitomórficas e a urna com rosto sorridente do M.N.E. possuem ainda as suas duas figuras no colo. Depois de evocarmos a ideia de um ritual para justificar a presença de cabeças antropomórficas separadas dos seus corpos, podemos agora sugerir que a fragmentação das mesmas se deve ao facto de constituírem uma parte particularmente frágil das urnas funerárias.

É importante referir que existem também outros recipientes de grandes dimensões, nomeadamente vasos, que apresentam cabeças modeladas. Porém, neste caso não encontramos muitos paralelos de recipientes para o estilo Joanes pintado. Pelo contrário, à excepção de um fragmento (AN.400), todas as cabeças isoladas do conjunto são de estilo Joanes pintado. Esta constatação acentua a possibilidade de se tratar de vestígios de urnas antropomórficas, pois todas as que possuem figuras no colo pertencem ao estilo Joanes pintado. A fim de reflectirmos sobre a proveniência desses fragmentos comparámos as dimensões das cabeças isoladas, associadas a um fragmento de parede, àquelas presentes no colo das urnas antropomórficas. Cinco das cabeças isoladas possuem uma altura muito próxima, cuja média corresponde a 7 cm. Uma única cabeça zoomórfica (AN.382) distingue-se por ser um pouco maior, com 8,7 cm de altura. Reparámos que as cabeças associadas a fragmentos de parede têm uma altura média

idêntica à das cabeças isoladas. A média para as figuras inseridas em colo de urnas antropomórficas é de 6 cm de altura. Desta forma concluímos que a altura das cabeças isoladas constitui mais um critério, no sentido em que certas cabeças poderão corresponder a fragmentos de urnas funerárias antropomórficas. O quarto critério que considerámos para estimar a proveniência das cabeças é o posicionamento das mesmas revelado pela fractura do pescoço. Nesta perspectiva deduzimos se a cabeça encaixava no sentido vertical ou no lateral. Concluímos assim que cinco das cabeças teriam sido encaixadas na posição lateral, enquanto apenas uma delas poderia ter estado em posição vertical (AN.383).

Esta constatação permite-nos afastar a hipótese de as cinco figuras pertencerem a estatuetas, pois é plausível que sejam provenientes de recipientes de grandes dimensões. Assumimos então a possibilidade de a peça AN.383 ter pertencido a uma estatueta antropomórfica inteira. Desta forma, é grande a probabilidade de essas cabeças (5) terem pertencido ao colo de urnas funerárias antropomórficas, do tipo ornitomórfica ou rosto sorridente, constituindo uma parte da figura antropomórfica ou zoomórfica que geralmente possui também membros isolados. É interessante constatar a analogia que existe entre a cabeça zoomórfica isolada AN.405 e as cabeças situadas no colo das urnas funerárias AN.373 e AN.378, uma vez que todas têm um formato oval e orelhas redondas, assim com uma decoração de linhas pretas e vermelhas entrelaçadas. Também se registam semelhanças entre a cabeça antropomórfica isolada AN.401 e a cabeça AN.391 inserida numa porção de parede.

Destacamos as peças AN.383 e AN.399 por possuírem vestígios que interpretamos como braços. De facto, conhecemos a existência de figuras de urnas ornitomórficas que revelam braços geralmente colocados na boca. É o que ocorre, por exemplo, com o fragmento do colo de uma urna ornitomórfica proveniente do teso M-1, escavado por Betty Meggers e Clifford Evans (1957: boletim 167, est. 74 b). Por fim, também identificámos um fragmento de cabeça Joanes pintado proveniente do teso M-17 que possui um elemento na boca (SCHAAN, 2004: 340, est. 129.b). Esta posição é habitualmente reconhecida na iconografia marajoara, inclusive em estatuetas antropomórficas, e foi interpretada em contexto funerário enquanto figuração do endocanibalismo (ROOSEVELT, 1991: 81). É também possível sugerir a hipótese da figura estar a introduzir algum tipo de alimento dentro da boca. É de referir que a cabeça AN.383 se distingue das outras pelas suas dimensões e iconografia, e por isso consideramos algo improvável que tenha pertencido ao colo de uma urna ornitomórfica. Talvez possa ter sido

encaixada na parte lateral do corpo de uma urna funerária, como ocorre numa peça Arari exciso vermelho do Museu Nacional do Rio de Janeiro⁶⁶. Também existem cabeças zoomórficas modeladas em outros tipos de peças, como é o caso de um vaso para suspensão com decoração excisa para conter pigmentos que apresenta duas cabeças nas laterais, como o qual foi já estudado por Palmatary (1949: 400, est. 42.c). Talvez seja também o caso do fragmento Joanes pintado AN.391 cuja forma de parede não foi associada a urnas funerárias do mesmo estilo. Esta impossibilidade deve-se ao facto de o bordo não apresentar a mesma forma inclinada dos bordos das urnas Joanes pintado, identificadas através de várias publicações. Enfim o fragmento de parede AN.400 distingue-se pelo seu estilo Anajás inciso branco. A cabeça possui um rolo modelado que a contorna formando um "M". Notamos que este tipo de rolo fino disposto acima da cabeça está presente em outras peças, designadamente dois fragmentos antropomórficos: AN.392 e AN.402. A primeira tem dois rolos dispostos verticalmente na cabeça da figura e a segunda possui um único rolo que contorna a cabeça formando e juntando duas possíveis orelhas. Encontramos o mesmo tipo de rolo da peça AN.400 numa cabeça isolada publicada por Palmatary (1949: 362, est. 4.b).

Os fragmentos antropomórficos constituem cinco peças do Museu Nacional de Etnologia, com formas muito variadas. Três delas (AN.402, AN.392 e AN.408) foram descritas como se tratando de asas de artefactos de grandes dimensões. Como algumas das estatuetas antropomórficas, a peça AN.402 de estilo Inajá simples pode ser considerada falomorfa. Já o artefacto do mesmo estilo designado por AN.392 possui olhos e boca redonda em relevo, além de dois rolos no topo da cabeça associáveis a um penteado. Este tipo de figuração é conhecido na arte marajoara. Citamos como exemplo uma cabeça presente numa peça estudada por Helen Palmatary que provém do Rio Camutins (1949: 442, est. 84.a) assim como vários fragmentos recolhidos por Betty Meggers e Clifford Evans (1957: boletim 167, ests. 68 e 69). Encontram-se paralelos para este tipo de fragmento nos tesos M-1 e M-17 (SCHAAN, 2004: 331). A peça AN.408 de estilo Camutins simples parece ser original pela sua forma de pequeno vaso, com um claro atributo antropomórfico: o umbigo. No que se refere a atributos humanos isolados,

⁶⁶ O registo fotográfico desta peça encontra-se em:
<http://www.museunacional.ufrj.br/MuseuNacional/arqueologia/ARQUEOBRA/URNAFUN2.htm>

notamos que não raro reconhecemos na arte marajoara a figuração de um mamilo na superfície de paredes de vasos, não necessariamente numa figura antropomórfica definida. É possível que este fragmento tenha constituído a asa de uma grande peça, tendo talvez servido como pequeno vaso autónomo. O fragmento Inajá simples AN.406 apresenta a metade de um rosto antropomórfico que poderia corresponder a um fragmento de vaso ou de urna funerária. Por fim, a peça AN.403 constitui uma porção de braço Arari exciso vermelho que poderia ter pertencido a uma estatueta antropomórfica do mesmo estilo.

2.2.1.3. Os objectos associados ao género ⁶⁷: tangas, líticos e tamborete

Tangas de cerâmica e machados líticos são objectos que costumam ser encontrados dentro de urnas funerárias e permitem supor o género do/dos indivíduos sepultados, sendo que a tanga se encontra mais associada à esfera feminina e os machados se relacionam proximamente com a ideia de masculinidade. Com efeito, esses dois tipos de artefactos costumam ser identificados separadamente dentro das urnas (SCHAAN, 2004: 251). A tanga em cerâmica constitui um dos elementos mais característicos dos enterramentos da fase Marajoara e é muitas vezes encontrada no interior de algumas urnas funerárias ou sob a forma de fragmentos em áreas de habitação, de lixeira e de circulação, assim como de produção de cerâmica. O uso de tangas de cerâmica constitui um traço inédito, pois sabemos que outros grupos amazónicos recorrem ao uso de tapa-sexos, porém sempre em materiais vegetais. De facto, possuímos um único exemplo do uso de tangas de cerâmica fora do Marajó, o qual ocorre nas tribos Panoan do rio Uacayali no Perú, onde são exclusivamente utilizadas por meninas durante rituais de puberdade (Cit. por SCHAAN, 1996: 58).

Existem três grandes categorias de tangas: aquelas cobertas por um engobo de cor clara, feito da mesma argila que a tanga e sem decoração; as tangas cobertas por engobo vermelho e apresentando um polimento de superfície (as mais numerosas em enterramentos) e as Joanes pintado. Denise Schaan atribui um uso codificado às tangas, sendo as Joanes pintado (de tamanho geralmente menor) usadas por meninas em rituais de iniciação e as outras por

⁶⁷ Para uma análise da questão da construção do género em sociedades amazónicas veja-se BELLIER, Irène (1993) - “Réflexion sur la question du genre dans les sociétés amazoniennes”, in *L’Homme*, nº126-128, Avril-Décembre, pp.517-526.

mulheres mais velhas ou casadas. As tangas Joanes pintado costumam corresponder ao seguinte modelo: uma faixa superior com um motivo presente somente nas tangas mas de maneira constante, que corresponde à figuração da vulva nas estatuetas de cerâmica e que pode ser interpretado como um princípio feminino; uma faixa mediana com a representação da "serpente mitológica" e um terceiro campo que apresenta uma decoração também identificada em outros objectos e que pode ser interpretada como estando relacionada com a filiação da utilizadora. Por fim, podemos sublinhar o facto de se ter reconhecido em certas urnas antropomórficas a representação de uma figura feminina usando uma tanga. Sabemos também da existência de relatos que descrevem tangas que teriam sido encontradas amarradas no exterior de urnas funerárias, ao mesmo nível em que se encontrariam as vulvas das figuras femininas nelas representadas (PALMATARY, 1949).

As tangas Joanes pintado estão presentes nas duas colecções estudadas, sendo três no Museu Santos Rocha e duas no Museu Nacional de Etnologia. Possuem forma e padrão decorativo semelhantes, sendo este organizado em três faixas com largura variável, a inferior sendo sempre mais larga. O tamanho e a forma apresentam ligeiras variações que evidenciam que as peças foram modeladas conforme a anatomia da usuária. Ressaltamos, no entanto, a forma mais larga, curta e arredondada da peça AN.386 do M.N.E.. Em muitos exemplares de museus, assim como nos artefactos aqui em estudo, a faixa decorativa superior possui uma decoração com rectângulos estreitos e alongados, traços verticais e triângulos cheios (esta decoração foi sugerida para as tangas do M.N.E. cuja parte superior esquerda está danificada, assim como para o fragmento 3878 do Museu Dr. Santos Rocha). Sublinhe-se que o fragmento 9876 do Museu Dr. Santos Rocha se distingue por uma decoração diferente, realizada com linhas duplas. As peças provenientes deste acervo foram comparadas às tangas que Helen Palmatary menciona como provenientes do Pacoval (1949: 461, ests. 103.a,b,c,d,e,f) onde se encontram peças com a faixa superior mais comum, e com outras variantes. A faixa mediana das tangas assemelha-se a um friso e contém motivos em ziguezagues, cruciformes com pequenos traços ou linhas curvas. Está associada à figuração da "serpente mitológica". O fragmento 9876 do acervo do Museu Dr. Santos Rocha diferencia-se das outras peças por possuir uma decoração de linhas duplas percorridas por pequenos pontos duplos que formam espirais quadrangulares, conhecida noutros exemplares em museus. Por fim, a faixa inferior (que só aparece nas três tangas inteiras) possui figuras geométricas idênticas, realizadas com

linhas encurvadas. Lembramos que é interpretada como indicador da identidade social de sua portadora. Todas as tangas do Museu Dr. Santos Rocha possuem uma decoração de linhas percorridas por pequenos pontos duplos, seja na segunda ou na terceira faixa decorada. Este elemento não é reconhecido de maneira sistemática nas tangas provenientes do Pacoval publicadas por Palmatary (1949: 460, est. 102.g e 461, ests. 103.a,b,c,d,e,f), e portanto pode não ser considerado pertinente para caracterizar decorações de peças deste arqueossítio. Além disso, também se encontram decorações de linhas percorridas por pequenos pontos duplos nas tangas do teso M-17 do sítio d' "Os Camutins", escavado por Denise Schaan (SCHAAN, 2004: 343).

Conhece-se a existência de uma tanga com decoração particularmente semelhante à da tanga 3872 do Museu Dr. Santos Rocha. Trata-se de uma peça de origem indefinida, do acervo do Instituto Cultural Banco Santos, presente no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (Fig.7, Anexo 1). Sabemos que peças do teso de Camutins foram integradas nessa colecção, e sendo esse o caso desta peça tratar-se-ia de uma boa ilustração da correlação existente entre decorações das tangas e identidade socio-geográfica. Notamos que apesar de algumas apresentarem certas marcas de desgaste à volta dos furos, as tangas estudadas não apresentam nas extremidades pequenos sulcos, testemunhos do seu uso (excepto talvez o fragmento 9876). Este elemento permite supor que não foram usadas e que a sua realização poderia ter como único objectivo a sua integração na sepultura (lembramos que as duas tangas do M.N.E. foram encontradas no interior de urnas funerárias). Peças Joanes pintado foram identificadas na escavação do teso M-1 por Betty Meggers e Clifford Evans e alguns exemplares foram cedidos para estudo por um morador que os tinha desenterrado no teso (MEGGERS e EVANS, 1957: 382). Aliás, notamos que os autores afirmam que as tangas Joanes pintado não costumam ser engobadas na superfície interna mas podem possuir uma banda de engobo ao longo da borda da peça, caso observado no fragmento 9876 (MEGGERS e EVANS, 1957: 383). Nas escavações de Denise Schaan nos tesos M-1 e M-17 foram também encontradas tangas Joanes pintado, mais em M-17 do que em M-1, o que poderá corresponder a uma maior presença de rituais de passagem em M-17 (SCHAAN, 2004: 345).

Os objectos de pedra são testemunhos das redes de trocas comerciais das populações marajoara. A colecção do M.N.E. detém machados (6) e pilões (2), todos feitos em rochas metamórficas à excepção de um pequeno pilão em quartzito. Esses objectos são conhecidos para a fase Marajoara e os machados são por vezes encontrados no interior de urnas funerárias,

como é o caso no teso M-17 (SCHAAN, 2004). Notamos que foi recolhido por Betty Meggers e Clifford Evans um machado miniatura (3,5 x 3,8 cm) em diorita no teso M-1 (1957, est. 132.a). Os líticos deste teso foram realizados com um material diferente, maioritariamente em basalto e microgabro. Outra peça em lítico da colecção do M.N.E. (AN.407) é interpretada como sendo um eventual acessório utilizado na indumentária, além de que terá sido executado em xisto, desconhecendo-se qualquer paralelo directo .

O tamborete é um objecto que pode ser considerado panamazónico, embora seja um atributo conhecido da fase Marajoara. Este tipo de peça que sabemos ter sido e ainda ser usada pelos chefes e xamãs parece também estar em estreita relação com o mundo fúnebre. De facto, existem várias culturas arqueológicas amazónicas que possuem urnas funerárias que figuram um ser antropomórfico sentado sobre um tamborete ⁶⁸. Através dos exemplos etnográficos, é possível imaginar que objectos deste tipo que não tenham chegado até nós pudessem ter sido realizados em madeira. O exemplar Joanes pintado do M.N.E possui uma perfuração central e sabemos que existem peças com ou sem esta particularidade que podem ter tido uma função simbólica. São conhecidas peças sem decoração, com pintura ou incisões. Encontramos a referência, por exemplo, de um tamborete com perfuração associado ao rio Camutins, já publicado por Palmatary (1949: 383, est. 25.d). Foram encontrados exemplares destes nos tesos M-1 e M-17 e foi constatado que as peças do teso M-1 são mais decoradas do que as do M-17 (SCHAAN, 2004: 338). O formato redondo do tamborete, assim como o seu orifício central e a sua decoração, podem possuir conotações cosmológicas. Lembramos as associações que existem nas cosmologias amazónicas entre a ideia de eixo e o acto de sentar, sendo a metáfora do xamã sentado num tamborete a simbologia da ligação entre dois mundos. O tamborete AN.385 possui uma decoração pintada e geométrica com dois elementos similares dispostos frente a frente do orifício central, os quais formam quatro secções. Assim, a perfuração pode encarnar um *axis mundi*. Esta ideia de quadripartição encontra-se, por exemplo, nos desenhos realizados pelos Kaxinawa⁶⁹ do alto Amazonas em tamboretas circulares (McEWAN, 2001).

⁶⁸ Referimos como exemplo urnas funerárias da ilha de Caviana, as urnas Maracá e Mazagão com origem no Amapá (BARRETO, 2008: 232).

⁶⁹ Podemos igualmente encontrar este termo escrito "Cashinahua".

2.2.1.4. As loiças

As loiças dividem-se em cinco categorias formais: vasos (4), tigelas (4), pratos (3), prato com pedestal (1) e vasilhas com pedestal (2). A colecção do M.N.E apresenta um par de pequenos vasos zoomórficos de estilo Joanes pintado (AN.388 e AN.389) para os quais não foram encontrados paralelos. Como a maioria das estatuetas antropomórficas e os chocalhos conhecidos, esses vasos apresentam figuras em posição sentada. Também se poderá supor que a bem conhecida representação de figuras com as mãos na boca é evocada pelas asas constituídas pela junção dos braços ligados ao nariz. Os olhos zoomórficos, neste caso um par de serpentes, são igualmente encontrados nas estatuetas, assim como no rosto antropomórfico de urnas funerárias. Ressaltamos a presença do motivo de serpentes enroladas no corpo dos vasos.

Peças semelhantes à AN.394, com decoração excisa, foram associadas por Helen Palmatary ao uso de pigmentos (1949: 306). A investigadora terá reconhecido paralelos com vasos de dimensões ligeiramente maiores, de forma ovóide, com decoração excisa, protuberâncias laterais e furos de suspensão (PALMATARY, 1949: 400, est. 42.a,b).

O vaso AN.397 encontra paralelos com outras peças em formato de meia curcubitácea (PALMATARY, 1949: 405, est. 47.d). Sabemos da presença de cerâmicas cuja forma imita uma cabaça em culturas arqueológicas da América do Sul, como é o caso das loiças do período Formativo tardio na costa do Equador⁷⁰. O significado destes artefactos pode ser interpretado através do uso deste fruto em sociedades ameríndias contemporâneas (como por exemplo os Kogi e os Barasana na Colômbia)⁷¹. Um exemplo de cabaças associadas a contextos funerários femininos está documentado num enterramento em Huaca Prieta, na costa Norte peruana, datado do II Milénio a.C. As cabaças são utilizadas para armazenar e transportar bens, designadamente água. Os Kogi utilizam-nas enquanto contentores de cal, substância misturada com folhas de coca (*Erythroxylum coca*) para libertar os alcalóides presentes na planta. Para os Kogi, a cabaça está simbolicamente associada à mulher, à procriação (sublinhamos a analogia

⁷⁰ Assinalamos que estas semelhanças foram estudadas pela primeira vez pelo antropólogo norte-americano Donald Lathrap (1925-1990).

⁷¹ As interpretações que passamos a citar foram apontadas em WEINSTEIN, Elka (2001)- “Fruitful death- The symbolic meaning of curcubits in the Late Formative Period of coastal Ecuador, in *Mortuary practices and ritual associations: shamanic elements in prehistoric funerary contexts in South America*”, Oxford England: Archaeopress, pp.37-49.

presente entre a cal que activa a coca e o papel activo atribuído ao esperma na procriação), a morte e o universo, e está relacionado com rituais de iniciação masculinos. Quando ocorrem, o jovem Kogi adquire uma cabaça associada à vagina da esposa, objecto que o acompanhará na sua viagem pós-mortal. Por fim, valerá a pena mencionar a ligação da cabaça com o xamanismo, pois costuma ser usada nas sociedades ameríndias actuais para fabrico das maracás.

