

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

ERÊNDIRA OLIVEIRA

**ESTÉTICAS DA TRANSFORMAÇÃO**  
**Iconografia e Estilo da cerâmica Policroma da Amazônia**



São Paulo

2022

ERÊNDIRA OLIVEIRA

## **ESTÉTICAS DA TRANSFORMAÇÃO**

**Iconografia e Estilo da cerâmica Polícroma da Amazônia**

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Arqueologia do Museu de Arqueologia e  
Etnologia da Universidade de São Paulo

Área de Concentração:  
Arqueologia

Orientador:  
Eduardo Góes Neves

Co-orientadora:  
Cristiana Nunes Galvão de Barros Barreto

Linha de Pesquisa:  
1. Arqueologia e Identidade

São Paulo  
Maio de 2022

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Erêndira  
Estéticas da Transformação: Iconografia e Estilo  
da Cerâmica Polícroma da Amazônia / Erêndira Oliveira;  
orientador Eduardo Góes Neves; coorientadora  
Cristiana Nunes Galvão de Barros Barreto. -- São  
Paulo, 2022.  
378 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em  
Arqueologia) -- Museu de Arqueologia e Etnologia,  
Universidade de São Paulo, 2022.

1. Arqueologia da Amazônia. 2. Tradição Polícroma  
da Amazônia. 3. Urnas funerárias. 4. Iconografia. 5.  
Agência . I. Góes Neves, Eduardo, orient. II. Nunes  
Galvão de Barros Barreto, Cristiana, coorient. III.  
Título.

Bibliotecária responsável:  
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

Esta pesquisa trabalha com cerâmicas funerárias arqueológicas da região Amazônica que contiveram remanescentes de pessoas indígenas. Em respeito à memória destas pessoas e seus descendentes, assim como a colegas indígenas, pedimos licença para mostrar as imagens das urnas, bem como discutir sobre suas características, dentro de uma perspectiva da Arqueologia.

Nas páginas a seguir encontram-se fotografias e ilustrações que reproduzem as formas e grafismos das urnas funerárias. Optamos por não expor nenhuma imagem de remanescentes humanos, mas descrevemos alguns aspectos dos tratamentos e gestos aplicados a eles, nos contextos funerários. Diante disso, agradecemos a oportunidade de trabalhar com as urnas e compartilhar um pouco do que temos aprendido com elas.



## Resumo

O presente trabalho propõe estudar a cerâmica funerária associada à Tradição Polícroma da Amazônia, classificada aqui na categoria de Estilo Polícromo, com foco em uma das tipologias mais reconhecidas dessas indústrias, as urnas funerárias. Nosso objetivo foi realizar uma análise iconográfica pautada pelos conceitos de Agência, Performance e Subjetivação, conforme elaborados na Antropologia da Arte e na Etnografia dos povos ameríndios, compreendendo as urnas funerárias como sujeitos corporificados, integrados às redes de socialidade e manutenção dos sistemas cosmológicos indígenas. A partir da imersão nos regimes de materialidade e corporalidade ameríndios, propomos novas leituras da iconografia policroma e dos processos sociais que teriam levado à dispersão deste estilo ao longo dos territórios tangentes aos maiores rios amazônicos, entre os séculos VII e XVII. Concluimos que as urnas funerárias policromas integram um sistema ritual consolidado dentro de extensas redes de relações na Amazônia pré-colonial, sendo a dispersão do estilo policromo provavelmente vinculada a processos de incorporação regional de uma estética distintiva, que revela um sistema cosmológico amplamente compartilhado.

**Palavras-chave:** Arqueologia da Amazônia; Cerâmica Polícroma; Urnas Funerárias, Estilo e Iconografia; Agência e Corporalidade; Ritos Funerários

## **Abstract**

This dissertation aims to study the funerary ceramics associated with the Amazon Polychrome Tradition, presented here as a Polychrome Style, focusing on one of the most recognized types of these industries, the funerary urns. Our goal was to develop an iconographic analysis guided by the concepts of Agency, Performance and Subjectivation, as elaborated in the Anthropology of Art and in the Amerindian Ethnography, understanding the funerary urns as embodied subjects, integrated into the networks of sociality and maintenance of indigenous cosmological systems. Through the study of Amerindian materiality and corporeality, we propose new interpretations of the polychrome iconography and the social processes that led to the dispersion of this style between the 7th and 17th centuries, throughout the territories along the largest Amazon rivers. We conclude that polychrome funerary urns are part of a broader ritual system within extensive networks of interaction in pre-colonial Amazonia, in a way that the dispersion of the polychrome style is probably linked to the regional incorporation of a distinctive aesthetic, that reveals a cosmological shared system.

**Key-words:** Polychrome Ceramics; Funerary Urns; Style and Iconography; Agency and Corporeality; Funerary Rituals

## Agradecimentos

Agradeço primeiramente às professoras, professores, funcionárias e funcionários do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, onde pude desenvolver minha pesquisa durante estes anos.

À Capes - Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior – pela bolsa de pesquisa que fomentou este trabalho.

Aos professores Dr. Eduardo Góes Neves e Dr<sup>a</sup> Cristiana Barreto, orientadores desta pesquisa e parceiros no estudo e prática arqueológica. À Cristiana Barreto, especialmente, pelo suporte e pelo aprendizado. Foi a Kica que me inseriu no mundo das Artes Arqueológicas e que sempre foi extremamente generosa, mesmo diante de prazos apertados e ansiedades acadêmicas.

Às professoras integrantes da banca de defesa, pela leitura atenciosa e arguição inspiradora: Lúcia H. van Velthem, Anne Rapp Py-Daniel, Mariana P. Cabral e Márcia Arcuri Suñer.

Às maravilhosos amigos arqueólogos do nosso núcleo de resistência, Dé, Marjorie, Camis, Laurinha, Mari, Paty. Obrigada pelas mensagens respondidas em meio a madrugada, pela disponibilidade de todes na reta final desta pesquisa, pelas conversas intermináveis na madrugada.

À minha família do coração, Dé, Burns, Pat, Vini, Silvia, Gabi, Bisa, Luísa. Fomos suporte e afeto nessa pandemia. E me desculpem se eu esquecer alguém, mas agradeço a todes que me apoiaram e que estiveram por perto.

À equipe do ARQUEOTROP – Laboratório de Arqueologia dos Trópicos, pelos caminhos trilhados juntos: Emerson, Jaq Belletti, Mau, Jen, Rafa, Tauba, Gabi, Marcony e tantos outros. Jaq e Emerson foram os grandes parceiros de análise das urnas e de discussões intermináveis sobre as cerâmicas, a Arqueologia, a Amazônia e a vida.

Aos queridos no Mamirauá, Kazuo, Márcio (mizi), Mari e tantos colegas que correram juntos as águas do Solimões.

Os mapas que constam neste trabalho foram feitos pelo Henrique Alcântara e as maravilhosas reconstituições gráficas dos corpos das urnas pela Elane Queiroz.

Às equipes dos acervos onde pesquisei durante este longo período: O Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, o Museu Paraense Emílio Goeldi; a Universidade Federal do Amazonas e Museu Amazônico e o Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, em Tefé.

Ao professor José Alberto Neves, que abriu as portas de sua casa e da Reserva Pindorama, lugar que ele cuida com tanto afeto, para que pudéssemos trabalhar por dias na cidade de Urucurituba. Ao professor Carlos, Tijolo, por suas incríveis contribuições e ter me colocado em contato com José Alberto.

Às mulheres maravilhosas de Brasília, que foram ninho e aconchego em momentos tão turbulentos. Leiloca, Tayná, Mari, Potira, Ju germano, Soraia, Pri, Vivi, e tantas outras que somam tanto na minha vida.

À minha família. Lúcia, minha eterna inspiração. Rosa, que me abriu tantas oportunidades nesse ano em que as coisas pareciam totalmente fora de lugar. Juju e Nani,

os pais atípicos e amados da nossa família bagunçada. Andry, Artemis, Kainã, Biboca, Jujuba, Rose, Magali. Tanto amor e tanto apoio vem dali.

Ao Bruno, pelas trocas, pelos tropeços, pelo afeto e pelo aprendizado, em todos os sentidos.

À Polla, que tornou meus dias muito mais agitados e me ensinou um tanto sobre responsabilidade e paciência.

Um agradecimento mais que especial à Dé e Bruna que ficaram no último dia fechando tudo comigo, revisando bibliografia e trazendo um pouco de afago naquele momento de exaustão.

Foram 6 anos de muito aprendizado, muita mudança, muito amadurecimento, escolhas e surpresas. Passamos por mudanças (muito mais que uma), uma infecção agressiva, uma pandemia, encontros e separações. Essa tese carrega todas as emoções e processos da minha vida. Ela fez parte de cada momento.

Agradeço às urnas, às cerâmicas, pela generosidade.

À Tereza e João Olímpio, sempre.

## Lista de Figuras

Figura 1: Urnas funerárias expostas na escavação de 2018 na comunidade de Tauary, Tefé, AM. Acervo IDSM. ....	10
Figura 2: Urnas funerárias policromas do acervo do Museu Amazônico da UFAM. ....	12
Figura 3: Urna funerária da comunidade de Tauary. Acervo do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, Tefé, AM. ....	17
Figura 4: Cerâmicas vinculadas à Tradição Polícroma da Amazônia. a. Vaso do acervo do Museu Paraense Emilio Goeldi. b. Vaso do sítio Lauro Sodré, médio Solimões, foto: Val Moraes. c. Estatueta antropomorfa, sítio Lauro Sodré; d. prato do sítio Lauro Sodré; e. Prato policromo fase Guarita. Foto: Eduardo K. Tamanaha; f. Vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré; g. Vaso com flange mesial proveniente da cidade de Manacapuru, acervo MAE-USP, foto: Ader Gotardo; h. Urna funerária policroma, acervo IGHA Manaus, fonte: Rapp Py-Daniel 2014; i. Urna funerária da fase Tefé, sítio Tauary, Tefé; j. Urna funerária da fase Napo, acervo Museo Casa del Alabado, Quito, Equador, fonte: <a href="http://alabado.org">http://alabado.org</a> ; k. Urna funerária policroma encontrada no baixo rio Urubu, acervo MPEG. ....	20
Figura 5: Mapa de distribuição dos sítios associados às cerâmicas da TPA, datados entre 700 e 900 A.D.. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015. ....	25
Figura 6: Mapa de distribuição dos sítios associados às cerâmicas da TPA, datados entre 900 e 1100 A.D. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015. ....	25
Figura 7: Progressão cronológica dos sítios associados às cerâmicas da TPA, datados entre 1100 e 1900 A.D. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015. ....	26
Figura 8: Mapa geral de distribuição cronológica dos sítios associados às cerâmicas da Tradição Polícroma da Amazônia. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015. ....	27
Figura 9: Urna funerária da fase Jatuarana. Fonte: Zuse 2014. ....	28
Figura 10: Vaso relacionado à Tradição Pocó-Açutuba na Amazônia Central. Fonte: Lima 2016. ....	29
Figura 11: Vaso cerâmico da fase Napo. Acervo: Museo Casa del Alabado, Quito, Equador. ..	36
Figura 12: Vasos com flange mesial policromos. a. fase Guarita, médio Solimões. b. Fase Guarita, confluência entre rios Negro e Solimões. Foto: Ader Gotardo; c. fase Napo, rio Napo, Equador, foto: Fernando Almeida. ....	38
Figura 13: Serpente (ou peixe) pintada sobre a tampa de uma urna funerária. Conjunto Tauary, Tefé. ....	38
Figura 14: Ednelson Costa da Silva, morador de Urucurituba, no Amazonas, com uma urna funerária antropomorfa encontrada em seu quintal. Acervo pessoal de José Alberto Neves. 1981. ....	40
Figura 15: Urnas Marajoara. Da esquerda para direita: Duas urnas do estilo Joanes Pintado, uma urna Anajás e uma urna Pacoval. ....	44
Figura 16: Urnas Aruã. Fonte: Meggers e Evans 1957 (à esquerda) e acervo do Museu Paraense Emilio Goeldi (à direita). ....	45

Figura 17: Urnas Caviana. a: coleção Geiger, galeria Binoche et Guiguello (Paris); b: antiga coleção Barbier Muller atualmente em coleção particular; c: Coleção particular na França. Publicada em catálogo da galeria Binoche et Guiguello d: Urna Caviana escavada em contexto no Amapá. Acervo: IEPA, foto: Maurício Paiva. e. Escavação de urna Caviana. Acervo: IEPA. ....	46
Figura 18: Urnas Cupixi. Acervo Museu Histórico Joaquim Caetano da Silva, Macapá, AP. Foto: Emerson Nobre. ....	47
Figura 19: Urnas Mazagão. Fonte: Meggers e Evans 1957.....	47
Figura 20: Imagem 20: Urnas Maracá. À esquerda, peças do acervo do MPEG (foto: Denise Andrade) e do Ethnologisches Museum em Berlim (foto: F. Chaves); à direita escavação no sítio Gruta das Caretas. Foto: Janduari Simões.....	48
Figura 21: Urnas Aristé. Foto de Wagner Silva à esquerda e Anne Rapp Py-Daniel, à direita. .	49
Figura 22: Mapa de Betty Meggers destacando as regiões que formavam o Horizonte Polícromo, com ênfase no compartilhamento da produção de urnas funerárias antropomorfas. Fonte: Meggers 1968.....	52
Figura 23: Urnas do baixo Amazonas. a: Urna do baixo rio Urubu, fonte: Lima 2013; b: Urna do acervo da UFAM, proveniente de Itacoatiara; c: urna do acervo do MPEG, proveniente do rio Uatumã. ....	55
Figura 24: Corpo e fragmento de urna funerária proveniente de Itacoatiara. Acervo do IGHA (Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. Foto: Acervo Arqueotrop. ....	55
Figura 25: Urnas na antiga exposição do Museu Nacional da UFRJ. ....	56
Figura 26: Algumas urnas da coleção do professor José Alberto Neves, em Urucurituba, AM. ....	56
Figura 27: Urna encontrada no sítio Lago do Limão. Fonte: Rapp Py-Daniel 2014.....	57
Figura 28: Fragmentos de urnas e vaso com vestígios faunísticos coletados por moradores no sítio Borba. Fonte: Moraes 2013. ....	58
Figura 29: Urnas policromas do acervo do MAE-USP.....	59
Figura 30: Urnas policromas sob atual guarda dos Mura da Aldeia de São Félix. Fonte: Rapp Py-Daniel 2014.....	60
Figura 31: Betty Meggers com urna antropomorfa encontrada por Miller no município de Humaitá. Acervo pessoal de Eurico Miller. Fonte: Rapp Py-Daniel 2014. ....	60
Figura 32: Conjunto de urnas encontrado no sítio Aldeia do Jamil. Fonte: Moutinho e Robrahn-González 2010.....	62
Figura 33: Reconstituição dos campos iconográficos das urnas policromas dos sítios Aldeia do Jamil e Ilha do Padre III. Fonte: Vassoler 2016. ....	63
Figura 34: Urnas identificadas no curso do Solimões. a. Urna antropomorfa encontrada no município de Anamá, Costa do Gabriel. Foto: Marjorie Lima; b. Urna encontrada da RDS Piagaçu-Purus, baixo rio Purus. Foto: Acervo ARQUEOTROP; c. Urna encontrada no sítio Cemitério do Curupira. Foto: José Caldas.....	65
Figura 35: Vasos com vestígios ósseos do sítio Lauro Sodré. ....	65
Figura 36: Conjunto de quatro urnas encontradas no sítio Tauary com características antropomorfas. ....	66
Figura 37: Conjunto de duas urnas encontradas em contexto mais antigo, no sítio Tauary. ....	66

Figura 38: Urnas identificadas na aldeia Tikuna, lago Tefé (à esquerda) e na localidade próxima à Alvarães, no Solimões (à direita). Fotos: Amanda Barreto e Bernardo L. S. Costa.....	67
Figura 39: Urna da fase Caimito, rio Ucayali, Peru. Fonte: Lathrap 1970.....	68
Figura 40: Exemplos dos três tipos de morfologias das urnas da fase Napo, segundo classificação de Betty Meggers.....	68
Figura 41: Urnas policromas do acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA), Manaus, AM.....	70
Figura 42: A esquerda, urna da coleção Barbier Muller, Museo de Arte Precolombina, Barcelona. À direita urna da coleção Gérard Geiger, França, Catálogo Au Coeur l'Amérique Précolombienne. 5 Continents Editions, 2003.....	70
Figura 43: Urnas funerárias policromas do acervo do IPHAN, Manaus, AM.....	70
Figura 44: Urna policroma do antigo acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Foto: Cristiana Barreto.....	71
Figura 45: À esquerda, urna da coleção particular Emanuel Araújo. À direita, urna do acervo da casa de leilões Binoche et Giquello, França. Catálogo Six Collections Européennes et à Divers. Art Précolombien. 2013.....	71
Figura 46: Urna policroma do acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.....	72
Figura 47: Urna no Liverpool Museum, Liverpool, UK. Foto: Cristiana Barreto.....	72
Figura 48: Urna da Coleção Cullère, Musée Dobré, Nantes, França. Foto: Cristiana Barreto.....	72
Figura 49: Mapa com a distribuição das urnas antropomorfas descritas, definidas por diferentes fases no estuário amazônico e pela TPA, à oeste. Mapa elaborado por Henrique Alcantara e Silva.....	74
Figura 50: Urnas funerárias do acervo da Reserva Pindorama em Urucurituba - AM.....	80
Figura 51: Sete tipos de padrões regulares em banda definidos por Shepard. 1. Translação; 2 – reflexão longitudinal ou horizontal; 3 – reflexão transversal ou vertical; 4 – rotação dupla; 5 – reflexões combinadas (transversal e longitudinal); 6 – reflexão plano-inclinada (movimento de parafuso); 7 – rotação alternada e reflexão transversa. As colunas de A a F mostram tipos diferentes de combinações de elementos fundamentais em torno dos eixos de simetria. Estes mesmos padrões podem ser combinados de maneiras diferentes, para superfícies mais amplas, ou irregulares, entre outras. Fonte: Shepard 1956.....	83
Figura 52: Principais padrões de simetria usados na composição iconográfica, conforme definido por Gell (1998). Tais movimentos são a translação, reflexão, rotação e a translação com reflexão, ou reflexão-deslizada.....	83
Figura 53: Urnas coletadas pelo INPA em Silves, com características formais semelhantes.....	91
Figura 54: Perfil das urnas 1501 e 1499, onde se nota o reforço externo no ângulo de inflexão entre o bojo e a base.....	91
Figura 55: Variação nas dimensões das urnas coletadas em Silves.....	92
Figura 56: Frente e perfil da urna 1501, com o aplique de pássaro na tampa.....	92
Figura 57: Urna 1503, antropomorfa e com morfologia semelhante ao conjunto anterior.....	93
Figura 58: Urnas 1498 e 1502, antropomorfas e com o rosto e pernas modelados e aplicados sobre o corpo.....	94