As tigelas do M.N.E. são muito variadas, tanto em termos formais como decorativos. A peça AN.393 pertence a um tipo conhecido de tigelas Arari exciso vermelho e pudemos reconhecer-lhe um paralelo bem próximo na colecção Tom Wildi (SCHAAN, 1996, est. 50-B). As tigelas AN.837 e AN.839 apresentam uma forma igualmente bem documentada, e peças deste tipo foram identificadas em M-1 e M-17. Terá sido encontrada neste último tesoro, aliás, uma tigela Joanes pintado, do mesmo estilo do que o artefacto AN.837, que estava sobre o topo de uma urna funerária (SCHAAN, 2004: 309). De acordo com o diâmetro da tigela AN.389 (53 cm), é possível deduzir que talvez tenha servido de tampa para uma urna funerária presente na colecção. Se calcularmos o diâmetro médio do bordo dos fragmentos de urna que apresentam esta porção (5), obtemos um valor de 64,9 cm. Sabemos que os pratos podiam estar encaixados dentro ou sobre o bordo, e se estivesse associado a uma dessas urnas, tê-lo-ia sido através de um encaixe interno. As peças AN.398 e AN.409, para quais não encontramos paralelos, possuem uma decoração mais simples. Supomos que por parecer menos espectacular este tipo de peça tenha sido menos documentado.

Para além dos conjuntos artefactuais que temos vindo a apontar, estudamos aqui quatro tipos de pratos, encontrando-se um deles no Museu Dr. Santos Rocha e os restantes na colecção do M.N.E.. Para o fragmento 3873 do museu da Figueira da Foz, foi possível encontrar paralelos para a decoração espiralada (PALMATARY, 1949: 396, est. 38.j). O prato com pedestal AN.836 possui uma decoração de cabeças zoomórficas que assimilamos a tartarugas. Lembramos que este animal está bastante presente na iconografia da fase Marajoara. Para além de existirem figuras com o formato deste réptil (BARRY e CORRÊA, 2002: 67), registam-se tigelas cuja forma imita a carapaça do animal (PALMATARY, 1949: 400, est. 42.e), assim como várias peças que apresentam uma ou duas cabeças modeladas no seu bordo (SCHAAN,

2001d). Registamos como paralelo mais próximo deste prato uma peça Arari exciso vermelho que se encontra no Musée Ethnographique de Genebra (Fig.8, Anexo 1) ⁷².

Similares a dois pratos de estilo Arari exciso vermelho são algumas peças reconhecidas nos tesos M-1 e M-17 (SCHAAN, 2004: 314). Reparámos que existem artefactos com decoração quase idêntica ao nível do bordo (SCHAAN, 2004: 314). Devido ao diâmetro do bordo desses pratos (44 cm para AN.835 e 58 cm para AN.831), é possível pensar que poderão ter servido de tampa para urnas funerárias de médio ou grande porte.

Constam da colecção do M.N.E. duas vasilhas com pedestal, as quais pertencem a formas conhecidas entre a cultura material marajoara que terão sido encontradas nos tesos M-1 e M-17 (SCHAAN, 2004: 316). A peça Carmelo vermelho AN.395, com formato quadrangular e decoração de caneluras, encontra paralelos próximos, porém com um diâmetro menor, entre artefactos do mesmo tipo associados ao rio Camutins (PALMATARY, 1949: 438, ests. 80.b,c,d). A peça Arari exciso vermelho AN.396 tem a particularidade de possuir uma decoração excisa na parte de baixo do pedestal que se reconhece de igual modo em peças dos tesos M-1 e M-17. Esta decoração na parte côncava, a qual não é visível quando a peça está em uso, possui certamente um importante valor simbólico.

2.2.1.5. Os objectos utilizados na tecelagem

Esta temática relaciona-se exclusivamente com objectos da colecção do Museu Nacional de Etnologia. Como já referimos no primeiro capítulo deste trabalho, os artefactos relacionados com tecelagem constituem uma fonte particularmente interessante, pois testemunham produções que raramente resistem à passagem do tempo em ambiente tropical. Conhecemos, aliás, a importância que esta actividade ocupa em sociedades amazónicas contemporâneas. Porém, na ausência de vestígios de tecidos notamos que é difícil imaginar de maneira precisa as técnicas utilizadas na época. O acervo apresenta dois tipos de peças relacionadas com esta actividade: os volantes de fuso (2) e os pesos (3). Esses pequenos objectos, geralmente decorados com incisões, são conhecidos na literatura especializada e são ambos classificados como "volantes de

⁷² A totalidade das peças marajoara deste museu podem ser visualizadas in www.ville-ge.ch/meg/index.php

fuso", tendo surgido designadamente no teso M-17, de onde Denise Schaan exumou três (SCHAAN, 2004: 348). Sabemos que volantes de fuso decorados com incisões foram também recolhidos no teso M-1 (MEGGERS e EVANS, 1957: 378), embora difiram dos do M.N.E. por assumirem um formato cilíndrico.

2.2.1.6. Os adornos

A colecção do M.N.E possui dois pingentes (AN.623 e AN.618) que correspondem a dois muiraquitãs em cerâmica. Sabemos que foram encontradas duas peças destas em cerâmica no teso M.17 do sítio d' "Os Camutins" (SCHAAN, 2004: 349). Consideramos que a peça AN.618 oferece uma cópia mais fiel das rãs estilizadas, seja pelo seu formato triangular, seja pelas incisões duplas horizontais e oblíquas que também se encontram nas peças em pedra. A peça AN.623 pôde ser considerada um muiraquitã graças às similitudes que reconhecemos em peças de formato ovóide presentes na colecção I.C.B.S.-M.A.E. Outros adornos igualmente manufacturados sobre rocha e em cerâmica, que não estão representados nas colecções que estudamos, são os labretes (Fig.9, Anexo 1). Esta imitação dos prestigiados muiraquitãs em nefrita do baixo Amazonas num material menos nobre leva a supor que esses objectos poderão ter contribuído para um acesso menos elitista aos muiraquitãs (BARRETO, 2008). Ressaltamos que essas peças são sempre encontradas em contexto funerário, dentro de urnas decoradas contendo indivíduos da elite. O uso deste objecto não está com certeza definido mas sabemos que existem na Baixa Amazónia figuras de argila que representam mulheres com status social elevado e que possuem um ornamento no cabelo semelhante aos muiraquitãs. São sempre peças associadas às trocas entre indivíduos pertencentes à elite ou a formas de pagamentos relativos às cerimónias de morte, casamento e paz. Bom será referir que este tipo de objecto é valorizado até aos nossos dias pelos ameríndios, que os consideram como amuletos da boa sorte (BARRETO, 2001: 177).

A organização dos resultados da análise comparativa das peças do Museu Nacional de Etnologia encontra-se na tabela anexa (Quadro.2). Certos tipos de peças foram agrupadas sem que haja um paralelo associado a cada uma delas. Foi o caso das urnas funerárias dos dois grupos, das cabeças antropomórficas e zoomórficas e dos objectos líticos. As urnas

antropomórficas e os bordos também não foram comparados de maneira sistemática por tamanho e decoração pelo facto de considerarmos que a presença do mesmo tipo constitui um dado suficientemente pertinente para ilustrar uma semelhança cultural. Evidentemente, para cada cabeça antropomórfica e zoomórfica não foi encontrado um paralelo idêntico nos tesos do sítio d' "Os Camutins". Porém, foram classificadas nesta categoria por termos chegamos à conclusão de que poderiam ter pertencido ao colo de urnas funerárias Joanes pintado, ambos tipos presente nos tesos. Para os líticos (machados e pilões) não foram encontrados objectos idênticos em forma e material. Em todo o caso, como é conhecido o fabrico de objectos com rochas metamórficas (cuja ausência no arquipélago testemunha trocas comerciais) e como se encontram igualmente machados e objectos de formato cilíndrico no sítio d' "Os Camutins", esses artefactos foram classificados como tendo paralelos em M-1 e M-17.

Constatamos que a maioria das peças presentes nos conjuntos estudados pertencem a formas e iconografias conhecidas na cultura marajoara. Noutro sentido, foi sugerida a possibilidade de o fragmento inciso com decoração de "S" encadeados constante do museu de Figueira da Foz ter feito parte de uma urna funerária cuja tipologia é típica da região de proveniência daquelas peças. A cabeça antropomórfica de carácter falomorfo foi comparada com uma peça chocalho proveniente da mesma região (Palmatary, 1949), e a tanga inteira e os fragmentos Joanes pintado possuem uma decoração conhecida na arte da fase Marajoara. O fragmento 9876, com uma decoração em faixa distinta das outras tangas, também encontra paralelos arqueológicos, porém sem evidências de diferenciação regional. O fragmento de prato 3873 possui uma decoração espiralada que pôde ser igualmente comparada a seus semelhantes.

A comparação dos artefactos do Museu Nacional de Etnologia com peças provenientes dos dois tesos cerimoniais do sítio d' "Os Camutins" (M-1 e M-17) revelou-se pertinente, pois 71.1% das peças daquele museu possuem paralelos com peças provenientes de um dos tesos, ou de ambos. Ressaltamos que não foram encontrados exemplares próximos para 21.2% das peças. Este factor pode testemunhar da raridade de determinados objectos presentes na colecção do M.N.E., ainda que seja um dado que consideramos com cautela, pois foram já mencionadas algumas razões de ordem prática que justificam a ausência de paralelos arqueológicos. Por fim, sublinhamos que muito embora tenhamos insistido mais na comparação formal do que na estilística, podemos notar que os tipos decorativos encontrados em M-1 por Betty Meggers e

Clifford Evans possuem semelhanças com os que se acham presentes no acervo do M.N.E. (1957: 286).

Depois da análise dos fragmentos do M.N.E. à luz dos paralelos arqueológicos, concluímos que o número de urnas funerárias antropomórficas estimado no início deste estudo (dez peças) poderia ser mais elevado. De facto, se considerarmos a possibilidade de algumas cabeças de figuras antropomórficas e zoomórficas pertencerem a urnas antropomórficas (AN.399, AN.401, AN.404, AN.405), do mesmo modo que os bordos (AN.834 (2), AN.833 e AN.832), acrescentamos mais oito peças desta categoria à colecção. Neste caso a colecção, apresentaria vestígios de 20 urnas na sua totalidade (18 urnas antropomórficas e duas outras urnas).

Paralelos	Teso	Teso	Tesos	Outros	Nenhum
Peças*	M-1	M-17	M-1 e M-17	paralelos	paralelo
Urnas funerárias antropomórficas			AN.372, AN.373, AN.375, AN.376, AN.838, AN.378, AN.374, AN.840		AN.379
Outras urnas				AN.377	AN.380
Bordo de urna			AN.834 (2), AN.833, AN.321		

Estatueta zoomórfica					AN.649
Estatueta antropomórfica	AN.390				AN.697, AN.384
Estatueta chocalho	AN.381				
Cabeça antropomórfica e zoomórfica			AN.383, AN.391, AN.399, AN.401, AN.404, AN.400, AN.405		AN.382
Fragmentos antropomórficos			AN.392, AN.402	AN.400	AN.406, AN.408, AN.403
Tanga			AN.386, AN.387		
Machado			AN.616, AN.619, AN.620, AN.621, AN.635, AN.636		
Pilão			AN.622, AN.654		
Acessório em formato de ponta de flecha					AN.407
Tamborete			AN.385		

Vaso				AN.394, AN.397,	AN.388, AN.389
Tigela			AN.837, AN.839	AN.393	AN.398, AN.409
Prato			AN.835, AN.831		
Prato com pedestal				AN.836	
Vasilha com pedestal			AN.396, AN.395		
Volante de fuso			AN.411, AN.412		
Peso			AN.410, AN.413, AN.414		
Pingente		AN.618, AN.623			
TOTAIS	2 3%	2 3%	43 65.1%	6 9%	14 21.2%

* As peças consideradas para a classificação dos paralelos corresponde a 66 (100%), sendo o número total de objectos estudados. Os números das peças que correspondem a várias categorias repetem-se.

Quadro.2- Os paralelos arqueológicos para as peças do Museu Nacional de Etnologia

2.2.2. A análise iconográfica: a representação antropomórfica, zoomórfica e híbrida

A iconografia das peças do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia destaca-se pela presença recorrente de figuras antropomórficas e zoomórficas. De facto os objectos estudados apresentam figuras humanas (numa peça para o Museu Dr. Santos Rocha e em 29 para o M.N.E.) e animais (três para o Museu Dr. Santos Rocha e 31 para o M.N.E.) , por vezes representadas separadamente numa mesma peça ou em outros casos combinadas numa figura híbrida qualificada de antropozoomórfica (sete para o M.N.E) (Quadro.9, Anexo 3). Constatamos que são associados atributos de indivíduos da elite social ou espiritual (xamânicos) à representação de humanos. Na figuração animal estão principalmente presentes animais predadores que possuem características valorizadas pelo Homem. Esta iconografia, que evoca ideias de transformação, poder e morte, parece estar relacionada com um pensamento ameríndio que possui semelhanças com algumas concepções compartilhadas por populações actuais.

No caso da representação de figuras humanas observam-se dois tipos de atributos: os corporais, geralmente a presença do umbigo ou dos seios, e os culturais que passaremos a analisar. Verificamos que nas estatuetas e nas urnas antropomórficas surge a representação de práticas corporais, geralmente ligadas a indivíduos da elite social, nomeadamente o recurso à deformação crâniana, à pintura facial e corporal, à utilização de adornos como alargadores de orelhas, brincos de penas e acessórios peitorais. Acrescente-se que a representação de figuras em posição sentada possui uma conotação cosmológica importante, pois relaciona-se com a posição do chefe ou do xamã quando está sentado no seu tamborete ritual (McEWAN, 2001). Abrimos um parêntese para evocar um aspecto interessante da vida ameríndia ancestral (referimo-nos às fontes etnohistóricas e aos objectos) e actual: a pintura corporal⁷³. Várias

⁷³ É possível obter mais informações sobre pinturas faciais e corporais dos ameríndios da Amazónia in VIDAL, Boelitz Lux (2005)- “Art corporel: graphisme et peinture au jenipapo”, in *Brésil indien: les arts des amérindiens du Brésil*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp.190-198. Citamos também um trabalho sobre as pinturas faciais dos Sharanahua (Amazónia ocidental) que apresenta uma reflexão à volta da iconografia utilizada e do seu significado: DÉLÉAGE, Pierre (2007)- “Les répertoires graphiques amazoniens”, in *Journal de la Société des Américanistes*, 93-1, pp.97-126.

peças das colecções estudadas, sejam figuras antropomórficas, zoomórficas ou híbridas apresentam uma policromia cujo objectivo não parece estar limitado à representação dos elementos do rosto e do corpo. De facto, quase todas as figuras antropomórficas e zoomórficas, assim como as urnas ornitomórficas e a urna com rosto sorridente (todas essas peças são Joanes pintado) parecem apresentar o uso de pinturas faciais e corporais. É possível reflectir sobre esta prática com a ajuda de paralelos etnográficos. Os Jívaro, que ocupam um território da Amazónia situado entre o sudeste do Equador e o Norte do Perú, utilizam pigmentos vermelho e preto para realizar as suas pinturas. O primeiro provém da mistura de sementes de urucum (*Baixa orellana*) com seiva de tái (*Warscewzia chordata*) e o segundo é obtido a partir da fruta jenipapo (*Genipa americana*). É interessante constatar que a utilização de pintura vermelha entre duas linhas pretas é associado por este povo à guerra ou à picada de uma serpente venenosa. De facto, sabemos que o corpo da vítima de uma serpente é recoberta com pequenos grafismos curvos que lembram a ondulação e os motivos da pele da serpente. A pintura vermelha é ligada ao quotidiano e é marcada por diferenças de género. Essas pinturas faciais foram interpretadas como acentuação das funcionalidades relativas aos órgãos sensoriais ou seja, a valorização da boca estaria relacionada aos talentos discursivos, a valorização dos olhos estaria associada às experiências visionárias, etc.. Também está relacionada com o encontro com o "espectro sexuado de um índio morto" (*arútam*) que ocorre quando um homem comete um homicídio ou participa numa expedição guerreira. Neste caso, o índio replica no seu próprio rosto a pintura facial vista no do espectro (*usúmanu*). Ressaltamos que o uso de pintura corporal policromática não é raro entre as populações ameríndias da Amazónia. São as mesmas cores (vermelho e preto) que são associadas às pinturas corporais nas figuras antropomórficas das cerâmicas estudadas. A escolha desses tons possui certamente um duplo significado identitário, seja na caracterização de uma cerâmica tipicamente marajoara como na expressão de marcos sociais através dos rostos pintados com as duas cores. Reparamos na semelhança de desenhos com linhas entrelaçadas policromáticas em cabeças antropomórficas da colecção do M.N.E. (exemplos nas peças AN.405, AN.373 e AN.378) com figurações em rostos de ameríndios actuais (Fig.10, Anexo 1). A ideia de valorização dos elementos do rosto através dos quais se sublinham qualidades sensoriais ou sociais parece coincidir com representações identificadas em determinados artefactos, quer seja o desenho da boca de figuras antropomórficas (exemplo na peça 3874), quer seja ainda a

figuração do rosto em urnas ornitomórficas, onde os olhos e a boca se encontram particularmente destacados pela pintura (Fig.11, Anexo 1).

A figuração zoomórfica, mais frequente do que a antropomórfica na iconografia das peças analisadas, encontra-se na maioria dos objectos e pode aparecer como representação naturalista ou, pelo contrário, ser extremamente estilizada. Reparamos que a maioria dos animais representados nas peças do M.N.E. constituem predadores ferozes (serpente (14), escorpião (4), lagarto/jacaré (2), ave de rapina (6)), mas também estão figurados animais que poderiam ter sido utilizados na alimentação dos ameríndios (rã (2), tartaruga (1) e peixe (2)) (Quadro.9, Anexo 3). Lembramos que a serpente é o animal mais presente, seja na sua forma naturalista com a cabeça e o corpo modelados, na forma estilizada de um elemento espiralado, ou através da figuração da sua pele. Encontramos a sua representação em urnas antropomórficas, figuras antropomórficas e zoomórficas, tangas de cerâmica e loiças (vasos, pratos e vasilha com pedestal). Este motivo iconográfico poderia possuir vários níveis interpretativos, ou seja, sabemos que a figura da serpente foi utilizada universalmente em várias comunidades pelo facto de a mudança de pele sazonal do animal ser constantemente associada à regeneração e à vida depois da morte. Aliás, observa-se a representação de um motivo estilizado associado à pele de serpente em várias peças do M.N.E. Sabemos também que mitos relativos à serpentes são constantes na área amazónica, nomeadamente entre os grupos Wayana, Tucano e Wanâna, associados geralmente à feminilidade e à fertilidade (SCHAAN, 2004: 359).

No caso marajoara, Denise Schaan, na sua investigação realizada no Aterro de Belém, constatou a presença da representação da serpente em objectos tipicamente femininos, o que a fez relacionar o motivo com a fertilidade, no caso enquanto ser mítico responsável pela procriação dos peixes, primeiro recurso económico da ilha. Desta forma, a autora apresentou também uma corrente associativa que relaciona a presença de motivos serpentiformes com um sistema religioso, provavelmente manipulado por uma elite, o qual promoveria a sua capacidade de aquisição de recursos ao mesmo tempo que justificaria ideologicamente a hierarquia, pelo acesso aos mesmos. Lembramos, a propósito, que as serpentes presentes na iconografia marajoara foram identificadas com duas espécies de *Bothrops* genus (*B.atrox* e *B.marajoensis*) (SCHAAN, 2001d:116). O escorpião aparece no rosto de uma urna antropomórfica, assim como na figuração dos olhos em estatuetas antropomórficas ou em

cabeça antropomórficas e zoomórficas, como forma de evocação do poder da visão, possivelmente xamânica. Uma estatueta em osso possui a forma de um sáurio (AN.380), motivo que também surge modelado numa urna funerária (AN.380). Por fim, a ave figura nas urnas antropomórficas qualificadas de "ornitomórficas". É interessante constatar a existência de um rital designado *Txidín*, por vezes com conotação fúnebre, entre os Kaxinawa do Acre, onde são utilizadas as prestigiosas penas de gavião-real para a execução de adornos plumários. Nesta ocasião, o líder do canto apresenta o corpo quase inteiro coberto por penas (LAGROU, 2002). Assim, é constatada uma ligação entre a presença da ave de rapina e o contexto funerário. Além disso, sublinhamos a relação que existe, para este povo, entre o líder do canto e a presença da ave, animal sobre o qual se acredita ter ensinado a arte de cantar. Ressalte-se que este animal predador, possivelmente representado em urnas funerárias, poderá ter sido caçado pelas populações marajoara, as quais teriam usado suas plumas em rituais. Os animais associados às presas são a rã, representada por muiraquitãs em cerâmica, a tartaruga, figurada num prato com pedestal que possui duas cabeças modeladas e o peixe, representado em par numa urna funerária de pequeno porte (AN.376) e no fundo de uma vasilha com pedestal (AN.396). Verificamos que animais que figuram na iconografia marajoara possuem a particularidade de poderem estar em dois ecossistemas diferentes: na água e na terra. Esta característica aplica-se aos jacarés, rãs e tartarugas. Talvez esta dicotomia possa ter sido importante aos olhos dos ameríndios marajoara.

A figuração híbrida está identificada nas urnas ornitomórficas através da combinação da representação feminina com a de aves. Noutro plano, notamos que a estatueta AN.384 possui uma mistura de atributos humanos (corporais e culturais) com outros fantásticos (número de dedos das mãos e dos pés). A figuração dos animais predadores e das presas pode ser associada à questão da caça e mais concretamente à percepção dos animais no mundo ameríndio. Esta temática foi largamente abordada pela antropologia amazônica e a evocação de alguns conceitos teóricos poderia facilitar a articulação da iconografia marajoara com noções de perspectivismo e xamanismo⁷⁴. Lembramos que este último conceito manifesta-se

⁷⁴ O perspectivismo ameríndio é uma teoria elaborada pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. O conceito é definido desta forma: “*Trata-se da concepção comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos.*” (CASTRO, 2002: 347).

nos conjuntos estudados através da presença de certas peças, como a estatueta chocalho e o tamborete. Outros objectos de conotação xamânica também já foram encontrados nos sítios da fase Marajoara, como os pequenos vasos para o uso de tabaco (SCHAAN, 2004: 346). Um aspecto interessante, que não será abordado neste trabalho, é a ligação entre os vários tipos de grafismos com estados de consciência alterada, relacionados com rituais alucinógenos praticados por certos grupos (SCHAAN, 1996).

Apresentamos de maneira muito sintética algumas noções relativas ao perspectivismo ameríndio elaborado a partir de uma reflexão sobre estudos etnográficos de grupos ameríndios da Amazônia. Foi principalmente através da análise da mitologia ameríndia que foi constatada a recorrência de crenças pan-amazônicas. Desta forma, foi assumida a ideia de uma crença num estado originário de indiferenciação entre os homens e os animais, sendo estes considerados agora como ex-humanos. De acordo com Descola, trata-se de uma concepção animista (DESCOLA, 2005, 183). Acredita-se que todos os seres possuem um espírito seu semelhante e um corpo que caracteriza a sua diferença, através da forma. Todos os seres sejam humanos, animais ou espíritos caracterizam-se pela visão que têm de si próprios como humanos. Porém, cada ser observa a outra categoria de maneira distinta à qual esta mesma se assume, ou seja, sempre como humano. Assim sendo, os animais predadores e os espíritos vêem os humanos como animais de presa, os animais de presa olham para os humanos enquanto espíritos ou como animais predadores e os animais e os espíritos observam-se a si próprios como humanos, da mesma forma que aos seus atributos corporais, seus adornos e o seu sistema social. O que diferencia os humanos dos não-humanos (espécies animais, vegetais e espíritos) é o seu ponto de vista totalmente dependente do seu corpo. A forma de cada espécie é geralmente vista como um invólucro, do qual alguns seres como os xamãs podem apropriar-se.

O xamanismo amazônico pode ser definido com a habilidade por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjectividades alo-

A tentativa de articulação entre esta teoria da antropologia com a arqueologia foi experimentada por Cristiana Barreto na sua tese de doutoramento (1998), e encontra-se no capítulo V: "O despertar das almas: A arte funerária marajoara", pp. 156-204.

específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos (CASTRO, 2002: 358).

Lembramos que o xamã exerce a sua acção em domínios diversos como a guerra, a caça ou a cura⁷⁵. O xamanismo afirma uma visão bipolar da pessoa e do mundo, através da divisão dicotómica corpo e alma. Sabemos que estes indivíduos, consideram possível que a alma saia do corpo. Quando esta saída é breve corresponde ao sonho, enquanto que quando é prolongada pode trazer doenças e, por fim, quando a alma não regressa dá-se a morte. Como nos interessa particularmente a ligação do xamanismo ao mundo animal, realçamos a relação da função xamânica com a caça. Sabemos da responsabilidade do xamã em garantir o sucesso da caça, ao mesmo tempo que deve tentar controlar a possível vingança do outro mundo (os espíritos dos animais, no caso). O xamã tem a responsabilidade de operar a transformação dos animais mortos em corpos naturais e desespirtualizados para torná-los comestíveis (CASTRO, 2002: 392).

Quanto à construção do corpo ameríndio, lembramos a prática da deformação craniana, as pinturas faciais e corporais assim como os adornos que podem ser interpretados como meios de constituição de um corpo distintamente humano. É frequente o recurso a adornos de origem animal, nomeadamente os brincos feitos de penas, os quais têm o objectivo de activar propriedades culturais atribuídas a outros seres (lembramos as propriedades que referimos como associadas a alguns dos animais presentes na iconografia marajoara) (TAYLOR, 2005). Desta forma, seria possível sugerir que as urnas ornitomórficas que combinam atributos tipicamente humanos com outros animais poderiam relacionar-se com a metamorfose xamânica. Adoptando os atributos de uma ave de rapina, o xamã é visto como humano pelos seres deste mesmo grupo, ao mesmo tempo que possui as qualidades manifestadas no corpo da ave, valorizadas através da capacidade de voar e da sua visão particularmente aguçada na escuridão, e da própria morte⁷⁶.

⁷⁵ Para obter uma definição geral do xamanismo aconselha-se a consulta de PERRIN, Michel (1995) - *Le chamanisme*, Paris: Que sais-je?, Presses Universitaires de France.

⁷⁶ No âmbito de uma investigação realizada no *Museo del oro* na Colômbia, o antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff emitiu a hipótese de os objectos pré-colombianos estudados poderem estar relacionados com a arte xamânica. No seguimento desta ideia, interpretou a figuração recorrente do homem-ave como uma figura

Os mortos, a rigor, não são humanos, estando definitivamente separados de seus corpos. Espírito definido por sua disjunção com um corpo humano, um morto é então atraído logicamente pelos corpos animais, por isso, morrer é se transformar em animal, como é se transformar em outras figuras da alteridade corporal, notadamente os afins e os inimigos (CASTRO, 2002: 395).

De acordo com esta ideia, as urnas funerárias antropozoomórficas poderiam figurar a encarnação da alma do morto no corpo animal. A ideia de transformação e metamorfose, do humano em animal e do animal em humano é característica das crenças animistas. Sabemos que a representação humana pode corresponder à de um animal "sem roupa" (o espírito de todos os seres é originalmente humano) e a figuração animal pode corresponder a um ser humano mascarado num invólucro (no sentido em que poderá adquirir capacidades parecidas aos humanos).

A partir desta análise iconográfica é possível ressaltar a coerência existente entre a figuração de atributos relativos à elite social nas peças marajoara provenientes das duas necrópoles, com o tratamento funerário associado aos indivíduos enterrados, os quais são testemunhos de um status social importante (urnas funerárias decoradas com objectos associados no interior). Também sublinhamos a analogia entre a policromia cerâmica, vermelha e preta (Joanes pintado), com a pintura facial que utiliza igualmente dois pigmentos principais: o urucum vermelho e o jenipapo preto. A representação zoomórfica é a mais numerosa nos conjuntos de objectos estudados e a omnipresença de predadores parece ser um elemento constante das ideologias animistas. Finalmente, a figuração híbrida, nomeadamente nas urnas ornitomórficas, permite reflectir sobre concepções ameríndias ligadas à metamorfose.

central desta arte que simbolizaria o "voo xamânico" (1990). Esta expressão qualifica a viagem espiritual realizada pelo xamã no outro mundo.

2.2.3. A análise das peças associadas do Museu Nacional de Etnologia

Quando realizaram a recolha das peças no Marajó, Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira procederam ao registo de alguns dados que lhes pareceram importantes, designadamente a associação de objectos às urnas funerárias (Quadro.3) e o posicionamento de certas peças. A análise desses dados à luz de outras investigações científicas efectuadas no Marajó permite-nos formular algumas hipóteses e reflexões acerca do padrão de enterramento da fase Marajoara. Conhecemos a associação constatada entre tangas e vasos de cerâmica com esqueletos femininos em urnas decoradas e machados líticos e contas de colar com esqueletos masculinos em urnas sem decoração (SCHAAN, 2003b). Como já evocámos, esta situação, todavia não sistemática⁷⁷, revela uma divisão de género na prática funerária. O nosso principal objectivo é a identificação de correlações entre as urnas e os objectos contidos no seu interior, assim como de indicações relativas ao género dos sepultados.

Lembramos que a maioria dos dados utilizados por Denise Schaan relativos aos enterramentos no teso M-1 provêm da investigação realizada por Betty Meggers e Clifford Evans (2004: 199), pois durante a escavação a investigadora encontrou um único enterramento em urna no teso (2004: 198). Meggers e Evans identificaram nove enterramentos em urnas que, apesar de fornecerem uma amostra muito reduzida da quantidade de urnas que devem ter sido retiradas do teso, fornecem algumas analogias com as associações urnas/objectos do conjunto estudado. Também possuímos dados relativos aos 24 enterramentos escavados por Schaan no teso M-17 (2004: 252).

A urna funerária ornitomórfica Joanes pintado de grande porte AN.372 continha no seu interior um par de vasos zoomórficos (AN.388 e AN.389) e uma estatueta antropomórfica (AN.390) de estilo Joanes pintado. Recorde-se que se trata da maior urna da colecção (91 cm de altura) e possui uma decoração muito detalhada. Ressaltamos o carácter feminino acentuado desta urna, pela presença da figuração da vagina sob um elemento circular associado ao útero/ovo ou umbigo da mulher/ave, assim como da figura modelada no colo com atributos

⁷⁷ É importante mencionar o facto de certos autores terem, pelo contrário, afirmado uma associação das urnas ginecomórfas e tangas com esqueletos masculinos, sem negar todavia o seu carácter feminino (ROOSEVELT, 1991: 83).

relacionados à fecundidade (seios e ventre proeminentes). As peças que lhe estão associadas parecem constituir um trio artefactual com dimensões e tratamento plástico semelhantes. As superfícies desses objectos estão igualmente polidas e possuem engobo e pintura das mesmas cores, repartidas de forma análoga (tinta preta organizada em faixas e tinta vermelha no fundo, nas orelhas, nariz e pupilas). Essas três figuras possuem olhos zoomórficos, em forma de serpentes no caso dos vasos e de escorpiões quanto à estatueta, sendo que a figuração desses seres predadores deverá estar associada ao poder da visão xamânica. Sabemos que foram encontrados potes de cerâmica em sepulturas femininas. Todavia, deles está ausente qualquer decoração, ou possuem apenas decoração incisa, de forma que não consideraremos que esses objectos possam fornecer alguma indicação relativa ao género das sepulturas.

A urna funerária ornitomórfica Joanes pintado AN.375, de grande porte, continha no seu interior a vasilha com pedestal AN.395, a estatueta chocalho Joanes pintado AN.381 e a estatueta zoomórfica em osso AN.369. Esta urna estava junto ao tamborete AN.385. Sabemos que ossos pertencentes a um réptil foram identificados no interior de uma urna Anajás inciso branco junto a ossos humanos adultos, no teso M-1 (MEGGERS e EVANS, 1957: 285). Talvez este elemento possa esclarecer o significado do achado AN.649, também encontrado dentro de uma urna funerária. Note-se que o chocalho e o tamborete são acessórios directamente associados ao mundo do xamanismo. Ressaltamos, em boa verdade, que esta é a única urna da colecção do M.N.E. que possui duas serpentes, com cabeças triangulares modeladas no bojo, assim como uma estatueta em forma de réptil, os quais representam animais predadores que costumam surgir em mitos ameríndios (SCHAAN, 2004: 359). Além disso, as figuras modeladas no colo da referida urna surgem em posição sentada, outro elemento que é possível relacionar com o mundo xamânico. Sabemos que na maioria das sociedades amazónicas actuais o xamanismo está ligado ao universo masculino. Neste sentido, poderia ser este elemento uma indicação do género do indivíduo sepultado?⁷⁸

⁷⁸ Lembramos que apesar de ser uma função desempenhada na maioria das vezes por homens, a relação da função de xamã com a questão do género é complexa. O xamã é um ser transgressor e mediador que se encontra entre os homens e os animais, entre o mundo do quotidiano e o espiritual, entre a vida e a morte. Por isso é possível que se chegue a considerá-lo como um "terceiro sexo social" (cit. por PERRIN, 1995).

A urna funerária ornitomórfica Joanes pintado AN.374, de médio porte, continha no seu interior a tanga Joanes pintado AN.386. Sabemos que nas escavações de Betty Meggers e Clifford Evans foi igualmente encontrada uma urna ornitomórfica associada a uma tanga do mesmo estilo decorativo junto a um esqueleto feminino adolescente (MEGGERS e EVANS, 1957: 285). Este dado poderia aliás comprovar o uso de tangas Joanes pintado por mulheres mais jovens. Além disso, esta é a única urna da coleção com a figuração de um ser antropomórfico invertido no corpo da face antropozoomórfica da urna. Este encontra-se sob as espirais serpentiformes do bojo e entre as patas/garras da figura antropozoomórfica constituída pela própria urna. Pode ser interpretado como um feto dentro do ventre ou até como uma cena de parto (BARRETO, 2008: 180). Sabe-se que a presença da tanga pode assinalar a existência de uma sepultura feminina, e neste caso poderia acentuar a ideia de fecundidade representada pela iconografia da urna. Reparámos que tanto a urna como a tanga possuem referências à serpente, seja no bojo daquela ou nas faixas medianas e inferiores da tanga, o que sublinha uma vez mais a ligação entre feminilidade, serpente e fertilidade.

A urna funerária Arari exciso vermelho AN.380 de pequeno porte, com um par de sáurios modelados, continha no seu interior a tanga Joanes pintado AN.387. Lembramos que a figuração de sáurio na iconografia marajoara é associada à representação de lagarto ou jacaré (SCHAAN, 2001d: 114). Desta forma podemos constatar que as tangas Joanes pintado não são sistematicamente associadas às urnas ornitomórficas Joanes pintado, consideradas femininas. Concluimos assim que esta urna poderia ter contido uma sepultura feminina.

A urna funerária antropomórfica Anajás inciso vermelho AN.379, de grande porte, encontrava-se a um metro de profundidade da grande urna funerária ornitomórfica Joanes pintado AN.372. Esta poderá ser uma evidência de que uma peça de feição mais simples poderia pertencer a uma cronologia mais recente, uma vez inserida num nível estratigráfico posterior.

O tamborete Joanes pintado AN.385 estava enterrado junto à urna antropomórfica Joanes pintado com rosto sorridente AN.378. Já foi evocada neste trabalho a relação dos tamboretos com o xamanismo e seu universo cosmológico. Reparámos que esta urna possui olhos em formato de escorpião que constituem igualmente um elemento relacionado com os poderes da visão xamânica.

A estatueta antropomórfica Joanes pintado AN.384 estava enterrada a cerca de 50 cm de profundidade sobre o vaso em formato de curcubitácea AN.397. Este elemento poderá sugerir que a conhecida estatueta antropomórfica do M.N.E. pertenceria a uma unidade estratigráfica posterior àquela que continha o vaso AN.384, pelo que se trataria de um artefacto mais recente.

A cabeça zoomórfica Joanes pintado AN.382 estava enterrada a cerca de 1,50 m de profundidade. Poderia pertencer a um vaso de grande dimensão quebrado numa fase posterior ao enterramento. Como algumas urnas funerárias ornitomórficas, este possui olhos constituídos por par de escorpiões e a língua de fora. Também apresenta a figuração de uma serpente modelada no topo de sua cabeça.

É possível interpretar as diferenças de tamanho, forma e decoração das urnas como indicadores sociais relativos às diferentes linhagens e ao status do indivíduo sepultado. Reparámos que as urnas maiores (AN.372 e AN.375, em estilo Joanes pintado) são as que contêm o maior número de objectos (três em cada uma). A única urna de estilo Arari exciso vermelho (AN.380) contém uma tanga do mesmo tipo que a urna de médio porte Joanes pintado (AN.374). Sublinhamos que este objecto está extremamente conotado ao género feminino e pode indicar a presença de sepulturas de crianças, pelo facto das tangas Joanes pintado serem associadas aos rituais de passagem realizados na adolescência. Essas duas peças (AN.386 e AN.387) não possuem as marcas em pequenos sulcos ao lado dos furos que costumam testemunhar o seu uso. Assim, podemos supor que as duas tangas foram manufacturadas com o propósito de acompanhar as defuntas na sua viagem pós-mortal. Note-se que a iconografia, tanto das urnas como dos objectos associados (figuração de animais predadores), parece estar fortemente ligada a crenças anímicas e xamânicas. Os dois objectos da colecção do M.N.E. que relacionámos com rituais xamânicos estão associados à urna AN.372, que é a que possui maiores dimensões e a que se encontra plasticamente mais trabalhada na colecção. Pela importância iconográfica dada à figura feminina, saliente-se a hipótese de Roosevelt (1993), que interpreta essas sociedades como de filiação matrilinear⁷⁹.

⁷⁹ Françoise Héritier esclarece a diferença entre os conceitos "matrilinear" e "matriarcal", ambos associados à importância do papel feminino em certas sociedades. A matrilinearidade corresponde à filiação, ou seja, ao facto de pertencer ao grupo, à transmissão do nome, dos bens que passam pelas mulheres sem que isso implique que elas possuam qualquer tipo de poder político, o que ocorreria numa sociedade matriarcal. Segundo a autora, esta segunda situação nunca teria ocorrido, pelo menos nas realidades etnográficas conhecidas (2009: 135).

Urnas	Altura	Decoração	Objectos associados
AN.372	91 cm	Joanes pintado	. 2 vasos zoomórficos pequenos (AN.388 e AN.389) . Estatueta antropomórfica Joanes pintado (AN.390)
AN.375	88 cm	Joanes pintado	. Vasilha com pedestal (AN.395) . Estatueta chocalho Joanes pintado (AN.381) . Estatueta zoomórfica em osso (AN.369) . Junto ao tamborete (AN.385)
AN.374	51 cm	Arari exciso vermelho	. Tanga Joanes pintado (AN.386)
AN.380	33 cm	Joanes pintado	. Tanga Joanes pintado (AN.387)

Quadro.3- As associações entre urnas e outros objectos da colecção do Museu Nacional de Etnologia.