Figura 59: Tampa 2835 com perda do rosto modelado ou pintado e presença de furos simetricamente posicionados no rosto e topo da cabeça. ....	95
Figura 60: a. Urna escavada no sítio Jauary em 2012. b. Urna no sítio Jauary doada para o Museu Amazônico da UFAM. ....	96
Figura 61: Possível referência a mamilos através da decoração excisa e pintada no bojo. ....	97
Figura 62: a. Urna pequena encontrada no sítio Jauary em 2012. b. Conjunto das três urnas do sítio Jauary. ....	98
Figura 63: Imagens da escavação de uma das urnas do sítio Jauary, onde é possível verificar a posição vertical de enterramento da urna. Imagens cedidas por Helena Pinto Lima. ....	99
Figura 64: Conjunto de urnas associadas ao sítio Jauary. ....	99
Figura 65: Urna encontrada no sítio São Sebastião, rio Uatumã. ....	100
Figura 66: Urna 6020a do acervo do MAE-USP, relacionada à Miracanguera. ....	102
Figura 67: Tampas 6016 e 6019, do acervo do MAE-USP, relacionadas à Miracanguera. ....	103
Figura 68: Marcas provavelmente associadas a roedores na tampa 6019. ....	103
Figura 69: Urnas 6644 (tampa) e 6020b (corpo), vinculadas à Itacoatiara e com padrões do design dos corpos que lembram as urnas da foz do Amazonas. Abaixo o decalque dos campos pintados da urna 6020b. ....	105
Figura 70: Fragmentos de braços (à esquerda) e perna (à direita) pertencentes ao acervo do MAE USP. ....	106
Figura 71: Tampa 1389 do acervo do MPEG, proveniente de Itacoatiara. ....	106
Figura 72: Tampa 991, com imagens de serpentes nas extremidades do diadema. ....	107
Figura 73: Motivos iconográficos relacionados a serpentes na cerâmica policroma. Fonte: Oliveira 2016b. ....	108
Figura 74: Urna 1398, do acervo do MPEG, relacionada à Itacoatiara. ....	109
Figura 75: O professor José Alberto Neves escavando um prato cerâmico na cidade de Urucurituba, à poucos metros de sua casa. Foto do acervo pessoal do professor. ....	110
Figura 76: O professor Joasé Alberto Neves exhibe algumas de suas ilustrações, onde reproduz os campos gráficos das cerâmicas policromas e uma réplica cerâmica produzida por ele. ....	111
Figura 77: José Alberto Neves com algumas de suas réplicas cerâmicas em miniatura. ....	111
Figura 78: Urna 0023, a primeira urna encontrada em Urucurituba, atualmente na Reserva Pindorama. ....	113
Figura 79: Decalque dos campos gráficos da urna 0023. ....	113
Figura 80: urna 0020, a segunda urna encontrada em Urucurituba. ....	114
Figura 81: Urna 1435, de Urucurituba, com destaque para as serpentes indicadas nas orelheiras e no sobre diadema e o furo na orelheira. ....	115
Figura 82: Urna 1320, com destaque para a vulva representada por uma incisão vertical e os braços com duas circunferências em baixo relevo, indicando possivelmente dois olhos. ....	116
Figura 83: Urnas 2716 e 1752, não antropomorfas. ....	118
Figura 84: Urna 2617, antropomorfa, com destaque para o pássaro aplicado na tampa (uruburei) e os rostos modelados no pedestal. ....	119



Figura 85: Reprodução do padrão dos rostos e pintura no pedestal da urna 2617. ....	119
Figura 86: Urna 1718, antropomorfa, onde foram identificados os remanescentes ósseos.....	120
Figura 87: Comparação entre os tamanhos e morfologias das urnas 2516, 1752, 2617 e 1718.	120
Figura 88: Urnas 2616 e 1582, de Urucurituba.....	121
Figura 89: Urnas 0024 e 0026, não antropomorfas. A primeira tem decoração excisa no bojo e pintada no corpo ao passo que a segunda está erodida, tendo apenas o engobo branco. ....	122
Figura 90: Tampa da urna 0026, com pintura e engobo em ambas as faces, sendo a interna a mais preservada.....	123
Figura 91: Urna 0028, bem fragmentada, com decoração excisa no bojo e pintada no corpo, ao modo da 0024.....	123
Figura 92: Urnas 0021 e 0022, antropomorfas e com o rosto no corpo, apresentando conteúdo ósseo fragmentado e queimado. ....	124
Figura 93: Relação entre as proporções das urnas 0021 e 0022.....	124
Figura 94: Urnas 0027 e 0029, não antropomorfas e encontradas em conjunto. Apenas a primeira continha remanescentes ósseos, o que nos leva a pensar se a segunda não se tratava de um acompanhamento. ....	126
Figura 95: Conjunto de urnas não antropomorfas encontradas associadas no centro de Urucurituba. Apenas uma das peças continha ossos (não identificada), de forma que as demais poderiam tratar-se de acompanhamentos funerários. ....	127
Figura 96: Fotos do contexto de escavação do conjunto de urnas localizado no centro de Urucurituba. Fotos do acervo pessoal de José Alberto Neves. ....	128
Figura 97: Proporções entre as urnas 1733, 1734, 1735 e 1736 (prato).....	128
Figura 98: Urnas 2691 e 2692. Ambas são antropomorfas mas a 2691 é uma das únicas urnas com representação da genitália definida por um triângulo em baixo relevo.....	130
Figura 99: Proporções entre as urnas 2691 e 2692.....	131
Figura 100: Urna 0025, antropomorfa.....	132
Figura 101: Urnas 0045 (acima) com detalhe da marca em negativo da pintura na mancha de queima e 0046 (abaixo) com detalhe para os furos recentes produzidos na base. ....	133
Figura 102: Proporções entre as urnas 0045 e 0046.....	134
Figura 103: Tampa número 6656, pertencente ao acervo do MAE-USP.....	135
Figura 104: Urna 5474 (à esquerda) e decalque do campo pictórico localizado na parte de cima da tampa (à direita).....	135
Figura 105: Proporções entre as urnas 6018, 6024 e 6025.....	137
Figura 106: Urnas 6018, 6024 e 6025, vinculadas à Borba, pertencentes ao acervo do MAE-USP. ....	138
Figura 107: Urnas pertencentes ao acervo do MAE-USP, relacionadas ao município de Borba. ....	140
Figura 108: Urna T-883, do acervo do MPEG, proveniente da cidade de Nova Olinda do Norte. ....	141
Figura 109: Urna T-884, pertencente ao acervo do MPEG.....	141

Figura 110: Urna 5, pertencente ao contexto mais antigo escavado em Tauary. Detalhes para o padrão gráfico da serpente, o banco e as marcas incisadas produzidas para anexar o corpo ao banco. ....	145
Figura 111: Urna 6, pertencente ao contexto mais antigo escavado em Tauary. Detalhe do banco e dos padrões gráficos em vermelho e marrom sobre branco. ....	145
Figura 112: Urna 1, antropomorfa, do contexto mais recente de Tauary. O rosto da tampa estava posicionado em oposição ao rosto do corpo.....	148
Figura 113: Urna 2, antropomorfa, do contexto mais recente de Tauary. Os rostos estavam voltados para o mesmo lado, mas em oposição à frente do urubu-rei, na tampa. ....	148
Figura 114: Urna 3, do contexto mais recente de Tauary. A única destes conjuntos a apresentar braços mais figurativos e diadema modelado, sem indicação de rosto no corpo. ....	148
Figura 115: Urna 4, do contexto mais recente de Tauary. Os rostos da tampa e do corpo estão voltados para o mesmo lado e coincidem com a frente da coruja, aplicada à tampa. ....	149
Figura 116: Escavação das urnas na localidade de Tauary, documentada pelos moradores. Imagens cedidas por Jaqueline Belletti. ....	149
Figura 117: Croqui da disposição dos dois conjuntos de urnas na localidade de Tauary. Imagem cedida por Jaqueline Belletti. ....	150
Figura 118: Proporção entre as urnas 1, 2, 3 e 4 de Tauary .....	150
Figura 119: Proporção entre as urnas 5 e 6 de Tauary .....	151
Figura 120: Vista superior da escavação das 9 urnas no sítio Tauary, em 2018, numeradas de acordo com a ordem de deposição hipotética.....	153
Figura 121: Urnas 10 e 11, escavadas em 2018 no sítio Tauary. ....	154
Figura 122: Urna 9, escavada em 2018 no sítio Tauary, continha fragmentos ósseos possivelmente pertencentes a um indivíduo feminino de idade avançada. ....	155
Figura 123: Urna 13, escavada em 2018 no sítio Tauary. ....	156
Figura 124: Urna UF1-226, pertencente à antiga coleção do ICBS e atualmente sob a guarda do MAE-USP. Abaixo o decalque do padrão gráfico identificado no corpo da urna, entre a borda e ângulo de inflexão do bojo. ....	160
Figura 125: Principais tipos de antiplásticos identificados nos acervos analisados; a. Urna T-1499, encontrada no lago de Silves e pertencente ao acervo do MPEG, antiplástico com cauxí e mineral; b. Urna 6020b, do acervo do MAE-USP, vinculada à região de Itacoatiara, antiplástico formado por caraipé; c. Urna 1582, de Urucurituba, com antiplástico formado por cauxí, caraipé e mineral; d. Urna 0023 de Urucurituba, antiplástico formado por cauxí, caraipé e mineral; e. Urna T884, pertencente ao acervo do MPEG, encontrada em Nova Olinda do Norte, antiplástico apresenta apenas cauxí; f. Urna 6025, pertencente ao acervo do MAE-USP e vinculada a cidade de Borba, o antiplástico apresenta cauxí, caraipé, caraipé B (esbranquiçado) e mineral. ....	163
Figura 126: Principais contornos morfológicos associados a urnas antropomorfas que correspondem aos mesmos contornos observados nas urnas não antropomorfas. ....	167
Figura 127: Contextos de escavação de urnas policromas depositadas deitadas. a. sítio Tauary, médio Solimões. Imagem cedida por Jaqueline Belletti. b. Escavação de urna em comunidade próxima a cidade de Alvarães, médio Solimões. Foto: Bernardo L. S. Costa.....	168
Figura 128: Urnas com marcas de impacto e perda de superfície no bojo inferior. ....	169

Figura 129: Urnas com perda considerável de superfície no bojo inferior. ....	170
Figura 130: Urnas na Reserva Pindorama em Urucurituba AM .....	171
Figura 131: Urnas policromas do acervo da Universidade Federal do Amazonas.....	175
Figura 132: Rede Kaxinawá com motivos dunnuan kene (desenho da anaconda) e hua kene (desenho de flor). Fonte: Lagrou 2013.....	185
Figura 133: Detalhe dos campos gráficos de urnas Marajoara onde é possível notar a presença de diferentes seres compondo o corpo das urnas. Fonte: Barreto 2009. ....	188
Figura 134: Vaso cariátide típico da cerâmica Tapajônica. ....	188
Figura 135: Detalhe dos elementos modelados do vaso cariátide, que podem representar corpos distintos a depender dos ângulos de visualização. Fonte: Gomes 2001.....	189
Figura 136: Padrões iconográficos dos vasos com flange mesial policromos. Fonte: Oliveira 2016b.....	192
Figura 137: Exemplos de campos iconográficos de vasos com flange mesial onde é possível identificar algumas referências antropomorfas diluídas entre os grafismos. Fonte: Oliveira 2016b.....	193
Figura 138: Motivos iconográficos associados a figura de um antropomorfo/antropozomorfo com braços seprentilíneos. ....	194
Figura 139: Variação de rostos antropomorfos das urnas Policromas. Imagens a e b apresentam urnas com rostos modelados no corpo ao passo que as demais têm indicação de rosto na tampa. a e b. Urnas do Sítio Jauary, Itacoatiara, acervo UFAM; c e d. Urucurituba; coleção pessoal José Neves; e. Urna coletada no município de Silves, acervo MPEG.; f. Urna do acervo do MAE-USP, proveniente de Itacoatiara. ....	198
Figura 140: Detalhe pinturas nos rostos das urnas 2 (acima) e 4 (abaixo) do sítio Tauary. Abaixo da boca há um motivo que poderia indicar um adorno labial.....	199
Figura 141: Padrões de pintura facial das urnas do sítio Jauary, Itacoatiara.....	200
Figura 142: Elementos dos diademas nas urnas policromas. a e b. Detalhe das faixas paralelas em preto sobre o diadema, urna do acervo do MPEG. c. Urna do sítio Tauary que apresenta faixas paralelas em preto sobre o diadema; d, e. Urnas de Urucurituba com furos na porção das orelhas/alargadores.....	201
Figura 143: Diadema representado por uma serpente bicéfala. Urna do acervo MAE-USP, proveniência desconhecida.....	201
Figura 144: Destaque para um motivo associado à cabeça de serpente no diadema das urnas de Tauary. ....	202
Figura 145: Vaso Napo, que segundo Chocano et al (2016) apresenta a imagem da "grande serpente cósmica", e que os Shipibo-Conibo chamam Ronin. Fonte: Chocano et al. 2016.....	203
Figura 146: Cerâmica da fase Napo com representação de serpente. A flecha azul indica um motivo semelhante ao que tem sido observado nos grafismos das urnas policromas relacionados à serpentes. Sobretudo nas urnas de Tauary. Fonte: Viteri 2019, p. 222. ....	204
Figura 147: Padrões acanalados nas extremidades do diadema associados à serpente. a, b. Urucurituba; c. Silves, Itacoatiara; d. Urucurituba.....	204
Figura 148: Padrões gráficos associados à serpentes e/ou peixes, nas urnas de Tauary, Tefé..	205

Figura 149: Pássaros modelados sobre a tampa das urnas funerárias. a,b. Urubu-Rei e Coruja representados nas tampas das urnas de Tauary; c,d. Diferentes ângulos da mesma peça, pássaro modelado sobre a tampa de uma urna encontrada no município de Silves; e,f. Diferentes ângulos da mesma peça, Urubu-Rei modelado sobre a tampa de uma urna de Urucurituba.....	210
Figura 150: Variação nos formatos dos membros articulados nas urnas policromas, que seguem o mesmo movimento dos grafismos associados a serpentes. A, b, c. Urnas da cidade de Borba, baixo Madeira; d,e. Urna de Urucurituba; f. Urna proveniente da cidade de Silves; g. Urna do sítio Tauary, Tefé; h. Urna proveniente de Nova Olinda, baixo Madeira. ....	212
Figura 151: Esquema representativo do processo de abstração da referência antropomorfa na iconografia policroma, segundo Moraes (2013:222). ....	213
Figura 152: Detalhe da assimetria dos mamilos em algumas urnas policromas provenientes de Borba, baixo rio Madeira. ....	214
Figura 153: Detalhes da variação dos campos pintados de acordo com os segmentos do corpo da urna. Peças de urucurituba. Nas costas os campos apresentam faixas mais grossas ao passo que nos membros e barriga os padrões são compostos por linhas mais finas. ....	215
Figura 154: Urna funerária de Urucurituba, onde é possível notar a divisão dos campos pintados (com faixas mais grossas e mais finas), de acordo com a anatomia da urna.....	215
Figura 155: Exemplos de genitálias representadas nas urnas funerárias. a,b. genitálias indicadas por incisões acanaladas, provenientes de Urucurituba; c. Pênis modelado em urna de Urucurituba; d. Pênis em urna de Nova Olinda; e. Pênis modelado em urna de Itacoatiara; f. Urna proveniente de Borba, baixo rio Madeira. ....	216
Figura 156: Detalhes de elementos modelados e acanalados, indicavos de adornos como braceletes e tornozeleiras. a, b, c. Urnas de Itacoatiara (acervo MAE-USP). ....	217
Figura 157: Exemplos de rostos indicados nos corpos das urnas através de modelado (à esquerda) ou pintado (centro e direita). ....	219
Figura 158: Possíveis referências a rostos nos corpos das urnas, representados pela junção de braços, pernas, mamilos e umbigo. ....	220
Figura 159: Exemplos de alguns rostos com adornos semelhantes a "elmos" em cerâmicas da fase Napo. Na imagem à esquerda o elmo é formado pelos braços do felino ou macaco. Acervo: Museo Casa del Alabado, Quito, Equador. ....	220
Figura 160: Exemplos de bases e pedestais sob os corpos antropomorfos. Os pedestais poderiam ser interpretados como bancos. ....	222
Figura 161: Bancos figurativos presentes na base das urnas do sítio Tauary, Tefé. ....	222
Figura 162: Detalhes dos campos pintados, onde é possível perceber a composição através de faixas mais grossas, cujos espaços adjacentes são preenchidos por linhas finas. a. Urna Jauary 2 PN1818, Itacoatiara; b.. Urna 6, sítio Tauary; c. Urna 4, sítio Tauary; d. Urna 3, sítio Tauary. ....	227
Figura 163: Esquema completo dos campos gráficos da Urna PN1818, proveniente de Itacoatiara. Acervo Museu Amazônico, UFAM. ....	228
Figura 164: Elementos de repetição que formam o campo gráfico do bojo inferior da urna PN1818, formados por um motivo em S, deitado. ....	228
Figura 165: Destaque do padrão formado pela faixa principal da composição gráfica das costas da urna PN1818, que apresenta uma forma semelhante à do diadema. ....	229
Figura 166: Padrão completo da urna Jauary 2.....	230