2.2.4. A comparação entre os conjuntos do Pacoval e de Camutins

Apesar da reduzida quantidade de fragmentos depositados no Museu Dr. Santos Rocha e da escolha altamente selectiva das peças do M.N.E, comparamos os dois conjuntos com o objectivo avaliar com maior precisão as semelhanças e as diferenças entre si (Quadro.4). Com efeito, conhecemos as dissemelhanças fundamentais entre os sítios situados na região do lago Arari (peças do Museu Dr. Santos Rocha) e aqueles associados ao Rio Anajás (peças do M.N.E.) e procuraremos verificar se uma amostra tão reduzida confirma esses dados. Através da bibliografia, sabemos que a Leste do lago Arari é constatada a ocorrência de incisões sobre engobo branco e vermelho, e pintura vermelha no interior de incisões produzidas com engobo branco. “O tipo Pacoval Inciso, especialmente é frequentemente utilizado nos sítios do lago Arari em urnas funerárias antropomórficas estando virtualmente ausente nos sítios do rio

Anajás.” (SCHAAN, 2007: 81). Os sítios da região do rio Anajás possuem mais cerâmicas policromáticas, uso de incisões e excisões com engobo vermelho.

Notamos que o acervo do Pacoval (Museu Dr. Santos Rocha) apresenta três estilos (total de oito peças) enquanto o acervo do M.N.E possui uma variedade de oito estilos (total de 49 peças) (Quadro.1, Anexo 3). Os dois sítios possuem uma maioria de peças Joanes pintado, cinco para o Pacoval (62.5%) e 28.5 para o Camutins (58.1%). Lembramos que na análise estratigráfica de Meggers e Evans para o teso M-1, nos três níveis analisados o estilo decorativo mais presente foi o Joanes pintado (MEGGERS e EVANS, 1957: 283). Este dado está em coerência com o facto de este estilo ser considerado um emblema da fase Marajoara, com uma grande difusão territorial. O outro estilo presente nos dois acervos é o Anajás inciso branco, estando representado por uma única peça em cada sítio. O Pacoval inciso reconhece-se somente em duas peças do Pacoval (25%), estando completamente ausente do acervo do M.N.E.. Esta constatação não é surpreendente, uma vez que se trata de um estilo considerado típico da região do lago Arari. Por fim, no acervo do M.N.E estão representados seis estilos, por sua vez ausentes da amostra do Museu Dr. Santos Rocha: Inajás simples, Camutins simples, Anajás inciso vermelho, Arari exciso branco, Arari exciso vermelho e Carmelo vermelho.

Realce-se a elevada proporção de peças pintadas nas duas colecções, correspondendo a 62.5% para o Museu Dr. Santos Rocha e 49.1% para o M.N.E (Quadro.1 e Quadro.6, Anexo 3). É interessante constatar que numa amostra tão reduzida sobressai o facto de que o acervo do Pacoval possui uma proporção de tipos incisos superiores ao do acervo do Camutins, sendo 37.5% contra 12.3%. Ressaltamos também a ausência de estilos excisos na amostra do acervo do Pacoval, enquanto a proporção no conjunto do M.N.E. é de 15.8%.

Quando comparamos os objectos por formas, encontramos algumas diferenças interessantes entre os dois sítios. O fragmento 3875 apresenta um tipo ausente da região do rio Camutins e lembramos que poderá ter pertencido a uma urna funerária. Orville Derby, o primeiro investigador a escavar o teso de Camutins, compara a cerâmica encontrada com o espólio do Pacoval:

A loiça encontrada no monte maior de Camutins é do mesmo carácter do que a do Pacoval. Pelo que pude observar parece que as igabaças são mais frequentemente pintadas do que gravadas, o contrario do que se observa no Pacoval. A forma predominante é grande,

deprimida e globular, ao passo que no Pacoval as formas menores e sub-cilíndricas e cónicas são mais comuns (MAGALIS, 1975: 332).

A cabeça antropomórfica e falomorfa Joanes pintado (3874) que apresenta deformação craniana não possui paralelos no conjunto do M.N.E., apesar de existirem várias estatuetas e cabeças com um tamanho semelhante. Como se trata de um fragmento de estatueta, lembramos a descrição feita por Algot Lange no Pacoval do Arari no final do ano 1913: “*Large and small idols heads, many of which broken, lie around, some partly covered by earth and dirt.*”⁸⁰ (MEGGERS e EVANS, 1957: 313).

Constatamos que as tangas Joanes pintado aparecem nos dois conjuntos, embora um dos fragmentos do Pacoval (9876) possua uma decoração diferente, constituída por linhas percorridas por pequenos pontos duplos pintados.

O fragmento de prato (3873) testemunha um tipo de objecto ausente da colecção do M.N.E.. Tinha um diâmetro de 18 cm e pode ter sido utilizado como tampa de uma urna funerária pequena. Numa visita realizada em Pacoval em 1876, Orville Derby faz os seguintes comentários: “They appear always to have been covered with a lid, but this is generally been broken and the fragments fallen into the jar”⁸¹ (MEGGERS e EVANS, 1957: 311). Finalmente, ressaltamos que o fragmento 3870 tem a particularidade de possuir as duas superfícies incisadas, caso que não se verifica na colecção do M.N.E..

Assim podemos afirmar que apesar das reduzidas dimensões da amostra de peças proveniente do Pacoval, foi possível observar algumas das diferenças constatadas para a cultura material das duas regiões, seja através dos estilos utilizados como das categorias formais presentes. O Pacoval inciso constitui um estilo raro na região do rio Anajás e é interpretado como uma marca de regionalização. Verificamos que uma urna de estilo Anajás inciso branco encontrada no teso M-1 foi interpretada como associada à um indivíduo pertencente a uma linhagem diferente (SCHAAN, 2004: 366).

⁸⁰ “...Cabeças de ídolos grandes e pequenas, muitas delas partidas, estão dispostas em redor, algumas estão parcialmente cobertas com terra e detritos.”

⁸¹ “Aparece sempre que foram recobertos com uma tampa, mas esta encontra-se geralmente partida e os fragmentos caídos dentro do recipiente.”

O diálogo com os textos dos arqueólogos do século XIX e do início do século XX lembra-nos de quão preciosas são as suas descrições na ausência de investigações modernas no sítio arqueológico cujo espólio ora estudamos.

Estilos/ Local	Inajá simples	Camutins simples	Anajás inciso vermelho	Anajás inciso branco	Arari exciso branco	Arari exciso vermelho	Carmelo vermelho	Joanes pintado	Pacoval inciso	Estilo misto	T O T A L S
Pacoval (Arari)	–	–	–	1 12.5%	–	–	–	5 62.5%	2 25%	–	8 100%
Camutins (Anajás)	3 5.3%	1 1.7%	3 5.3%	1 1.7%	1 1.7%	8 14%	3 5.3%	28 49.1%	–	1 1.7%	57 100%

Quadro.4- Comparação estilística entre Pacoval e Camutins.

2.2.5. A cronologia das peças do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia

O início da ocupação de M-1 é associada à data de emergência da cultura marajoara em 400 e o seu abandono está relacionado ao fim da ocupação marajoara em 1300 (SCHAAN, 2004: 201), enquanto as datas associadas ao segundo teso de elite (M-17) são 700-1100 (SCHAAN, 2004: 264). Algumas tipologias de urnas funerárias também foram relacionadas com um período da fase Marajoara, sendo 700-900 para as urnas com a figuração de um rosto sorridente no bojo e 900-1000 para as urnas funerárias ornitomórficas (SCHAAN, 2007c: 53). Desta forma, reparamos que as urnas funerárias com representação do rosto sorridente ilustram uma tipologia mais duradoura ao longo da fase Marajoara. Este período (700-1100) é qualificado de clássico na cronologia desta fase arqueológica, situando-se entre um período de expansão (400-700) e a fase de declínio (1100-1300).

Existe algum debate entre autores no que refere à cronologia atribuída aos sítios do lago Arari, como é o caso do Pacoval (BARRETO, 2008:202). Para Denise Schaan, os sítios do lago Arari e os do rio Anajás foram contemporâneos durante cerca de 600 anos.

Recordemos também que os tipos de pastas foram considerados como indicativos cronológicos por Betty Meggers e Clifford Evans, sendo os depósitos Inajá simples inferiores considerados mais antigos do que os Camutins simples, mais frequentes nas camadas superiores (MEGGERS e EVANS, 1957: 353). Como a recolha dos objectos estudados não ocorreu no contexto de uma escavação científica, não podemos argumentar de maneira segura sobre este aspecto. É apenas possível constatar a predominância da pasta Inajá simples nos dois sítios (cinco objectos para o Pacoval (62.5%) e 49 objectos para o Camutins (86%), a qual poderia talvez testemunhar alguma antiguidade (Quadro.5).

Por fim, lembramos que o período clássico ao qual são associados os artefactos estudados caracteriza-se por uma expansão dos grupos de tesos que se espalham no centro da ilha, acompanhando a criação de pequenos cacicados competitivos. Os tesos cerimoniais concentram-se ao longo do rio Anajás (teso de Camutins e teso de Belém) e destacam-se hoje pela riqueza dos vestígios neles reconhecidos. Outros sítios aparecem por vezes longe do centro, porém imitando as práticas sociais e cerimoniais instauradas. Indicamos o exemplo, na cultura material, do estilo Joanes pintado típico da região do rio Anajás que se reencontra em sítios do lago Arari. A cultura material também possui variações locais e estão identificadas trocas culturais que podem ser testemunhos de alianças e integrações políticas. Desta forma podemos afirmar que o sítio d' "Os Camutins" ilustra um centro de poder, enquanto a cultura material regionalmente distinta do Pacoval pode testemunhar a presença de uma elite geograficamente descentralizada, pertencendo provavelmente os dois sítios ao mesmo período cronológico.

Pastas/ Local	Inajá simples	Camutins simples	TOTAIS
Pacoval	5 62.5%	3 37.5%	8 100%
Camutins	49 86%	7 12.3%	57 100%

Quadro.5- Comparação das pastas entre Pacoval e Camutins.

Assim, o recurso a paralelos arqueológicos com o objectivo de compreender a integração dos objectos das colecções estudadas na cultura material da fase Marajoara, assim como no sítio d' "Os Camutins" para o caso do M.N.E., permite concluir que a maioria das peças dos dois conjuntos pertencem a formas e estilos bem conhecidos. No entanto, ressaltamos a presença de alguns objectos para quais não foram identificados paralelos, algo que em parte se deverá a factores de ordem prática relacionados com a ausência de divulgação das peças e dos contextos, tanto em suporte impresso como digital. Por outro lado, há que referir também a existência de algumas peças raras na colecção do M.N.E., designadamente a conhecida estatueta antropomórfica catalogada como AN.384, o acessório em formato de ponta de flecha AN.407 e a estatueta zoomórfica em osso AN.649. Lembramos que a análise da associação entre urnas e outros objectos também confirmou práticas semelhantes às conhecidas para o contexto arqueológico das peças que se encontram à guarda daquela instituição.

Destacamos igualmente a utilização de paralelos etnográficos de sociedades ameríndias actuais com o intuito de se assumir uma interpretação funcional e simbólica dos objectos e práticas reveladas através dos mesmos, como é o caso da pintura facial e corporal. A omnipresença na arte marajoara da figuração de animais predadores, assim como a interpretação de certos objectos ligados a actividades xamânicas, estimulou o diálogo com estudos da

antropologia amazónica sobre o pensamento ameríndio actual. Esta área pode revelar-se pertinente para as nossas interpretações pela constatação de alguma continuidade entre práticas e pensamento ameríndios, antigos e actuais, aliás constatada por diversos investigadores através da análise de fontes etno-históricas

Finalmente, a comparação entre os dois sítios de onde provêm os conjuntos aqui em estudo, que mostram alguma convergência cronológica, permite ilustrar a ideia de centralização (sítio d' "Os Camutins" na região do rio Anajás) e o processo de regionalização (sítio do Pacoval do Arari) no período clássico da fase Marajoara. Sublinhamos que apesar de as peças do Museu Dr. Santos Rocha constituírem uma amostra muito reduzida da cultura material do Pacoval (oito peças apenas), a comparação tanto formal como estilística com os objectos do Camutins ilustra diferenças já constatadas a uma escala muito mais ampla da fase Marajoara.

Capítulo III: A percepção das peças marajoaras nos séculos XX e XXI – original, réplica e recriação.

As divindades aztecas associadas, na nossa memória, a templos cem vezes mais fotografados, às cerâmicas peruanas tantas vezes mostradas, são essas as paisagens que nos confortam. Esta é a razão pela qual as excludo do meu discurso, apontando antes para o que é surpreendente, incomum, desconcertante, (a meu ver) maravilhoso: a cerâmica amazónica! (BARBIER, 1995: 6).

A colecção de peças marajoaras do Museu Nacional de Etnologia, resultado da recolha efectuada por Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira, é ilustrativa de escolhas meticulosas realizadas com o objectivo de seleccionar os objectos trazidos para a capital portuguesa. A abordagem da cultura marajoara no período actual levou-nos a escolher três termos para qualificar esses objectos: original, réplica e recriação. Foi através de alguns conceitos formulados por coleccionadores de “arte primitiva” que pretendemos analisar e questionar as motivações e escolhas dos protagonistas da colecção presente no M.N.E. A ideia de uma cronologia que oscila entre a época da recolha das peças na altura da expedição, o contexto de realização das mesmas pelas populações pré-coloniais e a abordagem da reprodução artesanal contemporânea parece-nos uma dinâmica analítica interessante.

A réplica e a recriação das peças arqueológicas marajoaras representa ao mesmo tempo uma oportunidade de divulgação e valorização do património arqueológico do Marajó e um meio de subsistência para os habitantes da ilha. O melhor exemplo do mercado de peças inspiradas dos objectos arqueológicos situa-se no distrito de Icoaraci, onde se concentra 90% da comunidade de ceramistas do Marajó. Encontramos peças desta região exportadas até numa loja de artesanato em Lisboa, que assim contribui para a divulgação do conhecimento desta cultura.

V.1. A questão do coleccionismo na constituição do conjunto de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira.

5.1.1. O coleccionismo e os vestígios arqueológicos

Consideramos como referência principal desta parte do trabalho um frutuoso estudo intitulado *La passion de l'art primitif: Enquête sur les collectionneurs*, da autoria de dois membros do Laboratoire d'Anthropologie sociale du Collège de France, Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini. De várias obras sobre a temática do coleccionismo, consideramos que esta se destaca pela originalidade. De facto, é composta por uma série de “confissões” de coleccionadores, analisadas com grande pertinência. Assim, aplicamos certos princípios dos autores em três análises que realizamos: na introdução à questão do coleccionismo, nos discursos feitos por grandes coleccionadores de peças americanas, e na entrevista que realizámos a Victor Bandeira.

Uma das primeiras ideias que nos surge, enquanto arqueólogos a estudar peças recolhidas no âmbito da constituição de uma colecção, é caracterizarmos estas duas entidades, ou seja, o coleccionador e o arqueólogo. Segundo o investigador francês Alain Schnapp,

*L'antiquaire est friand de tout ce qui est ancien, il classe les objets et les monuments suivant des règles aussi anciennes que mal définies: per genus proximum et differentiam specificam (“par le type le plus proche et la différence la plus avérée”); l'archéologue veut constituer le monde des objets en systèmes, il élargit le concept de monuments (qui ont été fabriqués ou édifiés pour monere, “avertir”) à celui des traces, restes infimes parfois qui sont le résultat de l'activité inconsciente des hommes du passé.*⁸² (SCHNAPP, 2009:12).

Decidimos analisar o ponto de vista do coleccionador, na citação associado ao antiquário, destacando porém aquilo que o aproxima da disciplina arqueológica: o fascínio pelo passado. Consideramos que a posição do coleccionador se identifica com uma actividade mais individualista, associada, numa perspectiva inconsciente, à procura das origens. O

⁸² “O antiquário é atraído por tudo o que é antigo, classifica os objectos e os monumentos seguindo regras tão antigas quanto mal definidas: *per genus proximum et differentiam specificam* ('pelo tipo mais próximo e a diferença mais notável'); o arqueólogo quer constituir o mundo dos objectos em sistemas, alarga o conceito de monumentos (que foram fabricados ou edificados para *monere*, 'avisar') ao de traços, restos por vezes ínfimos que resultam da actividade inconsciente dos homens do passado.”

trabalho do arqueólogo possui uma dimensão mais universal, pois estuda a cultura material do homem com um objectivo claramente histórico. Do ponto de vista metodológico, lembramos que o coleccionador privilegia os resultados, sendo o método somente uma maneira de chegar à aquisição dos objectos, enquanto a investigação do arqueólogo tem uma vocação científica patente. Para evitar generalidades sobre este tema extenso, decidimos centrar o interesse na questão da colecção de objectos relacionados com culturas não europeias, correspondendo geralmente ao adjectivo “exótico” ou à designação genérica de “arte primitiva”⁸³. Juntamos aos atributos precedentes objectos que poderiam entrar em classificações diversas, como “arte”, “arqueologia”, “etnologia” ou “etnografia”, e escolhemos elaborar a análise à volta do que pensamos possuírem em comum. Notamos que os objectos qualificados desta forma costumam ser associados a uma temporalidade passada e anterior, isto apesar da sua confecção poder ser actual. Escreve Jean Baudrillard:

Os objectos exóticos: o deslocamento e a diferença de latitude equivalem seja como for para o homem moderno a um mergulho no passado. Objectos feitos a mão, indígenas, bagatelas de todos os países, é menos a multiplicidade pitoresca que fascina do que a anterioridade das formas e dos modos de fabricação, a alusão a um mundo anterior, sempre alternado por aquele da infância e dos seus jogos. (BAUDRILLARD, 2004: 83).

Ou seja, estes artefactos são vistos como pertencendo a um tempo passado pela técnica associada à sua confecção, a sua distância geográfica e também à sua conotação com as esferas ritual, religiosa ou mágica. Note-se que este último elemento não é minimizado pelos coleccionadores, pelo contrário: a presença da mística e do irracional actua no sentido de uma aproximação fusional entre a pessoa e o objecto. A esta percepção de temporalidade através do objecto coleccionado acrescentamos o factor da funcionalidade, relacionado com duas

⁸³ A utilização desta designação justifica-se, a nosso ver, apenas por ser usada pelos coleccionadores, sendo testemunha da sua visão estetizante sobre os objectos não ocidentais. Apontamos porém o seu carácter controverso, na medida em que se trata de designação carregada de preconceitos etnocêntricos que hierarquiza as produções não ocidentais numa visão evolucionista das culturas. Esta ideia foi aliás muito bem ilustrada na altura da escolha de um nome para designar o Musée du Quai Branly, em Paris, sendo a proposta de “Musée des Arts Premiers” associada a estes mesmos problemas. Para mais informações sobre este tema, consultar BETHENCOURT, Francisco (2003), Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian (2003), Volume XLV: *les Arts Premiers*, Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

ideias: a funcionalidade efectiva no passado e a sua ausência no presente. Neste sentido, uma das condições do objecto coleccionado seria o seu uso anterior, que lhe consagraria realidade, verdade e autenticidade. Este seria o factor fundamental que lhe permitiria ser mediador temporal entre os homens do passado e do presente. Ainda segundo Baudrillard, “O objecto mitológico, de funcionalidade minimal e de significação maximal, refere-se à ancestralidade, ou mesmo à anterioridade absoluta da natureza.” (BAUDRILLARD, 2004: 89). Outra ideia que os coleccionadores associam ao objecto de “arte primitiva” é da relação que o conhecimento pode ter com a emoção, num sentido por vezes antagónico. Notamos que certos coleccionadores têm prazer em cultivar o maior grau de mistério possível em torno do objecto coleccionado, ou seja, concebem o saber como um obstáculo à emoção estética e ao exercício do imaginário (refiramos, como exemplo recorrente, o desconhecimento do autor da obra). O sentimento de posse do objecto desenvolvido pelo coleccionador será facilitado pela ausência de informações sobre o mesmo. O desconhecimento em relação à história da peça, ao autor que a confeccionou ou ao seu país de origem será precisamente uma das coisas que permite a apropriação desta criação pelo coleccionador. Note-se que a emoção estética provocada pelos objectos se relaciona também com percepções temporais, como afirma um coleccionador: “Ce n’est pas parce qu’il est beau que l’objet fait rêver et voir le monde autrement; c’est parce qu’il fait rêver et voir le monde autrement qu’il est beau.”⁸⁴ (DERLON e JEUDY-BALLINI, 2008: 81). Segundo Jean Baudrillard, “...todo objecto antigo é belo simplesmente porque sobreviveu e devido a isso torna-se o signo de uma vida anterior”. (BAUDRILLARD, 2004: 91). O objecto torna-se um testemunho através de um tempo sentido como anacrónico.