Figura 167: Etapas da composição do desenho da pintura facial a partir de linhas base em formato de S, combinando linhas curvas e escalonadas.....	230
Figura 168: Etapas de composição do campo pintado das costas da Urna Jauary 2 a partir de um motivo central. A sequência mostra como o preenchimento dos campos vazios se dá a partir de motivos simétricos e espelhados. ....	231
Figura 169: Detalhes do campo gráfico do bojo inferior da Urna Jauary 2, onde se notam referências ao motivo do antropomorfo com braços serpentilíneos.....	231
Figura 170: Recostituição Gráfica da Urna Jauary 1 - PN1818. Designer: Elane Queiroz.....	232
Figura 171: Recostituição gráfica da Urna Jauary 2. Designer: Elane Queiroz. ....	232
Figura 172: Padrão gráfico com linhas descontínuas em urna proveniente do rio Uatumã (Acervo MPEG). ....	233
Figura 173: Urna proveniente de Manacapuru. Acervo MAE-USP.....	234
Figura 174: Decalque dos padrões gráficos de urna proveniente de Itacoatiara. Acervo MAE USP .....	234
Figura 175: Exemplos de campos com a pintura formada por motivos segmentos, em linhas descontínuas. a. Tampa de urna proveniente de Itacoatiara; a. Urna proveniente de Itacoatiara, acervo MPEG; b. Banco da Urna 3, sítio Tauary; c. padrão da urna 1, sítio Tauary, Tefé.....	234
Figura 176: Vaso polícromo proveniente da região de Tefé, doado por Constant Tastevin ao Museu de quai Branly, na França.....	235
Figura 177: Desenhos produzidos por Constant Tastevin, com detalhe dos desenhos relacionados às cobras.....	236
Figura 178: Reprodução dos padrões gráficos da urna 0023, Urucurituba. Frente.....	237
Figura 179: Reprodução dos padrões gráficos da urna 0023, costas.....	238
Figura 180: Destaque para o campo gráfico onde é possível perceber as imagens de pássaros e serpentes. Nas costas o padrão central indicaria um pássaro com garras e asas sobrepostas e formadas por linhas sinuosas semelhantes a serpentes. ....	238
Figura 181: Detalhe pássaro/serpente. ....	239
Figura 182: Padrões semelhantes a diademas também são apreendidos na composição. ....	240
Figura 183: No bojo inferior, são observados motivos semelhantes ao das costas, com elementos vinculados a serpentes e pássaros e organizados através de imagens simétricas e desdobradas. É possível notar a presença de elementos síntese, em forma de S, a partir dos quais se produzem as outras imagens e motivos. ....	240
Figura 184: Vistas da urna 0023, reproduzindo a relação entre os campos gráficos e a forma. Na linha de baixo, projetamos a pintura vermelha sobre a superfície em baixo relevo, uma vez que foram notadas marcas vestigiais dessa pintura.....	241
Figura 185: Padrão gráfico da urna 0024, que apresenta elementos semelhantes à urna 0023, com temas associados a serpentes, asas e possíveis referências a pássaros. ....	242
Figura 186: Padrões do bojo da urna 0024, organizados em repetição, a partir das técnicas de translação e rotação. Os motivos espelhados e sobrepostos geram temas semelhantes ao da urna 0023.....	242
Figura 187: Reprodução dos campos gráficos da urna 0028, com padrões semelhantes às urnas 0023 e 0024.....	243

Figura 188: Detalhe dos campos do bojo inferior da urna 0028. A área preenchida em preto corresponde à superfície em baixo relevo. ....	243
Figura 189: Detalhe do padrão associado à serpente e a garras. ....	244
Figura 190: Reconstituição gráfica de uma urna funerária policroma, associada à fase Guarita, pertencente ao acervo do IGHA Manaus. Ilustração: Claide Moraes. Fonte: Moraes 2013:221. ....	245
Figura 191: Destaque para os motivos de preenchimento do padrão principal da Urna 0028. .	246
Figura 192: Campo gráfico da tampa da urna 0023, onde é possível notar a presença de pequenos círculos pintados sobre o motivo principal, na área em alto relevo. ....	246
Figura 193: Tampa associada à urna 0026, com padrões pintados em vermelho. ....	247
Figura 194: Reprodução dos campos gráficos da urna 2691. Nota-se como a parte da frente da urna, tronco e barriga, são pintados com linhas finas, em contraste com os campos produzidos nas costas.....	248
Figura 195: Campos gráficos produzidos nas costas da urna 2691, através de faixas grossas em preto.....	248
Figura 196: Distribuição dos campos gráficos de linhas finas e grossas de acordo com a seção do corpo em algumas urnas de Urucurituba. ....	249
Figura 197: Urna 2617, antropomorfa. Destaque para o padrão iconográfico produzido na base, onde se encontram dois rostos antropomorfos modelados e pintados.....	250
Figura 198: Reconstituição dos campos gráficos do pedestal da urna 2617. Em preto estão destacados os elementos em alto relevo em ambos os rostos. À direita, destaca-se os campos pintados, sendo os rostos e diademas preenchidos com linhas finas em preto/marrom. ....	250
Figura 199: Reconstituição do campo gráfico do pedestal da urna 2617, com a indicação dos elementos modelados e pintados. ....	251
Figura 200: Detalhe da pintura da tampa da urna 2, do sítio Tauary, em que o elemento central parece uma serpente/peixe, com cabeça escalonada e elementos desenhados sobre ela que poderiam indicar linguas, bigodes ou guelras. ....	253
Figura 201: Detalhe da pintura com motivos referentes a serpentes, nos segmentos do corpo da Urna 1 correspondentes ao tronco e quadril, onde geralmente se posicionam os membros antropomorfos. ....	253
Figura 202: Detalhe dos padrões pintados no corpo da urna 4, do sítio Tauary, também posicionadas nos segmentos do corpo onde geralmente se situam os braços e pernas. ....	254
Figura 203: Jogos de oposições percebidos na relação entre os campos gráficas das urnas 1 a 4 de Tauary. O padrão A é formado por linhas e faixas dispostas em um padrão horizontal ondular. O B indica os campos com motivos em preto em padrões descontínuos. O padrão C é caracterizado pelo desenho de seres provavelmente relacionados a serpentes, formados por faixas grossas não preenchidas (em branco), contornadas com linhas em preto/marrom e o padrão D é semelhante a este último mas as serpentes possuem um corpo mais fino, formado por faixas grossas pretas paralelas. ....	255
Figura 204: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico A, formado por linhas escalonadas e curvas em movimento ondular. ....	256
Figura 205: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico B, formado por motivos em preto (geralmente) em linhas descontínuas. ....	257

Figura 206: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico C, com formas indicativas de seres longilíneos em faixas grossas não preenchidas (em branco) e contornadas em preto/marrom.....	258
Figura 207: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico D, formado por seres longilíneos (serpentes) a partir de duas faixas pretas/marrom paralelas. ....	259
Figura 208: Sequência da composição do padrão A. ....	260
Figura 209: Sequência de composição do padrão A, na faixa do banco associado à urna 4. ....	261
Figura 210: Exemplo de diadema sobre o rosto da tampa da urna 4, que reproduz os padrões de movimento geralmente associados às serpentes.....	261
Figura 211: Detalhe da pintura sobre os braços da urna 3 de Tauary. ....	262
Figura 212: Decalque completo da urna 1 de Tauary, onde se nota os padrões de espelhamento e simetria, em ambos os lados da urna. As linhas em azul indicam os eixos de simetria. ....	262
Figura 213: Decalque completo da urna 2. Neste caso, só há espelhamento em um dos lados da urna, onde se encontram os rostos antropomorfos. No banco há o espelhamento dos padrões inscritos nos pés e nas faixas laterais do banco quadrado. ....	263
Figura 214: Decalque completo da urna 4, com um padrão de espelhamento/simetria em ambos os lados, a exceção do bojo inferior, em sua porção de trás, onde nota-se uma falsa simetria. ....	263
Figura 215: Estatuetas líticas provenientes da região do rio Trometas e cerâmica Tapajônica do acervo do MAE USP, classificados como "alter-egos" e imagens de possessão/experiência xamânica. a, c. Fonte: Nimuendaju 2004; b. Fonte: Porro 2010 (mesma estatueta da imagem c); d,e. Cerâmica tapajônica do acervo do MAE USP.....	264
Figura 216: Destaque da serpente/diadema do corpo da Urna 4, de forma que o desdobramento da imagem da serpente lateral parece criar um rosto com olhos e presas que se projeta sobre o rosto antropomorfo.....	265
Figura 217: Processos de síntese/abstração da imagem do diadema/rosto antropomorfo na serpente. Urna 4 de Tauary. ....	266
Figura 218: Processos de síntese/abstração da imagem do diadema/rosto antropomorfo na serpente. Urna 2 de Tauary. ....	266
Figura 219: Reconstituição dos campos gráficos da urna 5. ....	267
Figura 220: Detalhe da serpente do campo gráfico da urna 5. ....	268
Figura 221: Reconstituição dos campos gráficos da urna 6. ....	268
Figura 222: Detalhe (circulado em azul) dos dois motivos que poderiam indicar cabeças de serpentes e se encontram na linha entre o corpo e o bojo da urna.....	269
Figura 223: Padrões gráficos em banda, localizados nas laterais dos bancos, com padrões gráficos semelhantes à padrões de peles de cobra.....	270
Figura 224: Vistas da urna 1. Designer: Elane Queiroz. ....	271
Figura 225: Vistas da urna 2. Designer: Elane Queiroz. ....	272
Figura 226: Vistas da urna 3. Designer: Elane Queiroz. ....	273
Figura 227: Vistas da urna 4. Designer: Elane Queiroz. ....	274
Figura 228: Cerâmica Napo com braços a serpentes. Acervo do MACCO, Equador. Foto: Lúcio Costa.....	278

Figura 229: Decalque dos campos gráficos de vaso associado à fase Napo (à esquerda). Acervo Museo Casa del Alabado, Quito. Decalque: Viteri 2019:218. ....	278
Figura 230: Variação no estilo das urnas funerárias Napo. Fonte: Viteri 2019. ....	278



## Sumário

Introdução .....	3
<b>Capítulo 1. Vermelho e Preto sobre Branco. A cerâmica Polícroma da Amazônia.....</b>	<b>10</b>
1.1 A expansão de um estilo: Troca e interação .....	18
1.2 A expansão de um estilo: Conflito e ruptura .....	32
1.3 As urnas funerárias antropomorfas na Amazônia.....	41
1.4 Urnas funerárias Polícromas da Amazônia .....	51
<b>Capítulo 2. O Estilo das Urnas Funerárias Polícromas .....</b>	<b>75</b>
2.1 Aportes metodológicos .....	81
2.2 Análise das urnas polícromas .....	86
2.2.1 Baixo rio Urubu – Silves e Itacoatiara.....	88
2.2.2 Urucurituba .....	109
2.2.3 Manacapuru .....	132
2.2.4 Baixo rio Madeira .....	136
2.2.5 Tefé – médio Solimões .....	143
2.3 Variação e permanência do estilo das urnas polícromas .....	161
2.3.1 Antiplástico.....	161
2.3.2 Morfologia .....	163
2.3.3 Padrões e marcas associados aos contextos pós-deposicionais .....	168
<b>Capítulo 3. Modos de subjetivar objetos. As Urnas como Sujeitos .....</b>	<b>174</b>
3.1 Fabricando Corpos.....	178
3.1.1 A humanidade como um ponto de relações .....	178
3.1.2 Objetos como agentes e produtores .....	181
3.1.3 Agência e performance dos grafismos e imagens.....	182
3.1.4 O corpo como recurso de imagem .....	186
3.2 A iconografia da cerâmica Polícroma .....	191
3.3 Os corpos compósitos das urnas polícromas .....	196
3.3.1 Tampa/rosto .....	197

3.3.2 Corpo .....	210
3.3.3 Bancos e bases .....	220
3.4 Grafismos e desenhos nos campos iconográficos polícromos .....	224
3.4.1 Análise dos Grafismos .....	226
3.5 Considerações a partir da análise.....	279
<b>Capítulo 4. Uma nova Pele. Operações Artefatuais entre Vida e Morte .....</b>	<b>282</b>
4.1 Considerações etnológicas sobre a morte .....	289
4.2 Fabricando Corpos: Tecnologia, substância e intencionalidade.....	295
4.3 Urnas como corpos e corpos como urnas: Agência, potência e transformação operando através das urnas funerárias .....	298
<b>Um Epílogo para as Urnas Polícromas .....</b>	<b>311</b>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	325
ANEXOS.....	343

# Introdução

“Navegando pelo rio Amazonas quer subindo ou quer descendo, em quase toda sua extensão em diversas paragens à margem desse rio e de seus afluentes, nota-se aqui ou acolá uma paisagem típica ora formada de vegetação baixa e alta nas várzeas, ora nas terras firmes, sobressaindo nestas algumas ondulações recobertas de matas exuberantes, ou tomadas hoje por algum povoado, vila ou cidade, onde num passado remoto teria servido de berço a muitas populações de humanos de línguas divergentes, crenças e hábitos de vida”

José Alberto Neves, 2015 – Trecho do livro *Resquícios de uma herança de sociedades pré-históricas que habitaram Urucurituba*.

O trecho do livro de José Alberto Neves, professor e arqueólogo autodidata de Urucurituba, AM, expressa as indagações de muitos pesquisadores e pesquisadoras que, ao navegarem pelas margens dos rios amazônicos, observam nas encostas fragmentos cerâmicos e manchas de terra enegrecida, testemunhos das antigas sociedades que ali viveram. Esses sítios arqueológicos, que atualmente compõem a paisagem e os quintais de tantos povoados amazônicos, refletem não apenas a existência de sociedades indígenas populosas, em um passado não muito distante, como as possíveis relações existentes entre elas e suas formas de conceber e perceber o mundo, materializados nos objetos que sobreviveram ao tempo.

Alguns destes objetos são amplamente conhecidos, caso das famosas cerâmicas Marajoara ou Tapajônica, extremamente decoradas, construídas em formas análogas aos corpos humanos e animais e de uma grande maestria técnica. As cerâmicas arqueológicas amazônicas foram por vezes interpretadas como vestígios da existência de sociedades complexas, que teriam seu desenvolvimento interrompido pela colonização. No decorrer do tempo e diante das críticas decoloniais, outras leituras se projetaram sobre o passado indígena amazônico, e atualmente há uma maior interlocução com outras áreas do conhecimento, e a participação de diferentes atores sociais na construção do pensamento arqueológico, integrando, cada vez mais, o conhecimento e as memórias das populações originárias na construção de histórias de longa duração.

É no bojo dessas discussões que a análise da “linguagem iconográfica” ou das expressões estéticas do passado, de um modo geral, vem ganhando novos contornos nos últimos quinze anos, tirando o foco do sentido semântico das coisas, para apreendê-las como materiais sensíveis, dotados de agência e subjetividade, estabelecendo um diálogo profícuo com a Etnologia das terras baixas e com as cosmologias indígenas.

Esta pesquisa busca compreender os artefatos enquanto elementos fundamentais aos processos de socialização e de construção de identidade e, mais que isso, enquanto agentes sociais que atuam na manutenção e continuidade dos sistemas ontológicos. Nosso estudo anterior sobre a iconografia da cerâmica Guarita, na Amazônia Central (Oliveira 2016b), permitiu interpretar esta indústria cerâmica tão característica, como parte de um sistema cosmopolítico compartilhado por amplas redes de interação, que conectavam grande parte da Amazônia. A estética da cerâmica policroma foi então relacionada a uma tecnologia da produção de imagens rituais, com conteúdos simbólicos que destacavam os universos transformacionais ameríndios, em especial a experiência xamânica.