Ainda numa tentativa de análise da questão temporal associada ao objecto de “arte primitiva”, sublinhamos a ideia de posteridade do objecto em relação ao seu coleccionador. Seja pela sua circulação entre as mãos de diversos coleccionadores, ou pela sua inserção em alguma instituição museológica, o objecto perpetua a memória do coleccionador através do tempo e por extensão, através da morte. “O homem que colecciona está morto, mas sobrevive literalmente em uma coleção que, a partir desta vida, repete-o indefinitivamente para além da morte, ao integrar a própria morte na série e no ciclo”. (BAUDRILLARD, 2004: 105)

⁸⁴ “Não é por ser belo que o objecto faz sonhar e ver o mundo de maneira diferente, é por fazer sonhar e ver o mundo de maneira diferente que é belo.”

Relativamente à ideia de que o coleccionador se coleciona sempre a si próprio, abordamos a questão da identificação substancial entre pessoa e objecto. Neste âmbito, citamos um coleccionador que na evocação de um objecto afirma: “Parfois, je finis par l’englober et je le regarde comme témoignage archéologique de moi-même.”⁸⁵ (DERLON e JEUDY-BALLINI, 2008: 190). A encarnação extrema desta ideia pode ser vista no facto de certos coleccionadores terem o desejo de que suas cinzas permaneçam num objecto da sua própria colecção⁸⁶.

Assim, esta corrente analítica que parte da designação bastante eloquente de “arte primitiva” e nos conduz até certas questões existenciais, permite-nos realizar uma reflexão sobre a relação dos objectos coleccionados e dos coleccionadores com o tempo. Lembramos que o objecto analisado pode tanto pertencer à arqueologia como à etnografia, sendo o seu tempo real relativo perante o tempo que simboliza.

5.1.2. Coleccionando peças americanas

Continuando a evocar a repartição das peças da ilha do Marajó por museus e colecções espalhadas pelo mundo, decidimos destacar alguns protagonistas de colecções americanas que também possuem objectos da Amazónia, aludir à história das suas colecções e analisar o discurso que têm sobre a sua paixão. A nossa fonte principal é constituída por discursos dos próprios coleccionadores no âmbito de grandes exposições internacionais que contaram com as suas peças ou noutros tipos de entrevistas. Depois de tentarmos encontrar especificidades na colecção de objectos de “arte primitiva”, o nosso objectivo será de reflectir sobre a originalidade das colecções de objectos pré-colombianos, assim como evocar a dicotomia existente entre coleccionadores e investigadores e os termos “estética” e “conhecimento” na sua relação diferenciada com os objectos.

⁸⁵ “Por vezes, acabo por uni-lo a mim e vejo-o como um testemunho arqueológico de mim mesmo.”

⁸⁶ É por exemplo o caso de Sigmund Freud (1856-1939), que além de ser considerado o inventor da psicanálise foi também grande coleccionador de antiguidades. Note-se, aliás, que possuía algumas peças arqueológicas pré-colombianas. (VIÉVILLE, e GARNIER, 2008).

Decidimos desenvolver a nossa reflexão através de dois grandes coleccionadores de peças americanas, Dora Janseen e Jean-Paul Barbier Mueller, e do etnólogo grande admirador de “arte primitiva”, Claude-Lévi Strauss (1908-2009). A colecionadora belga Dora Janseen possui um conjunto de peças da América pré-colombiana (incluindo peças da Amazónia pré-colonial) composto por 350 objectos. A colecção do suíço Jean-Paul Barbier Muller é composta pela herança da colecção de Josef Mueller (1887-1977), tendo sido algumas peças revendidas (dois terços das secções africanas e da Oceania, algumas peças pré-colombianas e de arqueologia mediterrânea) e outras adquiridas segundo a vontade de Jean-Paul Barbier, expressa nos termos seguintes: “Je voulais constituer des ensembles cohérents de certaines régions ou centres de style”⁸⁷ (NEWTON, WATERFIELD e BARBIER, 1995: 14). Como referimos acima, as peças de Jean-Paul Barbier estão repartidas em dois museus, um deles em Genebra e outro em Barcelona, dedicado especialmente às culturas da América pré-colombiana. A colecção americana é composta por centenas de objectos, dos quais o colecionador destaca “une réunion inhabituelle de céramiques de l’île brésilienne de Marajó”⁸⁸ (BARBIER-MULLER, 1987: 29). Por fim, evocamos o interesse de Claude Lévi-Strauss por “arte primitiva”, bem como a constituição de colecções que realizou para museus brasileiros e franceses. Lembramos as duas expedições ao Brasil que efectuou com Dina Lévi-Strauss, nos anos 30, a primeira pelo Brasil central entre os anos 1935-1936 e a segunda pelo Centro e Norte do país, entre os anos 1938-1939.

Destacamos a diferença que existe entre a constituição dessas colecções: Dora Janssen e Jean-Paul Barbier Mueller obtiveram os objectos por intermédio de antiquários ou de casas de leilão e privilegiam a percepção estética do objecto nas suas escolhas e na visão que têm sobre os mesmos. Já Claude Lévi-Strauss, enquanto etnólogo, teve a oportunidade de fazer as suas próprias recolhas, com um objectivo rigorosamente científico, atribuindo ao objecto um valor que é sobretudo de testemunho histórico. Neste trabalho, não será desenvolvido o

⁸⁷ “Querida constituir conjuntos coerentes de certas regiões ou centros estilísticos”.

⁸⁸ “Um conjunto pouco habitual de cerâmicas da ilha brasileira do Marajó”.

problema da dicotomia entre colecções privadas e museus, nem a controvérsia relativa à presença de peças estrangeiras recolhidas em contextos problemáticos⁸⁹.

Interessa-nos, sim, a visão dos colecionadores sobre as suas peças, para tentarmos destacar algumas especificidades da colecção de arte pré-colombiana. É interessante mencionar os critérios que a colecionadora Dora Janssen adopta na escolha das suas peças, privilegiando os aspectos estéticos e emocionais (“sur des bases esthétiques, sur des coups de coeur”⁹⁰). Lembramos que a sua colecção foi iniciada na altura de uma viagem à Colômbia, onde Dora Janssen adquiriu um colar Chimu em ouro.⁹¹ Num primeiro tempo, a colecionadora privilegiou objectos em ouro e foi progressivamente adquirindo um conhecimento mais aprofundado sobre as culturas pré-colombianas (“J’ai accumulé plus de 500 ouvrages sur l’art précolombien”⁹²). Interessa-nos particularmente as maneiras como se podem qualificar este tipo de objectos na sua especificidade: “Alors que chez les Précolombiens, si les lignes sont moins pures et s’il peut y avoir aussi de très vilaines choses, il y a tant d’expression et d’étrangeté dans cet art qui réalise la symbiose avec la nature. On y trouve une religiosité. Les objets sculptés sont liés à la nature, au soleil, au jaguar.”⁹³; “Elles

⁸⁹ Esta temática está ilustrada em dois artigos da imprensa que referem controvérsias surgidas em relação à colecção pré-colombiana de Jean-Paul Barbier Muller: SUKMAN, Hugo (23 de Junho de 2002), Isso é coisa de índio!, *O Globo*, e ROUX, Emmanuel de e STROOBANTS, Jean-Pierre (Bruxelles, correspondant) (10 de Outubro de 2006), La vigilance du serpent à plumes, *Le Monde*.

⁹⁰ “assenta em critérios estéticos, assenta em paixões”. Esta citação foi retirada de uma entrevista feita a Dora Janssen na altura da exposição, e encontra-se em DUPLAT, Guy (12 de Setembro de 2006), Dora Janssen: “Ma collection”, *La libre Belgique*.

⁹¹ Os Chimu pertencem à cultura pré-colombiana que se desenvolveu na costa Norte do Peru entre os séculos X- XV e tinha como capital do seu poderoso reinado a cidade de Chan Chan. Esta cultura destaca-se pelo seu trabalho metalúrgico, do qual mencionamos como exemplo a técnica da martelagem sobre folhas de ouro na realização de máscaras mortuárias.

⁹² “Tenho acumuladas mais de 500 obras sobre a arte pré-colombiana.” Esta citação foi retirada de uma entrevista feita a Dora Janssen, na altura da exposição e encontra-se em DUPLAT, Guy (12 de Setembro de 2006), Dora Janssen: “Ma collection”, *La libre Belgique*.

⁹³ “Se nos pré-colombianos as linhas são mais impuras e também pode haver coisas muito feias, há tanta expressão e estranheza nesta arte que produz uma simbiose com a natureza. Nela encontramos uma religiosidade. Os objectos esculpidos estão ligados à natureza, ao sol, ao jaguar.” Esta citação foi retirada de uma entrevista feita a Dora Janssen na altura da exposição “Les Maîtres de l’Art Précolombien” e encontra-se em DUPLAT,

ont une autre dimension occulte. Pour moi, elle recèle des mystères, ceux des peuples qui vivaient en symbiose, avec la nature. Elles m'ont invitée à l'art de contempler et de rêver.”⁹⁴

Sobressaem destas citações três ideias que nos parecem interessantes. Do ponto de vista estético, apesar dessas peças não entrarem num padrão de perfeição que poderia ser considerado como ocidental, possuem qualquer coisa mais que as diferencia das outras. Esta ideia está relacionada com o carácter irracional atribuído a esses objectos no sentido que já referimos, de estímulo do imaginário da pessoa que os possui, com a proximidade e quase fusão desses mesmos e das populações que os criaram, com a natureza. Estamos cientes da importância iconográfica de elementos ligados à natureza nos objectos ameríndios, porém pensamos que a colecionadora revela alguns estereótipos ligados a uma certa percepção das culturas sul-americanas. Lembramos que, até hoje, o modo de vida dos ameríndios é considerado como em harmonia com o meio natural, certas vezes numa visão bastante idealizada. Todavia, a visão da floresta amazónica como paraíso verde virgem é contradita pelos estudos arqueológicos que testemunham uma ocupação antiga deste meio ambiente manipulado e, de certa forma, construído pelo homem. Outras vezes, são vistos como raros testemunhos de uma humanidade perdida no meio de uma imensidão natural hostil. Lembramos que esta ideia do mundo ameríndio mais próximo da natureza do que da cultura constitui um preconceito da visão tanto europeia quanto americana.⁹⁵

Jean-Paul Barbier menciona uma ideia, inspirada em Charles Ratton, sobre um critério de escolha para a constituição de uma colecção: “J'étais aveuglé par la vérité, par une vision:

Guy (12 de Setembro de 2006), Dora Janssen: “Ma collection”, *La libre Belgique*. A citação foi sublinhada por nós.

⁹⁴ “Elas têm uma outra dimensão oculta. Para mim, são receptáculos de mistérios, os dos povos que viviam em simbiose com a natureza. Convidam-me à arte de contemplar e de sonhar.” Estas citações encontram-se em LE FORT, Geneviève (2005), *Maîtres des Amériques: Hommage aux artistes précolombiens: La collection Dora et Paul Janssen*, Milan: 5 continents Bruxelles: Fonds Mercator. A citação foi sublinhada por nós.

⁹⁵ No âmbito de um trabalho realizado sobre a percepção da natureza na Amazónia, o autor realiza várias entrevistas entre as populações da Amazónia brasileira. Citamos uma das conclusões que é tirada do estudo, relacionada com a visão que populações actuais têm sobre o território onde vivem: “*Apesar das grandes transformações ocorridas nos contextos sociais e económicos do Brasil e em toda a área correspondente à chamada Amazónia brasileira no decorrer dos últimos cinco séculos, a natureza constitui o elemento central e organizador das representações sobre a região*” (FRANCO BUENO, 2008: 81).

celle d'une collection formée 'd'objets de rêve'".⁹⁶ (BARBIER-MULLER e ENTHOVEN, 2003: 8). Notamos que, pela analogia com o sonho, este comentário acentua novamente a ideia do objecto de "arte primitiva" situado e sentido pelo coleccionador como fora de qualquer temporalidade. Sempre em relação ao tempo, outra reflexão do autor lembra-nos a noção de eternidade da colecção que preserva a memória do coleccionador através do tempo: "Seules les oeuvres sont importantes, qui restent et voient passer les collectionneurs"⁹⁷ (BARBIER-MULLER e ENTHOVEN, 2003: 7). Analisamos a sua percepção sobre as peças amazónicas: "A cerâmica amazônica me fascina por ser arte quase em estado puro. [...] Mas é uma arte que espanta, basta ver as obras, o equilíbrio estético, a riqueza de detalhes, o refinamento da ornamentação, a intenção de retratar o ser humano em objetos do cotidiano."⁹⁸ Desta descrição, sobressai a percepção dos objectos dessas culturas enquanto originais, no sentido de inatos e primitivos. Reparamos na enumeração de qualidades estéticas próximas da perfeição que reabilita os povos da Amazônia pré-colonial, numa escala próxima das civilizações americanas amplamente reconhecidas (por exemplo, a inca). Citamos a peça americana predilecta do coleccionador:

É uma urna antropomórfica da Baixa Amazônia, feita por volta do ano 1000, que retrata um homem sentado e enfeitado por desenhos geométricos perfeitos, que lembra as pinturas de corpo dos índios amazônicos. Essa pode ser considerada como uma das mais impressionantes criações plásticas legadas pelos antigos índios da América à Humanidade" (Fig.12, Anexo 1).

Verificamos que além das qualidades estéticas atribuídas ao objecto este é descrito como se fosse dotado de trans-historicidade e de trans-culturalidade. Por exemplo, através da colecção do Museu de Barcelona, destaca-se a prioridade claramente estética que preside à constituição destas colecções. Segundo a directora deste museu, "They have created a collection devoid of any ethnographic bias; it is carefully composed inventory of America's

⁹⁶ "Estava obcecado pela verdade, por uma visão que era a de uma colecção constituída por 'objectos de sonho'".

⁹⁷ "Só são importantes as obras, que ficam e vêm passar os coleccionadores."

⁹⁸ Esta citação de Jean-Paul Barbier encontra-se em SUKMAN, Hugo (23 de Junho de 2002), Isso é coisa de índio!, *O Globo*. A citação foi sublinhada por nós.

past, quite remarkable for the aesthetic quality and originality of its objects”⁹⁹ (CASAS, 2004: 96). Assim, a constituição desta colecção evoca um discurso claramente artístico, não sendo prioritária a aquisição de conhecimentos objectivos sobre a vida das populações da Amazónia antiga através da sua cultura material. Aliás, a questão estética está de tal forma presente no discurso do coleccionador que este afirma: “Créer une œuvre faite des œuvres d’autrui, puisque je ne possédais aucun des dons comblant les véritables créateurs”¹⁰⁰ (BARBIER-MUELLER e ENTHOVEN, 2003). Compreendemos então a visão que tem da sua colecção como obra de arte em si, ilustração máxima de uma percepção exclusivamente estética dos objectos.

Por fim, reflectimos sobre a relação de Claude Lévi-Strauss com a “arte primitiva”. Sabemos que colecionava estes objectos, que já o fascinavam antes de se tornar etnólogo, e que nunca deixou de os admirar, também pelas suas qualidades artísticas. No que se refere à suas recolhas no Brasil, sabemos que as peças das duas expedições que realizou foram repartidas entre o Brasil e a França, estando hoje no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e no Musée du Quai Branly, em Paris. Referimos um comentário *à posteriori* que Lévi-Strauss faz sobre a exposição das peças recolhidas durante a primeira expedição na galeria Wildenstein. em Paris:

Era uma boa colecção etnológica – posso dizê-lo agora, que tenho termos de comparação. Tínhamos recolhido entre os cadiveu cerâmicas decoradas e peles pintadas com motivos singulares que só existem na América. Os objetos bororo eram principalmente enfeites de pluma, dentes e unhas de animais, pois os bororo decoravam ricamente até suas armas de caça e utensílios. Havia peças espetaculares. (LÉVI-STRAUSS, 1988: 33)¹⁰¹.

⁹⁹ “Criaram uma colecção destituída de qualquer preocupação etnográfica; é composta cuidadosamente por uma amostra do passado da América, sobressai pela qualidade estética e pela originalidade dos seus objectos”.

¹⁰⁰ “Criar uma obra de arte feita das obras dos outros, porque eu tinha nenhum dos dons que possuem os verdadeiros criadores”.

¹⁰¹ Há um trabalho interessante sobre expedições e constituição de colecções etnográficas no Brasil que contém também informações sobre as expedições realizadas por Claude e Dina Lévi-Strauss: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (1998), *Colecções e expedições vigiadas, os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*, São Paulo: Editora Hucitec/Anpocs. A citação foi sublinhada por nós.

Nesta descrição, destaca-se a omnipresença dos comentários relativos à estética. Sabemos que as peças da segunda exposição foram cuidadosamente inventariadas pelo etnólogo, que afirma: “Eu precisava instalar as minhas coleções no Museu do Homem, fazer uma ficha para cada objecto, o que significava um trabalho longo e minucioso.” (LÉVI-STRAUSS, 1988: 37) Sobressai portanto a preocupação do etnólogo quanto ao conhecimento veiculado por estes objectos. Foi no exílio nos Estados- Unidos (durante a Segunda Guerra Mundial) que teve a oportunidade de cultivar o interesse por peças de “arte primitiva”; e neste período criou amizade com vários artistas surrealistas, com quem partilhou o interesse. Citando o autor, “Marx Ernst era apaixonado por arte primitiva e tinha descoberto na Terceira Avenida – bem diferente do que é hoje – um pequeno antiquário alemão, que lhe vendeu um objecto indígena. Naquela época, este tipo de objecto não existia no comércio.” (LÉVI-STRAUSS e ERIBON, 1988:47). No que toca às consequências do encontro entre os artistas surrealistas e o etnólogo, ambos colecionadores de “arte primitiva, destaca-se a relação da ciência com a arte: “The encounter between Breton and Lévi-Strauss at the beginning of the war marked one of the high points in the dialogue on tribal art between avant-garde and ethnologists.”¹⁰² (MASSONET, 2007:108) Uma entrevista a Claude Lévi-Strauss conduzida por Monique Barbier-Mueller é bom pretexto para observar as relações do etnólogo com os objectos de arte. Destacamos o paradoxo que pode constituir esta situação, onde a colecionadora entrevista o etnólogo com a intenção de compreender a sua visão sobre objectos de “arte primitiva”, que para ela são sobretudo manifestações artísticas. Reparámos que, apesar de Claude Lévi-Strauss ter coleccionado peças de arte, o seu interesse sempre se situou no conhecimento que o objecto lhe poderia fornecer. As peças dos índios norte-americanos que adquiriu serviram-lhe como suporte à sua análise sobre os mitos. Em relação às peças brasileiras enquanto objectos artísticos, o autor expressa-se assim:

They were authentic objects, some of which were beautiful... I was always amazed to notice how their most functional objects had aesthetic qualities. This said, while one can certainly admire the way in which an arrow's fight feather is fixed on the shaft, it does not

¹⁰² “O encontro entre Breton e Claude Lévi-Strauss no início da guerra resultou num dos pontos mais importantes do diálogo da arte tribal com a *avant-garde* e os etnólogos.”

*necessarily make it an object to be placed behind glass.*¹⁰³ (BARBIER-MUELLER, 2002: 39).

Lembramos que os três exemplos de grandes admiradores de peças pré-colombianas não pretendem fornecer uma visão exaustiva sobre o tipo de arte coleccionada. Identificamos porém algumas ideias recorrentes, que já abordámos na tentativa de caracterização da colecção de “arte primitiva”. Salientamos a ideia de irracionalidade e de originalidade assimilada à própria denominação deste tipo de arte. A ênfase dos coleccionadores sobre a percepção estética dos objectos contrasta com as posições do etnólogo, que sem negar esta componente prefere concentrar o seu interesse no conhecimento adquirido através do objecto. Por fim, sublinhamos que a ideia de abordar a figura do coleccionador a par da do etnólogo se situa igualmente na tentativa de definição das características da expedição de Victor Bandeira ao Brasil. De facto, reparamos que o protagonista da recolha das peças do presente estudo está algures a meio caminho entre um coleccionador de “arte primitiva” e um antiquário.

5.1.3. Entrevista a Victor Bandeira¹⁰⁴

Com o objectivo de reunir a maior quantidade de informações possíveis acerca da recolha de Victor Bandeira na ilha do Marajó, decidimos entrar directamente em contacto com o colector das peças. Parecia-nos importante obter dados relativos à ida de Victor Bandeira no Marajó, à sua estadia na ilha, à escavação que realizou, assim como ao transporte dos objectos da ilha até a capital portuguesa. Na perspectiva de análise desta recolha à luz da questão do coleccionismo, tentamos igualmente obter informações sobre a escolha das peças para o Museu, do ponto de vista do antiquário sobre os objectos de arte.

¹⁰³ “Eram objectos autênticos, alguns dos quais lindíssimos... Estava sempre surpreendido por notar como os objectos mais funcionais podiam possuir qualidades estéticas. Porém, podemos admirar a maneira como a pena de um arco é fixada no seu eixo sem que isso faça necessariamente dele um objecto para ser colocado numa vitrine.”

¹⁰⁴ A entrevista foi realizada em casa do antiquário, no dia 8 de Janeiro de 2010, pelas 16 horas, e durou cerca de uma hora.

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentamos Victor Bandeira como colecionador e antiquário. Todavia, sabemos que estas duas entidades se opõem, numa relação antagónica face aos aspectos monetários. De facto, podemos afirmar que a componente mercantil da actividade de Victor Bandeira o aproxima mais da posição do antiquário que da do colecionador. Parece ser consensual entre os colecionadores o desprezo que têm pelo dinheiro, quando se trata dos objectos. Ultrapassam este problema desconsiderando o enriquecimento, valorizando o sacrifício na compra de um objecto e, antes de tudo, a sua descoberta. Aliás, o termo “comerciante” é considerado ofensivo pelos colecionadores que não exercem esta actividade (DERLON e JEUDY-BALLINI, 2008: 226). Entre colecionadores e comerciantes a quem compram peças, a questão monetária é como que disfarçada cultivando uma relação fora da realidade comercial, onde ambos são amigos que compartilham o mesmo amor pela arte (DERLON e JEUDY-BALLINI, 2008: 263). No meio dos colecionadores de “arte primitiva”, parece existir uma espécie de incompatibilidade entre o amor pela arte e a riqueza. Porém, é possível ultrapassar a componente comerciante inerente à colecção, de várias maneiras. No caso de Victor Bandeira, o interesse apaixonado que tem pelas culturas dos países que visitou e a conversão do dinheiro obtido através das recolhas em viagens parecem de certa forma permitir diluir a imagem estigmatizada do comerciante. Sublinhamos que a conversão do dinheiro é fundamental, e no caso dos colecionadores é exclusivamente realizada através da compra de novos objectos. É aliás por esta razão que atribuímos tantos qualificativos a Victor Bandeira, pois consideramos que o facto de reunir objectos por ele recolhidos com uma perspectiva coerente lhe permite ser considerado como um tipo de colecionador, com a especificidade de constituir colecções museológicas. As peças são vendidas ao Museu e é este aspecto que contribui para o afastar da óptica colecionista, aproximando-o do antiquário. Passamos por isso a utilizar esta designação.

Victor Bandeira, que tem hoje 78 anos, qualifica a estadia que realizou no Brasil, nos anos 60, de “experiência inesquecível” e descreve as pessoas que descobriu no “Brasil profundo” desta forma: “aquelas pessoas que se encontram que parece que saem de livros, de romances de Jorge Amado”. Confessa que até sonhou em permanecer no Brasil: “Estava a pensar que ia para o Marajó, criar gados e não sei quantos.” Também não deixa de relembrar a sua vivência junto dos índios: “Realmente é viver noutra mundo, completamente diferente. A

experiência de entrar numa maloca, é como quase entrar numa igreja, é uma coisa extraordinária. É uma loucura, é lindo.”

Foi através de uma bolsa brasileira do Itamaraty que Victor Bandeira obteve ajuda financeira para realizar a sua expedição na Amazônia e constituir a coleção marajoara para o Museu Nacional de Etnologia. Na verdade, esta bolsa cobriu somente os gastos de viagens, mas foi muito útil, no sentido de facilitar as relações do Victor Bandeira com as alfândegas brasileiras, o Serviço de Proteção ao Índio (S.P.I) e o transporte das peças. Foi precisamente no âmbito de sua ida ao Marajó que Victor Bandeira descobriu a existência de familiares que desconhecia, e que lhe haveriam de facilitar a estadia: Victor Bandeira foi apresentado a um primo, que escreveu uma carta para que pudesse ser recebido por um parente, que possuía uma fazenda no Marajó. Este primeiro contacto ocorreu em Belém do Pará. Victor Bandeira apresentou-lhe as razões da sua vinda:

Contei-lhe que sabia da existência na ilha do Marajó de antigos cemitérios dos índios, já abandonados quando da descoberta da ilha. Queria fazer escavações, tentar encontrar as famosas urnas funerárias, levá-las para um museu a inaugurar em Portugal (BANDEIRA, 1975).

A resposta do homem foi a seguinte: “Amanhã vá comprar pás e enxadas e alugue um teco-teco, uma avioneta, espere por mim em Marajó. Eu trato aqui de tudo com o Luizinho”. Este homem era na verdade um fazendeiro, que possuía uma propriedade onde era possível encontrar-se um antigo cemitério. Pode considerar-se frutuoso, o resultado deste encontro: “Era uma carta de autorização manuscrita e assinada pelo Luizinho, para eu poder procurar, escavar, encontrar, trazer tudo o que quisesse dentro dos limites da sua propriedade. E viver na sua casa com o seu feitor e família.” (BANDEIRA, 1975) Lembramos que foi à filha do primeiro familiar a que nos referimos que Victor Bandeira ofereceu o livro da exposição “Índios da Amazônia”. Esse livro foi visto por um artesão de Soure, que se inspirou na famosa estatueta antropomórfica, agora no Museu de Etnologia, e realizou cópias miniaturizadas da mesma. Victor Bandeira afirma nunca a ter visto reproduzida no Brasil antes deste acontecimento.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Esta informação também se encontra em PAIS DE BRITO, Joaquim (2000), *Os índios, Nós*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, p.235.

A conversa com o colector das peças permitiu-nos imaginar e transcrever elementos do seu quotidiano na escavação do teso de Camutins. Victor Bandeira relata a sua vivência diária no sítio:

Eu ia a pé de manhãzinha, ficava por lá a trabalhar até por volta do meio dia uma hora da tarde, depois ia comer lá nessa baraquinha do gajo. Chovia sempre torrencialmente naquela região, meio dia uma, era fatal. Parece que ia acabar o mundo. Dai dava para ir outra vez e ficava mais umas horas naquela cena, depois voltava para o sítio onde ficava que era uma casa onde moravam uns peões, aquelas casas de madeira, onde morava mais uma família ou duas e eu tinha um quarto lá.

Victor Bandeira lembra que esta cabana ficava a mais ou menos a uma hora a cavalo do sítio. Recorda que chovia sempre no caminho de regresso, chegava encharcado a casa e de manhã vestia a roupa da véspera, ainda molhada. O sítio escavado é descrito por Victor Bandeira nestes termos:

Tinha de se andar a cavalo até la chegar, o sítio ficava perto de um descampado. É quase da altura desta casa (referia-se à sua própria morada, lugar onde ocorreu a entrevista) se não me engano e com uns 20 m pelo menos e desta largura talvez (estendeu os braços para ilustrar a dimensão).

Lembramos que nos catálogos de exposição referidos no primeiro capítulo deste trabalho encontramos o teso de Camutins, descrito como sítio descoberto por Victor Bandeira. Consultando a bibliografia especializada sobre o Marajó, reparamos no facto de um teso do mesmo nome ter sido escavado várias vezes antes. Tentámos portanto confirmar estes dados com o antiquário. Na verdade, depois de abordamos a questão, o próprio Victor Bandeira coloca esta eventualidade: “Talvez já tivesse sido escavado antes por uns americanos. Tenho uma ideia qualquer de ter lido qualquer coisa sobre isso, mas não posso jurar. Parecia uma cena absolutamente virgem. Devia ter sido há muitos anos se calhar.” Victor descreve que só vivia por perto um homem numa cabana e lembra que ele tinha uma “igaçaba” enorme onde armazenava água. Esta prática encontra-se até os dias de hoje entre os moradores da ilha.

O transporte das peças parece destacar-se como operação mais complicada durante as diversas fases da expedição. É através da lembrança da famosa estatueta antropomórfica do Museu que Victor Bandeira evoca as graves consequências do transporte sobre os objectos: “Esta peça está impecável. Já com as urnas aconteceram coisas horrorosas.” O colector relata que saía da escavação à noite e reencontrava peças todas partidas pela manhã seguinte, devido à chuva. Observa que não estava tudo intacto quando realizou a escavação, com excepção das grandes urnas: “Partiu-se quase tudo, partiram-se muitas coisas.” Para transportar as peças foi necessário esperar que voltasse a estação das chuvas, para poder chegar um barco até o sítio da escavação. As peças ficaram à espera numa cabana. Foi necessário arranjar madeira na cidade de Belém do Pará para fabricar caixas de transporte e depois palha, para assentar o material. As peças foram transportadas por canoas até o Porto de Belém do Pará e Victor Bandeira ainda se lembra que havia tanta água que durante a travessia as peças dentro do barco batiam nos troncos de árvores da floresta inundada. As peças permaneceram um dia num matadouro e quando foram recuperadas notou-se a presença de imensas “formigas fogo” (*Wasmannia auropunctata*) dentro das caixas, o que obrigou a utilização de produtos para as eliminar. Quando as peças chegaram a Lisboa, Victor Bandeira viu-as serem descarregadas. Ainda recorda este momento e a forma como algumas caixas começaram a abrir por baixo com o peso dos objectos. Quando foram abertas em Lisboa ainda saíam formigas e viam-se peças partidas. Recorda a cena desta forma: “parecia um filme”, concluindo: “é uma saga”.

Pelo facto de Victor Bandeira ter realizado uma escavação (embora de carácter pouco científico) na ilha do Marajó, interessa-nos bastante entender a sua relação com a disciplina arqueológica. Foi nesses termos que descreveu o seu interesse:

Há muitos anos, fiz um curso de iniciação à arqueologia que havia cá em Lisboa com um senhor que era arqueólogo. Chamava-se, se não me engano, Coronel Afonso do Paço¹⁰⁶ e fizemos algumas escavações pelos lados de Cascais ou Oeiras, já não me lembro. Tinha um gosto muito grande por isso. Teria sido a minha primeira profissão se tivesse escolhido ter uma profissão.

¹⁰⁶ Foi nos anos 30 que o coronel Afonso do Paço (1895-1968) começou a desenvolver interesse por arqueologia e etnografia. Efectuou várias explorações arqueológicas, como por exemplo uma escavação no Castro da Vila Nova de S. Pedro, com a colaboração do Padre E. Jalhay (ALMEIDA, 1980).

Em relação à metodologia utilizada durante a escavação, sabemos que Victor Bandeira anotava informações sobre as peças que se encontravam dentro das urnas, pois durante o transporte as sepulturas e os objectos encontrados no interior das urnas foram separados. Porém, a recolha foi claramente destituída de qualquer método científico, como lembra Victor Bandeira: “Gráficos e escalas e coisas e dividir aquilo nem pensar, era uma pá e uma catana e mais nada”. Explica desta forma a escolha das peças que recolheu: “Tinha de ser peças para o Museu que representasse uma arte que desapareceu.” O colector explica que trouxe quase tudo o que encontrou e que achava que tinha alguma qualidade. Notamos portanto o facto de ter decidido não trazer peças ausentes de decoração. Finalmente, e segundo Victor Bandeira, todos os objectos provenientes da expedição na Amazónia foram vendidos ao Museu, excepto uma máscara proveniente dos índios do Xingu, que se encontra actualmente exposta na sua sala de estar.

Na tentativa de compreender melhor a relação de Victor Bandeira com os objectos que recolheu, questionamos o conhecimento que tinha dessas culturas antes da expedição. Victor Bandeira explica que já se interessava pela cultura marajoara antes de partir para o Brasil. Possuía aliás muitos livros sobre o Brasil e lembra-se ainda de um livro de uma autora chamada Heloísa¹⁰⁷. Supomos que possa tratar-se de um livro escrito por Heloísa Alberto Torres (1895-1977), onde a autora publicou estudos sobre cerâmicas do Marajó e arte dos índios. Em relação a seu interesse pela cultura marajoara, Victor Bandeira afirma: “As peças marajó sempre me tinham interessado bastante, quando as via as achava tão diferente de tudo”. Em relação à percepção das peças enquanto objectos de arte, questionamos o antiquário sobre os aspectos que considera mais importantes. Quanto ao conceito de “emoção estética”, afirma: “A primeira é essa e a segunda é a autenticidade do objecto”. Insistimos no facto de se tratar de arte funerária, no sentido de tentarmos encontrar a especificidade que pode ter essa colecção para Victor Bandeira: “É um mundo completamente diferente, é um mundo para mim dos mortos mas mais morto também”. Victor Bandeira explica precisamente o que procura nos objectos que recolheu:

¹⁰⁷ Victor Bandeira afirma ter depositado os seus livros no Museu de Etnologia, porém não encontramos registos permitindo a identificação dos mesmos na actual biblioteca.

É (a autenticidade) uma condição básica para mim. Em princípio nunca fico com uma peça que tenha sido feita para mim, que seja feita para turistas ou coisa assim. Ando à procura de uma peça que em princípio já serviu para alguém e que tinha uma qualidade mesmo, e que além disso é um objecto de arte, ou que tenha qualquer coisa que a diferencia de todas as outras que são iguais.

Lembramos aqui as características evocadas na tentativa de definição da colecção de “arte primitiva” e voltamos a constatar três elementos fundamentais e interligados: a emoção estética, a autenticidade do objecto e a condição do seu uso no passado. Aproveitamos esta abordagem da questão do coleccionismo para perguntar se o antiquário tem uma peça preferida, neste conjunto. Foi quase espontaneamente que mencionou a famosa estatueta antropomórfica (AN.384) que se encontra-se no Museu de Etnologia e constitui exemplar único. Verificamos assim que a raridade é um dos elementos que a valoriza tanto aos olhos de Victor Bandeira, que a descreve desta forma:

Aquela figura. Todas as outras já tinha visto. Encontrar aquela foi o top, para mim foi. Não quer dizer que a acho uma grande escultura, mas essa é das tais peças que para mim tem a qualidade por o que elas são, porque elas representam a parte da escultura. Porque é bastante fruste digamos. É uma peça de arqueologia que nunca vi nenhuma e nem voltei a ver. Ela tem toda a cena marajoara porque tem a forma, tem a pintura, tem a escultura, tem tudo em uma peça só. Só falta falar e dizer para que que serve!

Graças à ajuda do protagonista da expedição no Marajó, obtivemos informações que permitem uma melhor contextualização das peças do conjunto estudado. Primeiro, o panorama geográfico da ilha permite-nos compreender como a actividade arqueológica nesta região está dependente das duas estações anuais, sendo quase impossível realizar escavações durante o período chuvoso e transportar peças durante o período da seca. Podemos supor que o facto da escavação ter ocorrido no período das chuvas, o que por consequência acarretou a degradação de certas peças, é devido à inexperiência do antiquário. Sublinhamos o carácter pouco científico da recolha, que consistiu mais na abertura de “buracos” com a ajuda de algumas ferramentas rudimentares, levando sendo assim à perda de todo o aspecto estratigráfico da escavação. Lembramos que Victor Bandeira cita como referência o Coronel Afonso do Paço, um arqueólogo do século passado cujos métodos eram, naturalmente, os da sua época. Podemos questionar até que ponto esta experiência teria influenciado o seu próprio

método nas escavações do Marajó. Relativamente à escolha das peças, tivemos a confirmação do carácter arbitrário da recolha dos objectos que estudámos. Sabemos que as urnas funerárias constituíram uma prioridade na escolha do antiquário e de facto a sua presença destaca-se no Museu. Foram escolhidos os fragmentos de maneira intencional quando tinham decoração que Victor Bandeira achava de qualidade. Também compreendemos que a quase ausência de peças não decoradas no conjunto se relaciona com os critérios da escolha. Aprendemos que o périplo do transporte afectou muito o estado de conservação da maioria das peças, como por exemplo as urnas, já deterioradas pela humidade da estação chuvosa. Desta forma, ressaltamos o facto dos objectos constituírem apenas uma amostra da cultura material de povos marajoara, além parte de um ritual funerário. A experiência de Victor Bandeira pode talvez transmitir reminiscências de exploradores do passado; mas preferimos considerá-la como acontecimento do seu tempo – os anos 60 do século XX.

V.2. A cerâmica marajoara nos tempos actuais: sinónimo de tradição e identidade

5.1.1. Entrevista a ceramista da ilha do Marajó: Carlos Amaral¹⁰⁸

A loja do ceramista Carlos Amaral fica na cidade de Soure, município do Estado do Pará, na ilha do Marajó. Hoje em dia, este local figura na maior parte dos roteiros turísticos e é designado por *M'Barayo*. Apresenta-se numa cabana rústica que possui cobertura vegetal e está dividida em dois espaços principais: o ateliê e a loja. Na época da filmagem, a inscrição seguinte encontrava-se à entrada: “Arte em barro cerâmica- Marajó. Ara e Aruã”. Se procuramos obter informações seja sobre a loja ou sobre o ceramista, descobrimos que é um local turístico conhecido e recomendado para as compras de objectos inspirados na cultura marajoara, encontrando-se mesmo vários videos de Carlos Amaral na internet. Nesta filmagem, o ceramista descreve e mostra passo a passo como é realizada uma cerâmica de inspiração marajoara. Começa por explicar como é feita a escolha da argila que utiliza e

¹⁰⁸ Esta entrevista foi realizada por uma familiar da autora. Aqui estão as referências desta filmagem inédita: CERÂMICA Marajoara de Soure na Ilha do Marajó – Brasil. Cláudia Helena Degáspari. Curitiba: Produção independente, 2 fev. 2003. 1 DVD (14 min) : son., color. MPG-2 NTSC.

descreve-a como cinzenta, pobre em ferro e rica em zinco. Informa também sobre a maneira de prepará-la com aditivos naturais, como cascas de árvores, cumatê (*Myrcia atramentifera*.) e cariapé (*Licania scabra*). Sabemos que este último elemento foi de facto utilizado na confecção das cerâmicas arqueológicas (SCHAAN, 2004). O artesão destaca a impossibilidade de se realizar uma cozedura completa no seu pequeno forno, que tem uma temperatura máxima de apenas 800 graus. Desta forma a peça ficará queimada a 95%, o que se aproxima de uma cozedura completa. O artesão descreve assim o seu trabalho:

A nossa cerâmica, eu não me atrevo a dizer que estou a fazer resgate mas sim uma continuação deste trabalho. Seguimos passo a passo da cerâmica antiga e a principal das coisas que nós fazemos são os símbolos que nós estudamos e passamos para as peças. Vamos atrás, de porque era feita, como era feita e para quê.