A partir dessa imersão na iconografia polícroma e nos elementos que compõem sua variabilidade formal, nos voltamos agora para uma das tipologias mais distintivas dessas indústrias cerâmicas e que, desde o início das pesquisas arqueológicas na região, tem chamado atenção por seus designs particulares, que são as urnas funerárias. Nossa análise sobre esta categoria artefactual se guia por dois aspectos principais:

Primeiro, as urnas são objetos que integram as cerimônias funerárias e, com isso, assumem papéis relevantes dentro dessas dinâmicas, fundamentais à manutenção e atualização dos sistemas sociais, políticos e cosmológicos, onde diversas relações são afirmadas, reestabelecidas e transformadas (Barreto 2009, Rapp Py-Daniel 2014, Caiuby Novaes 2006; Carneiro da Cunha 1978, Barcelos Neto 2008, Novaes 2006, Villaça 2005; Taylor 1996). A Etnologia tem mostrado, através dos estudos dos comportamentos funerários, como as formas de tratamento dos mortos e da relação entre mortos e vivos definem alguns dos aspectos mais profundos das noções de socialidade ameríndia, de forma que os rituais são planejados, articulados e performados com intenções específicas e a partir de concepções ontológicas próprias. Trabalhar com artefatos seguramente associados aos ritos funerários nos permite aprofundar o diálogo com os estudos etnográficos e com os modelos teóricos mais abrangentes sobre as ontologias ameríndias.

Segundo, as urnas políchromas detêm características particulares em seus designs que fazem referência às formas e elementos corporais que constituem seres humanos e extra-humanos. Ou seja, podem ser produzidas em forma análoga ao modelo corporal, ou trazer componentes formais imbuídos desta referência. De forma complementar, referências a animais como aves e serpentes integram estes corpos, criando uma linguagem metafórica da transformação corporal e do desdobramento de seres e imagens, que complementa os estudos anteriores sobre este estilo e apresenta correspondências com os diversos regimes estéticos indígenas, como discutidos pela Etnografia. A partir desse diálogo, as urnas são pensadas como corpos/seres produtores e transformadores de socialidade, fabricantes e predadoras de sujeitos sociais, corporificando-os e descorpoficando-os.

Desta forma, a análise das urnas funerárias políchromas, a partir de suas características agentivas e iconográficas amplia o panorama dos estudos iconográficos da cerâmica polícroma e dos processos sociais inscritos na dispersão deste estilo por toda a

região Amazônica e propõe pensar as características sensíveis destes artefatos, em consonância com os modelos do pensamento indígena.

Assim, o objetivo maior deste estudo é o de analisar a linguagem iconográfica das urnas funerárias policromas, a partir das noções de corporalidade e agência dos artefatos, definidas pela Etnologia Amazônica, junto à interpretação de suas performances no âmbito dos ritos funerários. Complementarmente, pretendemos definir os elementos que estruturam e articulam os estilos regionais do que se convencionou chamar de Tradição Polícroma da Amazônia, contribuindo para as discussões sobre formas de socialidade e relação no passado, e sobre os modelos que se propuseram a pensar a ampla dispersão dessa tecnologia.

#### *Organização dos capítulos*

No primeiro capítulo, intitulado **Vermelho e Preto sobre Branco: A Cerâmica Polícroma da Amazônia**, apresentamos uma revisão sobre as abordagens arqueológicas voltadas à classificação das cerâmicas policromas, bem como os diferentes modelos cronológicos propostos para pensar sua ampla dispersão territorial. Foco é dado em como estes estudos pensaram a variabilidade tecnológica em relação a padronização formal destes artefatos, em locais e temporalidades diferentes, passando pelo debate sobre a “homogeneização” do estilo policromo e onde as urnas funerárias se inserem nesses modelos. A segunda parte do capítulo apresenta uma revisão sobre a variabilidade das urnas funerárias antropomorfas amazônicas e suas principais características regionais, situando as urnas policromas dentro de um complexo tecnológico/estilístico pan-amazônico, que tem nas urnas funerárias antropomorfas demarcadores temporais e territoriais. Conclui-se este capítulo com a sistematização dos dados disponíveis atualmente sobre as urnas funerárias policromas, passando por detalhes mais abrangentes sobre suas características formais e contextos associados, bem como sobre os atuais acervos e coleções onde se encontram.

No Capítulo 2, intitulado **O Estilo das Urnas Funerárias Polícromas**, são apresentadas as diretrizes teórico-metodológicas aplicadas à análise dos componentes formais das urnas, que passam pelos conceitos de Estilo, Agência e Performance, estabelecendo métodos específicos para a análise dos componentes formais e iconográficos. Os dados de análise descritos neste capítulo trazem elementos relativos à tecnologia de fabricação das urnas, bem como às informações disponíveis sobre seus respectivos contextos arqueológicos. São apresentados também elementos de caracterização dos gestos funerários e processos tafonômicos associados. Ao final são discutidos alguns aspectos distintivos do estilo polícromo, bem como os elementos de maior e menor compartilhamento no que toca as urnas funerárias e de que forma estes conferem ao estilo polícromo sua reconhecibilidade.

No Capítulo 3, **Modos de Subjetivar Objetos: As Urnas como Sujeitos**, são apresentados os conceitos e modelos próprios da Etnologia Amazônica que orientaram a análise iconográfica desta pesquisa e que discutem as formas de subjetivação de objetos nos regimes de materialidade indígenas, bem como os modelos de corporalidade e alteridade que fundamentam a socialidade ameríndia. Somado a isso, discutimos como os conceitos de Agência e Encantamento, conforme propostos na Antropologia da Arte vêm sendo aplicados na Arqueologia Amazônica e, mais especificamente, em nossa análise. São então apresentados os dados da análise iconográfica das urnas polícromas, que envolvem a discussão sobre os elementos do design de seus corpos/formas, junto à composição dos grafismos, bem como de seus temas imagéticos distintivos. Dois aspectos principais das urnas são destacados, a saber, sua referência antropomorfa, pensada a partir da discussão etnológica sobre corporalidade e cosmologia ameríndia, e suas particularidades gráficas, pensadas do ponto de vista das tecnologias que conferem agência e encantamento aos objetos, levando a formas de percepção específicas destes. Buscamos então correlacionar os dados produzidos com alguns dos pressupostos que envolvem a caracterização do estilo polícromo e sua dispersão regional, pensando o papel central da corporalidade das urnas funerárias como um elemento relevante nessas dinâmicas de dispersão.

No Capítulo 4, intitulado **Uma nova pele: Operações Artefatuais entre Vida e Morte** propomos uma leitura dos componentes iconográficos das urnas polícromas a

partir de suas performances específicas, vinculadas aos ritos e dinâmicas funerárias. Esta leitura se pauta pelas noções de fabricação e transformação corporal, conforme definidas pela Etnologia ameríndia, e na particularidade dos ritos funerários como momentos relevantes para a manutenção, renovação e transformação dos sistemas sociais, políticos e cosmológicos, por onde se atualizam uma série de relações entre corpos e sujeitos diferentes. A fim de respaldar nossa discussão, são descritos alguns registros etnográficos de práticas funerárias entre distintas sociedades indígenas e os princípios que regem estas práticas, com foco nas relações entre vivos e mortos, entre atores reconhecidos socialmente como humanos e não humanos e entre as materialidades e formas de expressão estética que compõem esses eixos de relações. Ao final deste capítulo, propomos pensar as urnas funerárias a partir de determinadas performances e agências que têm na noção de fabricação de corpos seu eixo estrutural e como essa dimensão agentiva teria sido relevante dentro dos processos de propagação do estilo polícromo, sendo este interpretado como parte de uma tecnologia ritual reconhecida regionalmente e relevante para a demarcação de redes de relações integradas a um sistema cosmopolítico de ampla dispersão.

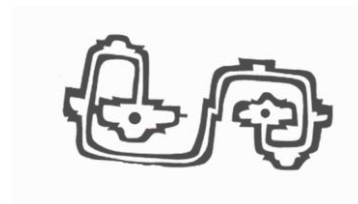
A conclusão desta pesquisa, intitulada **Um Epílogo para as Urnas Funerárias** retoma os aspectos do estilo polícromo no que concerne às urnas funerárias, integrando os dados de análise às discussões sobre a configuração e dispersão do estilo polícromo na Amazônia, tendo como eixo principal a agência e performance destes objetos. A partir desses dados, elaboramos uma proposta interpretativa sobre os mecanismos de dispersão da cerâmica polícroma, e os processos sociais inscritos nesse contexto, onde entram em cena estratégias de incorporação, predação e pertencimento a redes de interação e produção ritual de longo alcance. No bojo destas discussões, chamamos atenção para a resistência e persistência do estilo polícromo, e como a agência abdutiva apreendida nessas estéticas pode ter tido um papel fundamental nessa permanência. A partir disso, trazemos a discussão para o presente, sobre como os artefatos arqueológicos seguem dotados de agência e subjetividade, dentro de diferentes contextos, se tornando índices de resistência, ancestralidade e afetividade. Fechamos a tese discutindo a dimensão sensível das urnas funerárias, perante todos os dados e reflexões apresentadas, e como estas abordagens nos fortalecem quanto à concepção da Arqueologia Amazônica como uma



discussão em torno das histórias indígenas, comprometida com uma prática mais ética e responsável com os diversos atores sociais envolvidos.