Interessa bastante ao ceramista tentar identificar um significado às representações presentes nas cerâmicas antigas:

Eu sou herdeiro de uma cultura que misteriosamente desapareceu, fiquei curioso em saber porque que eles faziam tantos desenhos e não era na verdade uma escrita mas com o passar do tempo comecei a perceber que eles se comunicavam através de simbolismos. É o que conta na cerâmica. Estou pesquisando sobre o simbolismo da cultura marajoara.

Esta afirmação lembra-nos a ideia de “unidades mínimas de significado” como veículo de comunicação socio-cultural (SCHAAN, 1996). O ceramista explica que atribui duas razões ao uso desta cerâmica decorada: a necessidade física e a necessidade espiritual. Também distingue dois grupos de símbolos: os guardiões e os guias espirituais. Associa um exemplo a cada categoria, o sapo à primeira e o jacaré à segunda. O ceramista menciona que alguns dos símbolos provinham de visões xamânicas obtidas após a ingestão de bebidas alucinogénas. Notamos que esta ideia foi explorada por vários investigadores, nomeadamente por Denise Schaan (1996). Relativamente à confecção das peças, notamos que ao mesmo tempo em que tenta ser o mais fiel possível à tradição antiga, tem necessidade de utilizar certos métodos mais rentáveis, isto na perspectiva comercial. O ceramista usa, por exemplo, o torno, instrumento desconhecido no período pré-colombiano, cujas vantagens descreve desta forma: “Com o método antigo levaria quase um dia para fazer uma única peça. Com o torno tenho a facilidade de fazer muitas peças num único dia”. Na continuação da sua demonstração, o ceramista descreve como foi constituído o engobo vermelho proveniente de argilito diluído

em água. Depois, usa um dente de porco a fim de realizar o brunimento da peça e fixar o engobo. A componente funerária da cultura material marajoara é omnipresente, sendo as urnas um marco típico da arte das populações do passado. O ceramista afirma: “Quando a pessoa morria, eram enterradas as peças que esta pessoa usava, as peças utilitárias e também grandes urnas eram feitas para o enterramento dessas pessoas”.

Terminada a explicação, com a enumeração das diferentes etapas de confecção, foi filmado o outro espaço da cabana: a loja de Carlos Amaral. Reparámos na presença de um painel na entrada da loja onde figuram dezenas de fragmentos de peças arqueológicas marajoara. Encontra-se assim materializada a ideia de continuação das tradições. O ceramista explica o significado de algumas peças da loja, como por exemplo um porta-veneno, onde figura a representação de um macaco – neste recipiente, colocavam-se a pontas de flechas para as embeber com veneno mortal. Outra peça da qual explica o significado é um pequeno vaso, cuja forma representa dois sapos acasalados (Fig.13, Anexo 1)¹⁰⁹. Segundo Carlos Amaral, a peça evoca o símbolo da fertilidade e seria usada durante o ritual de casamento em que cada um dos noivos bebiam de um lado da peça. O ceramista identifica o símbolo do sapo com a cura e a saúde e o símbolo da borboleta, presente em cada um deles, como representação da beleza. Note-se que nenhuma das duas peças pertence ao conjunto de formas conhecidas da cultura arqueológica. Aliás, desconhecemos a figuração da borboleta nas cerâmicas originais. Desta forma, testemunham a invenção de formas e significados atribuídos na modernidade a objectos considerados reproduções ou realizados com inspiração nos objectos das culturas antigas. Constatamos que, para o ceramista, a produção de cerâmica marajoara constitui um veículo de identidade e uma tradição na continuidade dos seus antepassados. É interessante sublinhar como o artesão procura compreender o significado da cerâmica arqueológica na sua essência, além da simples reprodução de algumas das técnicas antigas. Reparamos que este aspecto contribui para alimentar e satisfazer a curiosidade dos turistas e torna-se facilmente um componente de estratégia comercial.

¹⁰⁹ Assinalamos um artigo de Denise Schaan onde a autora também menciona a existência deste tipo de peça com uma história semelhante relacionada com o seu uso. Este exemplo é citado para explicar o fenómeno de “invenção de tradições”. (SCHAAN, 2006a: 25).

5.1.2. Loja de artes e artesanato em Lisboa: Jangada Solta¹¹⁰

Numa ideia de continuidade da evocação da presença de peças da ilha do Marajó em Lisboa, que fizemos no primeiro capítulo deste trabalho, citamos o exemplo de uma loja de artesanato que se encontra no Bairro Alto – a Jangada Solta. O nome do local é em si sugestivo da diversidade geográfica das peças apresentadas, cuja proveniência abrange quatro continentes (África, América, Ásia e Europa). A loja foi montada por Octávia Elias e seu marido em Agosto de 2008¹¹¹. A proprietária da loja, nascida em Moçambique, grande admiradora de artesanato, coleciona peças dos inúmeros países que visitou. Vários países do mundo estão representados através do seu artesanato, inclusive Portugal. Nesta loja de artesanato decidimos analisar a presença de peças da ilha do Marajó na vitrine “Brasil” (Fig.14, Anexo 1), assim como o contexto de aquisição destas peças. A proprietária da loja lembra que este tipo de peça constitui uma das primeiras compras realizadas durante a viagem que efectuou ao Brasil, em 2008. Nesta ocasião, teve a oportunidade de comprar peças do Marajó directamente na ilha e nos ateliês dos artesãos. Passou um dia em Icoaráci, visitou vários ateliês e conheceu os artesãos de cada um deles. Recorda Levy Cardoso, filho do Mestre Cardoso (falecido em Abril 2006), precursor da reprodução e comercialização de cerâmicas marajoara. Certas peças do filho encontram-se na vitrine da loja. Segundo Octávia Elias estas destacam-se das outras pela complexidade da decoração e são as que mais agradam à clientela. Foi na década de 70 que Raimundo Saraiva Cardoso, conhecido por Mestre Cardoso, iniciou réplicas de peças do Museu Emílio Goeldi e instalou um ateliê de produção cerâmica no bairro de Paracuri, em Icoaraci, a cerca de 20 km de Belém do Pará. Outro precursor, conhecido pela reprodução de cerâmicas arqueológicas marajoara, é Antônio Farias Vieira, ou Mestre Cabeludo. Refira-se o facto da proprietária da loja possuir um exemplar da cerâmica de Mestre Cardoso. Octávia Elias evoca também outros nomes, como Marivaldo e José Anísio, artistas que têm peças na loja. Octávia Elias recorda a presença de um livro ilustrado de cerâmicas marajoara no ateliê de Levy Cardoso e o seu interesse em copiar as

¹¹⁰ Para obter mais informações sobre a loja, consultar <http://jangadasolta.com/>

¹¹¹ Esta parte do trabalho baseia-se na entrevista que realizamos de Octávia Elias na sua loja, no dia 5 de Fevereiro de 2010 em Lisboa.

peças à maneira dos originais. Estes ceramistas possuem uma formação especial, com um curso profissionalizante para poderem realizar as peças, explica: “Não é qualquer pessoa que pode reproduzir as peças marajoara, tem de se fazer um estudo”. Um livro escrito pelo padre Giovanni Gallo, fundador do Museu do Marajó, que está exposto na vitrine “Brasil” foi justamente escrito para servir de manual para os artesãos (Fig.15, Anexo 1). É acompanhado por explicações da investigadora Denise Schaan e segue o esquema seguinte: numa página há a ilustração de um fragmento de cerâmica marajoara com uma descrição, na outra o modelo reproduzido para o artesanato. Reparamos que no prefácio do livro se encontra uma enumeração dos artesãos a quem está destinado o manual, ou seja, além de ceramistas, serígrafos, entalhadores e bordadeiras. O objectivo principal é claramente expresso: consiste em dar uma inspiração ao artesanato paraense. Esta ideia lembra-nos uma das definições que Denise Schaan atribui à expressão “cultura marajoara”: “Um estilo estético de inspiração arqueológica, representado em produtos artesanais, principalmente cerâmica, e na arquitectura paraense”. (SCHAAN, 2006: 19) Este fenómeno de aproveitamento da história local que fortalece o sentimento identitário resulta na “invenção de tradições” (Cit. por SCHAAN, 2006a: 26). Apesar deste movimento ter sido iniciado com a ideia de copiar os objectos das culturas do passado, a criatividade dos artistas, assim como a utilização de técnicas modernas (utilização do torno e pigmentos industriais), levam os artesãos a modificar e transformar esses objectos e a atribuírem-lhes novos significados. Sabemos, por exemplo, que 90% das peças reproduzidas não são réplicas. Explica a investigadora Denise Schaan:

O movimento de valorização da arte Marajoara que se dá através do artesanato regional não é organizado, não tem direção, padrões ou limites. Os desenhos originais são muitas vezes modificados e reinterpretados em criações artísticas novas, produzindo-se uma Arte Marajoara Contemporânea. (GALLO, 2005:29).

Notamos a ideia de recriação que sobressai da observação das peças da Jangada Solta, pois segundo Octávia Elias “Não são nem marajoara, nem tapajónicas, é cerâmica actual”¹¹².

¹¹² Lembramos que os Tapajós são as populações da época pré-colonial associadas à cultura Santarém na região do rio Tapajós. Um dos elementos mais conhecidos desta cultura são os ditos “vasos cariátides” também reproduzidos na vitrine “Brasil” da *Jangada~~ Solta*. Para mais informações sobre esta cultura aconselha-se consultar in GOMES, Denise Maria Cavalcante (2002)- *Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Fapesp: Imprensa Oficial do Estado.

Reparamos que as peças marajoara da loja testemunham um processo de recriação, tanto quanto de síntese estilística. Notamos, por exemplo, a escolha de Levy Cardoso, que ao reproduzir uma tanga de cerâmica com forma e decoração muito próximas dos padrões originais, opta por a reduzir a pingente, atribuindo-lhe uma função diferente. Outro exemplo pode ser visto num prato policromático feito por Solano Cardoso, com a decoração de uma figura antropomórfica que normalmente pode encontrar-se em urnas funerárias antropomórficas da fase Marajoara¹¹³. Lembramos que este tipo de figuras situadas no bojo de urnas ornitomórficas podem estar representadas de maneira invertida, como é o caso da urna AN.374 da colecção do M.N.E. Podemos citar a decoração da peça realizada por Mestre Cardoso, onde na tampa se encontra um muiraquitã, que é originalmente uma peça com o formato de uma rã estilizada usada como pingente (Fig.16, Anexo 1). Lembramos que duas peças destas estão presentes na colecção do M.N.E. (AN.618 e AN.623). Por fim, ficámos a saber que a proprietária não voltou a ter oportunidade de comprar peças *in situ*, continuando porém a adquirir artesanato marajoara no Rio de Janeiro, através do Museu do Folclore e da Arteíndia (Departamento de Artesanato da Fundação Nacional do índio (F.U.N.A.I) no Museu do índio.

A análise do conjunto descontextualizado recolhido por Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira à luz da questão do coleccionismo permite-nos abrir outras perspectivas sobre os objectos estudados. Depois de termos tentado esgotar o conhecimento arqueológico que podiam fornecer, interessamos-nos pelo ponto de vista do antiquário sobre os objectos que recolheu. Destacamos a emoção estética manifestada por Victor Bandeira perante esses objectos, que apesar de serem considerados frustes do ponto de vista artístico (lembramos a mesma opinião manifestada por Dora Janssen), estimulam de maneira inconsciente o imaginário do antiquário. Imaginamos que a oportunidade de realizar uma escavação na perspectiva de recolher objectos para constituir uma colecção seja, do ponto de vista da autenticidade, uma situação perfeita para o antiquário. Além disso, o facto de se tratar de arte

¹¹³ Há uma dúvida em relação ao nome deste artesão, pois Octávia Elias não se recorda se pertence de facto à família de Mestre Cardoso.

funerária reforça a relação com o tempo passado e constitui o objecto em mediador quase místico entre visível e invisível. Victor Bandeira qualifica os dois aspectos desta forma: o “mundo dos mortos” e o “mundo morto”, o primeiro encarnado pelo teso cerimonial onde ocorreu um ritual funerário acompanhado do depósito de corpos e oferendas, o segundo como evocação de uma cultura desaparecida.

A abordagem de uma cultura marajoara contemporânea permite-nos entender a utilização de elementos do passado para criar uma coesão identitária no presente. Os trabalhos dos artesãos do Marajó parece constituir um compromisso entre identidade e sustentabilidade, pois inspiram-se na cultura arqueológica privilegiando o aspecto comercial, seja na reinterpretação de formas, decoração ou significado, seja na utilização de técnicas de confecção modernizadas. Por este estudo se basear na presença de peças brasileiras em Portugal, parece-nos interessante analisar a loja Jangada Solta, na perspectiva curiosa de continuação do fenómeno.

CONCLUSÃO

Foi numa atmosfera misteriosa com cheiro a palha, numa sala ocupada por grandes máscaras Wauja, adornos emplumados coloridos, objectos de cestaria e cerâmica, que desenvolvemos a maior parte da reflexão encontrada neste trabalho: as "Galerias da Amazónia" do Museu Nacional de Etnologia. Permanecemos cerca de um ano nas reservas musealizadas a desenhar e descrever as peças marajoara. Sublinhamos a satisfação que sentimos por ter sido possível estudar esta colecção que constitui um exemplar único em Portugal, assim como um importante conjunto ao nível europeu.

O maior objectivo deste trabalho consistiu na recontextualização das colecções do Museu Dr. Santos Rocha e do Museu Nacional de Etnologia, nos contextos presentes e passados. Os dois conjuntos funerários, do período clássico da fase Marajoara, foram situados dentro dos seus contextos expositivos, de recolha e sobretudo arqueológico.

Devido à quantidade de peças recolhidas, à celebridade do teso em causa, assim como à possibilidade de obter o testemunho do antiquário protagonista da recolha, as peças do M.N.E ocuparam uma parte predominante da nossa reflexão. Aliás, foi através do estudo desta colecção que tivemos conhecimento das peças da colecção Santos Rocha, que decidimos em boa hora integrar na nossa investigação.

O precioso testemunho de Victor Bandeira conclui, de certo modo, a análise das peças do M.N.E., da mesma forma que poderia também tê-la introduzido. Pois a história do conjunto inicia-se com a sua recolha, realizada de maneira selectiva, com o objectivo principal a descoberta das conhecidas urnas funerárias da fase Marajoara, sendo que algumas delas chegariam a ser levadas para o Museu lisboeta. Ressaltamos a importância do encontro com o antiquário, que partilhou connosco as suas lembranças da expedição de 1964, a qual pareceu reviver através de descrições minuciosas. Mencionemos, a propósito, a possibilidade

de ter existido, na realidade, uma dupla escolha das peças, a primeira efectuada pelo antiquário e a segunda pelo próprio Museu. Na impossibilidade de avaliar este último critério, decidimos concentrar a nossa atenção na escolha de Victor Bandeira e Françoise Carel-Bandeira.

As urnas são um objecto de destaque na colecção, tanto pela sua quantidade como pela qualidade do seu fabrico. Apresentam-se raramente inteiras, pois foram vítimas de condições pós-deposicionais, das circunstâncias meteorológicas do arquipélago, assim como do seu transporte até Portugal. Todavia, sabemos que as maiores se encontravam intactas no momento do seu achado. Hoje reconhecem-se poucas peças completas, encontrando-se sobretudo representadas por fragmentos quase completos sem bordos, fragmentos de bordos e cabeças provavelmente modeladas no colo das peças. A maioria das urnas antropozoomórficas apresentam uma figuração semi-humana e semi-ornitomórfica, cuja iconografia se relaciona com o universo funerário. Pertencem ao estilo emblemático da fase Marajoara: o Joanes pintado. As peças testemunham cerimónias sumptuosas realizadas no maior teso do sítio d' "Os Camutins", para populações da elite social e espiritual marajoara. Notamos que a iconografia dos objectos pode informar-nos sobre práticas corporais e rituais dessas populações. Através das estatuetas e das urnas antropomórficas é possível constatar o uso de adornos, de pinturas faciais e corporais. Com o conhecimento de determinados objectos característicos, nas sociedades amazónicas actuais, da prática do xamanismo (estatueta antropomórfica chocalho e tamborete), parece pertinente supor a existência deste tipo de lideranças espirituais. Saliente-se que outros objectos também testemunham rituais praticados por esta sociedade, nomeadamente as tangas cerâmicas produzidas especialmente para os enterramentos e certamente associadas a esqueletos femininos, que evocam a existência de rituais de iniciação. Noutra sentida, grande parte da iconografia dessas peças destaca a presença da figura de serpente, elemento verosimilmente importante na mitologia marajoara e relacionado com as ideias de feminilidade, fecundidade humana e abundância de recursos naturais. Outras peças testemunham a existência de redes de trocas na fase Marajoara, como é o caso dos líticos, constituindo assim artefactos ou matérias-primas importados, raros e prestigiosos. Possuem por vezes marcas de uso que permitem supor que estavam associadas ao seu proprietário defunto. Os muiraquitãs em cerâmica evocam a cópia

deste tipo de objecto conhecido em rocha, constituindo peças que testemunham igualmente a importância do seu possessor.

Ressaltamos a riqueza da colecção do M.N.E., que constitui uma amostra da cultura material de um dos centros cerimoniais mais importantes da fase Marajoara. Além de apresentar peças conhecidas desta fase arqueológica, parece possuir peças inéditas como a famosa estatueta antropomórfica que figura um ser mítico (AN.384).

Rememoramos uma vez mais que o conjunto de peças do M.N.E. foi recolhido sem rigor científico. No entanto, a sua análise efectuou-se graças a duas informações fundamentais: a localização do teso e a associação de urnas com objectos no seu interior. Graças a estas informações contextuais, optámos por relativizar a questão da decontextualização arqueológica que, por assim dizer, não é total. Assim, apesar de termos sempre em mente o facto de essas peças formarem uma colecção de objectos de arte, salientámos o valor arqueológico da análise, que fornece uma grande quantidade de informações formais e iconográficas sobre as peças do teso de Camutins.

REFERÊNCIAS

I. Fontes

I.1. Fonte manuscrita

-Figueira da Foz, Arquivo do Museu Municipal da Figueira. *Museu Municipal da Figueira - Registo das entradas por donativo*, nº1 (1863-1907).

I.2. Documentários

- Arte do índio brasileiro - Portugal. António Campos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 1 VHS (25 min): 80000593 ¹¹⁴.

- CERÂMICA Marajoara de Soure na Ilha do Marajó - Brasil. Cláudia Helena Degáspari. Curitiba : Produção independente, 2 fev. 2003. 1 DVD (14 min) : son., color. MPG-2 NTSC.

I.3. Entrevistas

- Entrevista a Victor Bandeira, Costa da Caparica, dia 8 de Janeiro de 2010, 1h (parcialmente gravado).

- Entrevista a Otávia Elias, loja de arte e artesanato Jangada Solta, Lisboa, dia 5 de Fevereiro de 2010, (não gravado).

II. Bibliografia

II.1. Livros

- ALMEIDA, Fernando de (1980)- *Elogio do Ten.-Cor. Afonso do Paço*, Lisboa: Academia Portuguesa de História.

¹¹⁴ Esta referência corresponde ao número de catalogação do video no Arquivo em Movimento da Cinemateca Portuguesa.

- ARNAUD, José Morais e FERNANDES, Carla Varela (2005)- *Construindo a memória: As coleções do Museu arqueológico do Carmo*, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- BARBIER, Jean Paul (1995)- *Arte pre-colombiana da coleção Barbier-Mueller*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARBIER-MUELLER, Jean Paul e ENTHOVEN, Raphael (2003)- *Rêves de collection: Sept millénaires de sculptures inédites: Europe, Asie, Afrique*, Paris: Somogy Genève: Musée Barbier-Mueller.
- BARCELOS NETO, Aristóteles (2004)- *Com os índios Wauja: objectos e personagens de uma coleção amazônica*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- BARRETO, Cristiana e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (2004)- *Amazonia, Native traditions*, São Paulo: BrazilConnects cultura & ecologia.
- BARRETO, Cristiana (2008)- *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga*, Tese de doutoramento em Arqueologia, Universidade de São Paulo, 232 pp.
- BARRY, Iris e CORRÊA, Conceição G. (2002)- *Amazonie précolombienne: Musée Barbier-Mueller, Genève, 23 avril au 23 septembre*, Milan: 5 continents éditions.
- BARRY, Iris e CORRÊA, Conceição G. (2007)- *Amazonia. Brasil préhistórico*, Barcelona: Museu Barbier-Mueller art precolombí.
- BAUDRILLARD, Jean (2004)- *O sistema dos Objectos*, São Paulo: Perspectiva (Deates Semiologia; 70).
- BETHENCOURT, Francisco (2003)- *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian (2003)- Volume XLV: les Arts Premiers*, Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASTRO, Eduardo Viveiro de (2002)- *Inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify.
- COELHO, Ruy Galvão de Andrade; COSTA, Fernando José da e KOCH, Alexander (1994)- *Memória da Amazônia. Etnicidade e territorialidade*, Porto: Fundação Gomes Teixeira.

- CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. (1998)- *História dos Índios no Brasil*. 2ª. ed., São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- DERLON, Brigitte e JEUDY-BALLINI, Monique (2008)- *La passion de l'art primitif: Enquête sur les collectionneurs*, Paris: Gallimard.
- DESCOLA, Philippe (2005)- *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard.
- FARIA PAULINO, Francis (1991)- *Brasil nas vésperas do mundo moderno*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- FERRÃO, Cristiana e SOARES, José Paulo Monteiro (2005)- *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira: coleção etnográfica*, Vol.II, Rio de Janeiro: Kapa.
- FAUSTO, Carlos (2000)- *Os índios antes do Brasil*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FIGUEIREDO, Napoleão e FOLHA, Maria Helena Amorim de. (1976)- *Catálogo ilustrado da coleção arqueológica do Museu do Instituto Histórico e geográfico de Alagoas*, Maceió: O Instituto.
- GALLO, Pe. Giovanni (2005)- *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para o artesanato de hoje*. 3ª.ed, Cachoeira do Arari, PA: Museu do Marajó.
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (1998)- *Coleções e expedições vigiadas, os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*, São Paulo: Editora Hucitec/Anpocs.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante (2002)- *Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Fapesp: Imprensa Oficial do Estado.
- GOMES, Rosa Varela (2002)- *Trabalhos de Arqueologia 23- Silves (Xelb), Uma cidade do Garb Al-Andalus: território e cultura*, Lisboa: Instituto Português de Arqueologia.
- HARTMANN, Tekla (1991)- *Memória da Amazônia, Alexandre Rodrigues Ferreira e a viagem philosophica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá 1783-1792*, Museu e laboratório antropológico de Coimbra.
- HÉRITIER, Françoise (2009)- *Une pensée en mouvement*, Paris: Odile Jacob.

- LANGER, Johnni (2001)- *Ruínas e mitos: a Arqueologia no Brasil imperial*, Tese de doutoramento em História, Universidade Federal do Paraná, 240 pp.
- LE FORT, Geneviève (2005)- *Maîtres des Amériques: Hommage aux artistes précolombiens: La collection Dora et Paul Janssen*, Milan: 5 continents Bruxelles: Fonds Mercator.
- LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier (1988)- *De près et de loin*, Paris: Editions Odile Jacob.
- MAGALIS, Joannes Evelyn (1975)- *A seriation of some marajoara painted anthropomorphic urns*, tese de doutoramento em Arqueologia, Urbana Campaign: University of Illinois, 529 pp.
- MEGGERS, Betty e EVANS, Clifford (1957)- *Archaeological investigations at the Mouth of the Amazon*, Washington: U.S.Govt.Print.Off.
- MINEIRO SCATMACCHIA, Maria Cristina e OOSTERBEEK, Luiz Miguel (2000)- *Entre o espanto e o esquecimento: Arqueologia das sociedades brasileiras antes do contacto*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Musée Barbier-Muller (1987)- *Hier, aujourd'hui, demain: regards sur les collections et sur les activités du Musée Barbier-Mueller*, Genève: Le Musée Barbier-Mueller.
- NEWTON, Douglas; WATERFIELD, Hermione; BARBIER, Jean Paul e JURAVER, Patricia (trad.) (1995)- *Sculpture: Chefs-d'oeuvre du Musée Barbier-Mueller*, Paris: Impr. Nationale.
- NOVAIS, Mário (1966)- *Arte do índio brasileiro*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1972)- *Exposição Povos e Culturas no Museu de Etnologia do Ultramar*, Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; FREITAS BRANCO, Jorge (1986)- *Índios da Amazônia*, Lisboa: Museu de Etnologia do Instituto de Investigação Científica Tropical.
- PAIS DE BRITO, Joaquim (2000)- *Os índios, Nós*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

- PEREIRA, António Sérgio dos Santos (1995)- *Os Mundurukus, Carajás e outros índios do Brasil na colecção Marciano Azuaga*, Vila Nova de Gaia: Casa municipal da Cultura.
- PEREIRA, Maria Manuela Cantinho (2005)- *O Museu etnográfico da sociedade de geografia de Lisboa: modernidade, colonização e alteridade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- PERRIN, Michel (1995)- *Le chamanisme*, Paris: Que sais-je?, Presses Universitaires de France.
- PERRIN, Michel (2007)- *Voir les yeux fermés: arts, chamanismes et thérapies*, Paris: Seuil.
- PROUS, André (1992)- *Arqueologia brasileira*, Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo (1990)- *Orfebreria y chamanismo: un estudio iconográfico del Museu del oro*, Medellín: Colina.
- ROCHA, António dos Santos (1905)- *O museu municipal da Figueira da Foz : catálogo geral com indicação dos escritos e desenhos que se têm publicado sobre muitos dos objectos catalogados*, Figueira da Foz: Imprensa Lusitana.
- ROOSEVELT, Anna Curtenis (1991)- *Moundbuilders of the Amazon: geophysical archaeology on Marajo Island, Brazil*, San Diego: Academic Press.
- SCHAAN, Denise P. (1996)- *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara*, Tese de mestrado em Arqueologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 170 pp.
- SCHAAN, Denise P. (2004)- *The Camutins chiefdom: Rise and development of social complexity on Marajó Island, Brazilian Amazon*, Tese de doutoramento em Antropologia Social, Faculty of Arts and Sciences- University of Pittsburgh, 418 pp.
- VIÉVILLE, Dominique e GARNIER, Bénédicte (2008)- *Rodin-Freud, collectionneurs. La passion à l'oeuvre*, Paris: Nicolas Chaudun/ Musée Rodin.

II.2. Artigos

- AGUILAR, Nelson (2000)- “Da Arqueologia como tradução da História”, in *Arte ibérica*, nº39, Set. Out, pp.30-31.
- BANDEIRA, Françoise:
 - . (1966)- “Chez les indiens Kamayura du Alto Xingu”, in *Geographica*, Ano II, nº 5, Janeiro, pp. 3-18.
 - . (1968)- “Les indiens Karaja”, in *Geographica*, Ano IV, nº 15, Julho, pp.2-20.
- BARBIER-MUELLER, Monique (2002)- “Interview with Claude Lévi-Strauss”, in *Arts et Cultures*, nº3, pp.37-43.
- BARCELOS NETO, Aristóteles (2001)- “O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu)”, in *Journal de la Société des Américanistes*, 87, pp.137-160. Acedido no dia 23 de Março de 2010, em: <http://jsa.revues.org/index1958.html>
- BELLIER, Irène (1993)- “Réflexion sur la question du genre dans les sociétés amazoniennes”, in *L’Homme*, nº126-128, Avril-Décembre, pp.517-526.
- CANTINHO, Manuela (2002)- “O colecionador Visconde de São Januário: orientalismo e americanismo nas colecções oitocentistas”, in *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Série 120, nºos 1-12, Janeiro-Dezembro, pp.60-74.
- CANTO LOPES, Paulo Roberto do. (2000)- “O contexto e o espaço da missão religiosa dos padres de Santo Antônio em Joanes, Ilha de Marajó- Um estudo arqueológico”, in *Clio. Série Arqueológica*, nº14, pp.66-74.
- CASAS, Anna (2004)- “In the heart of Barcelona: The Barbier-Mueller Museum of Pre-Columbian Art”, in *Arts et Cultures*, nº5, pp.93-99.
- DÉLÉAGE, Pierre (2007)- “Les répertoires graphiques amazoniens”, in *Journal de la Société des Américanistes*, 93-1, pp.97-126.
- FERREIRA, Lúcio Menezes (1999)- “Vestígios de civilização: O Instituto Histórico e Geográfico brasileiro e a construção da Arqueologia Imperial (1838-1870)”, in *Revista de História regional* 4 (1), pp.9-36.

- FERREIRA, Lúcio Menezes (2009)- ““Ordenar o caos”: Emílio Goeldi e a arqueologia amazônica”, in *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, V.4, nº1, Jan-Abr., pp.71-91.

- FRANCO BUENO, Magalis (2008)- “Natureza como representação da Amazônia”, in *Espaço e Cultura*, nº23, Jan-Jun., pp.77-86.

- GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice (2009)- “Barbier-Mueller l’oeil du chaman”, in *L’Oeil*, nº610, Fevereiro. Acedido no dia 31 de Janeiro de 2010, em: http://www.artclair.com/oeil/archives/docs_article/62741/barbier-mueller-loeil-du-chaman.php

- HARTMANN, Thekla (1982)- “Artefactos indígenas brasileiros em Portugal”, in *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Série 100.a, nºos 1-12, Janeiro-Dezembro, pp.175-182.

- HECKENBERGER, Michael J.; NEVES, Eduardo G. e PETERSEN, James B. (1998)- “De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central”, in *Rev. Antropol.*, vol.41, n.1, pp.69-96. Acedido no dia 13 de Janeiro de 2010, em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011998000100003

- HECKENBERGER, Michael (2006)- “Ecologia e poder: a base simbólica da economia política na Amazônia”, in *Amazônia, Além dos 500 anos*, Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, pp.39-69.

- LAGROU, Elsje Maria (2002)- “O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?”, in *Mana*, vol.8, n.1, pp. 29-61. Acedido no dia 23 de Julio de 2010, em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lang=pt

- LANGER, Johnnie e RANKEL, Luiz Fernando (2004)- “A Exposição Antropológica de 1882”, in *Revista Museu*. Acedido no dia 13 de Janeiro de 2010, em: http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_esp?id=4245

- LINHARES, Anna Maria Alves (2008)- “Museu do Marajó- O museu de curiosidades interativas da região Amazônica”, in *Revista Museu*. Acedido no dia 13 de Janeiro de 2010, em: http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_esp?id=16829

- MASSONET, Stéphane (2007)- “Collecting tribal art: André Breton & Claude Lévi-Strauss”, in *Tribal: Tribal magazine of tribal art*, 46, Autumn, pp.100-111.

- McEWAN, Colin (2001)- “Seats of power: axiality and access to invisible worlds”, in *Unknown Amazon: culture in nature in ancient Brazil*, London: British Museum, pp. 176-197.

- MOUTINHO PATACA, Ermelinda (2005)- “A ilha do Marajó na Viagem Philosophica (1783-1792) de Alexandre Rodrigues Ferreira”, in *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, V.1, n°1, Jan-Abr., pp.149-169.

- NOELLI, Francisco Silva e FERREIRA, Lúcio Menezes (2007)- “A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira”, in *História, Ciência, Saúde-Manguinhos*, vol.14, n.4, pp.1239-1264. Acedido no dia 13 de Janeiro de 2010, em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702007000400008

- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. (1972)- “Museu de Etnologia do Ultramar”, in *Geographica*, Ano VIII- n° 29, Janeiro, pp.2-22.

- PALMATARY, C. Helen (1949)- “The pottery of Marajó island, Brazil, Transactions of the American Philosophical Society held at Philadelphia for promoting useful knowledge”, in *New series*, volume 39, Part 3.

- PÄRSSINEN, Martti; SCHAAN, Denise P. e RANZI, Alceu (2009)- “Pre-columbian geometric earthworks in the upper Purús: a complex society in western Amazonia”, in *Antiquity*, 83, pp. 1084-1095.

- PRATAS, Fernanda (2000)- “Victor Bandeira”, in *Ícon* (parte integrante da edição n°624 do jornal "O Independente"), Abril, pp.37-44.

- ROOSEVELT, Anna Curtenis (1993)- “The rise and fall of the Amazon chiefdoms”, in *L'Homme*, n° 126-128, Avril-Décembre, pp.255-283.

- SCHAAN, Denise P.:

(1996)- “A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara. Um Estudo da Arte Pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-1300AD)”, in *Colecção Arqueologia*, n° 3.

. (1999)- “Representação humana na Arte Marajoara”, texto realizado no âmbito da exposição "Marajó: Retratos no barro", Museu de Arte de Belém. Acedido no dia 14 de Fevereiro de 2010, em:
http://209.85.229.132/search?q=cache:BrB0sIpKWgUJ:www.marajoara.com/Represent_Humana_na_Arte_Marajoara.pdf+a+representa%C3%A7%C3%A3o+humana+na+arte+marajoara&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt&client=firefox-a

. (2001a)- “Iconografia Marajoara: uma abordagem estrutural”, Acedido no dia 13 de Janeiro de 2010, em: <http://rupestreweb.tripod.com/schaan.html>

. (2001b)- “Estatuetas Marajoara: o Simbolismo de Identidades de Gênero em uma Sociedade Complexa Amazônica”, in *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Série Antropologia* 17(2), pp.23-63.

. (2001c)- “Os dados inéditos do projecto Marajó (1962-1965)”, in *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo*, nº11, pp.141-164.

. (2001d)- “Into the labyrinths of Marajoara pottery: status and cultural identity in Prehistoric Amazonia”, in *Unknown Amazon: Culture in nature in ancient Brazil*, London: British Museum, pp.108-133.

. (2002)- “De tesos e igaçabas, De índios e portugueses: Arqueologia e História da ilha do Marajó”, Acedido no dia 29 de Junho, em:
http://www.marajoara.com/Arqueologia_Historia_da_Ilha_Marajo

. (2003a)- “A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e significado em uma comunidade marajoara”, XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira, São Paulo, 21-25/09/2003. Acedido no dia 3 de Maio de 2010, em:
<http://www.marajoara.com/Simbologia.pdf>

. (2003b)- “Investigando o gênero e organização social no espaço ritual e funerário marajoara”, XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira, São Paulo, 21-25/09/2003. Acedido no dia 3 de Maio de 2010, em:
<http://www.marajoara.com/Funeraria.pdf>

. (2004)- “O povo das águas e a sua expansão territorial: uma abordagem regional de sociedades pré-coloniais na ilha de Marajó”, in *Revista de Arqueologia*, nº17, pp.13-32.

. (2006a)- “Arqueologia, publico e comodificação da herança cultural: caso da cultura Marajoara”, in *Revista Arqueologia Pública*, nº1, pp.20-30.

. (2006b)- “Manejo ecológico e o desenvolvimento de sociedades”, in *Pueblos y paisajes antiguos de la selva amazónica*, Universidad Nacional de Colombia- Facultad de Ciencias, Instituto de Ciencias Naturales, Taraxacum: Bogotá, pp. 348-365.

. (2007a)- “Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além-e apesar- das fases e tradições”, in *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, V.2, nº1, Jan./Abr., pp.77-89.

. (2007b)- “A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente”, in *Coleção Habitus*, V.5, nº 1, Jan./Jun., pp.99-117.

. (2007c)- “Os filhos da serpente: rito, mito e subsistência nos cacicados da ilha de Marajó”, in *International Journal of South American Archaeology*, I, pp. 50-56.

- STREIFF, Ruth (1966)- “Catalogue des céramiques du Marajó au Musée d’ethnographie de Genève”, in *Bulletin de la société suisse des Américanistes*, nº30, pp.31-42.

- TAYLOR, Anne-Christine (2005)- “Las máscaras de la memoria- Ensayo sobre la función de las pinturas corporales jívaros”, in *Chamanismo y sacrificio: perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas de América del Sur*, Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales: Instituto Francés de Estudios Andinos pp.299-323.

- TAYLOR, Anne-Cristine (2010)- “Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l’âme et des corps”, in *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, Paris: Somogy: Musée du Quai Branly, pp.41-50.

- VEIGA e SILVA, Wagner Fernando de. e SCHAAN, Denise P. (2004)- “O povo das águas e sua expansão territorial: uma abordagem regional de sociedades pré-coloniais na ilha de Marajó”, in *Revista de Arqueologia (SAB)*, V.17, pp.13-32.

- VIDAL, Boelitz Lux (2005)- “Art corporel: graphisme et peinture au jenipapo”, in *Brésil indien: les arts des amérindiens du Brésil*, Paris: Réunion des Musées Nationaux pp.190-198.

- WEINSTEIN, Elka (2001)- “Fruitful death- The symbolic meaning of curcubits in the Late Formative Period of coastal Ecuador, in *Mortuary practices and ritual associations: shamanic elements in prehistoric funerary contexts in South America*, Oxford England: Archaeopress”, pp.37-49.

II.3.Imprensa

- (27 de Agosto de 1994)- “Brasil, Brasis, Memória da Amazónia, Etnicidade e Territorialidade, Alfândega do Porto”, *Expresso*. Acedido no dia 13 de Janeiro de 2010, em: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/etnologia/

- BANDEIRA, Victor (5 de Março de 1975)- “A Bênção, seu coronel!”, *A Capital*.

- CANELAS, Lucinda – “Museu Nacional de Etnologia”, *Público*. Acedido no dia 13 de Janeiro de 2010, em: <http://lazer.publico.clix.pt/artigo.asp?id=11444>

- DUPLAT, Guy (12 de Setembro de 2006)- “Dora Janssen: “Ma collection”, *La libre Belgique*”. Acedido no dia 14 de Janeiro de 2010, em: <http://www.lalibre.be/culture/arts-visuels/article/305500/dora-janssen-ma-collection.html>

- PORFÍRIO, José Luís (11 de Fevereiro de 2005)- “Ao contrário da exposição”, *Expresso*, p.36.

- SUKMAN, Hugo (23 de Junho de 2002)- “Isso é coisa de índio!”, *O Globo*. Acedido no dia 31 de Janeiro de 2010 em: <http://www.ana.gov.br/AcoesAdministrativas/RelatorioGestao/Rio10/Riomaisdez/index.php.1046.html>

III. Recursos em linha

- Brooklyn Museum: <http://www.brooklynmuseum.org/>

- Musée Barbier-Mueller: <http://fr.amigosprecolombino.es/>

- Musée du Quai Branly: <http://www.quaibrantly.fr/>

- Musée Ethnographique de Genève: www.ville-ge.ch/meg/index.php

- Museu Nacional do Rio de Janeiro: <http://www.museunacional.ufrj.br/index.htm>
- Loja Jangada Solta, Artes e artesanato: <http://jangadasolta.com/>
- Noticias de Antropología y Arqueología: www.naya.org.ar.
- Peabody Museum of American Archaeology & Ethnology da Havard University:
<http://www.peabody.harvard.edu/collections>
- Sítio criado pela investigadora Denise Schaan Pahl: www.marajoara.com
- The Museum of Anthropology of the University of Michigan:
<http://www.lsa.umich.edu/umma/>