*Figura 1: Urnas funerárias expostas na escavação de 2018 na comunidade de Tauary, Tefé, AM. Acervo IDSM.*



## CAPÍTULO 1.

### VERMELHO E PRETO SOBRE BRANCO: A CERÂMICA POLÍCROMA DA AMAZÔNIA.

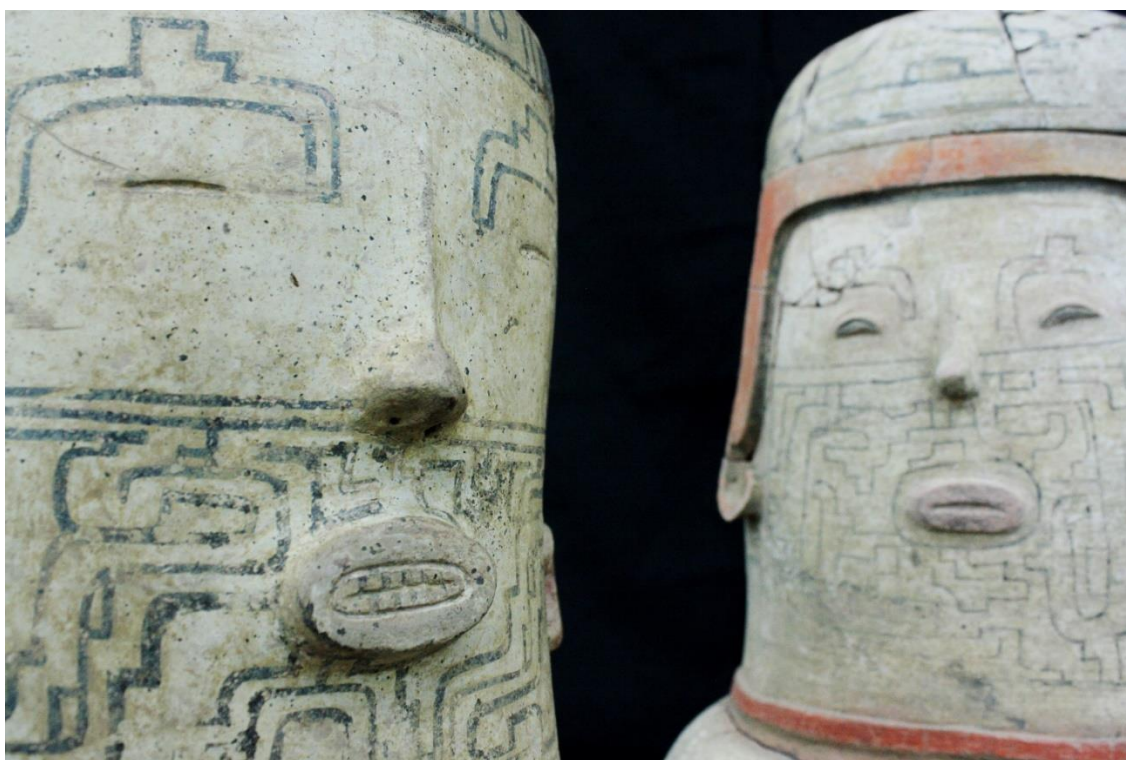
Essa é uma história comum na Amazônia: alguém vai fazer uma obra, construir ou reformar a casa, e se depara com um ou mais potes cerâmicos antigos. São cacos de panelas, pratos, vasos inteiros e fragmentados, pequenos animais e outros seres modelados em argila, todos enterrados e distribuídos pelas superfícies dos vilarejos, abaixo das casas, nos barrancos expostos na beira do rio. Esses objetos são velhos conhecidos das comunidades ribeirinhas e compõem a paisagem amazônica, testemunhando a antiga história dessas regiões e dos povos que ali viveram.

Os moradores e moradoras dos lagos na região de Tefé, no médio rio Solimões, que o digam. Anualmente observam as vazantes do rio exporem potes inteiros na várzea, quando a água leva parte dos barrancos. Também quase não há obra que não encontre um ou outro objeto e, por vezes, um simples movimento de enxada pode comprometer a tampa de uma urna funerária. Foi assim que, no ano de 2014, a reforma de uma escola na comunidade Tauary, próxima ao rio Tefé, expôs um conjunto de quatro urnas funerárias extremamente decoradas e bem preservadas. Escavadas cuidadosamente pelos moradores, com o auxílio da arqueóloga Jaqueline Belletti, foram entregues aos cuidados

do Departamento de Arqueologia do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (IDSM), sediado no município de Tefé.

As “urnas Tauary”, como passaram a ser chamadas, viraram manchete nos principais veículos de comunicação do país, estampando reportagens sobre novos achados arqueológicos na Amazônia e sobre a existência de sociedades antigas, populosas e organizadas. A escolha de suas imagens, vinculadas mundo afora, não se deu à toa.

Os rostos humanos e corpos pintados das Tauary, assim como de tantas outras urnas e artefatos arqueológicos amazônicos, chamam atenção de qualquer observador e intrigam por suas formas e desenhos elaborados. Também não à toa, foram objetos como estes que impulsionaram as primeiras pesquisas arqueológicas na região e a curiosidade sobre os povos que habitaram as margens dos grandes rios.



*Figura 2: Urnas funerárias policromas do acervo do Museu Amazônico da UFAM.*



Constantemente referenciadas nos relatos de naturalistas e pesquisadores que viajaram pelo Amazonas no final do séc. XIX e início do séc. XX, (Barbosa Rodrigues 1876b, Ferreira Penna 1879, Nimuendajú 2004, Nordenskiöld 1930) essas cerâmicas foram interpretadas, em um primeiro momento, como marcas de um passado dito “glorioso”, incitando a discussão sobre a presença de sociedades “complexas”, hierarquizadas e organizadas politicamente. Aos olhos dos primeiros arqueólogos a trabalhar ali, estas “grandes sociedades”, aparentemente distanciavam-se culturalmente dos povos indígenas do presente, vistos então como grupos com “níveis de integração social mais simples” (Steward 1948), em uma proposta de classificação das sociedades sul-americanas pautada pelo *Handbook of South American Indians* (1948)<sup>1</sup>, que perdurou por muitos anos no campo dos modelos teóricos das teorias arqueológicas sobre as terras baixas. Isso levou, de certa forma, a um protagonismo das cerâmicas, enquanto índices de complexificação e de desenvolvimento cultural, e à proposição de modelos interpretativos e hipóteses sobre a ocupação da Amazônia que carregavam uma visão degeneracionista dos povos indígenas, distanciando passado e presente amazônicos (Noelli e Ferreira 2007). Essas primeiras hipóteses alternavam-se entre modelos de origem externa dos estilos tecnológicos (mais especificamente dos Andes e Circum-Caribe) e de origem interna, com o surgimento e propagação de povos e tecnologias através dos rios amazonenses.

Em um primeiro momento, a origem andina da cerâmica amazônica foi defendida pelos pesquisadores Betty Meggers e Clifford Evans, que, entre os anos de 1940 e 1970, buscaram os caminhos dessa difusão de povos e artefatos entre o Equador, Guianas e Marajó (1957, 1968), contribuindo de forma significativa para o conhecimento da

---

<sup>1</sup> O *Handbook of South American Indians* foi uma coletânea, editada em 1948 pelos antropólogos Julian Steward e Robert Lowie, em 1948, com apoio do *Smithsonian Institution* e a partir do acervo documental de Erland Nordenskiöld. O modelo de análise proposto pelo *Handbook* classificava as sociedades originárias sul-americanas em uma escala de diferentes “graus de complexidade” dentro de uma perspectiva ecológico-cultural. Os povos amazônicos, inseridos na categoria “tribos de floresta tropical” ocupavam uma posição abaixo das sociedades caribenhas e andinas, no que toca à complexificação, medida pelos níveis de integração social. Estas “tribos” compreendiam grupos com organização social mais igualitária, com agricultura de coivara e padrões de ocupação mais sedentários e a organização política restringia-se ao sistema aldeão. Não consideravam, à época, as estruturas ontológicas e cosmopolíticas dos povos ameríndios e essa proposta se pautava, em muito, pela observação de um contexto em que estes povos estavam enfraquecidos e dizimados pelo processo colonizatório (Steward 1948).

arqueologia da região. Esta proposta via na Amazônia um ambiente restritivo para o desenvolvimento cultural das sociedades pretéritas, de forma que a existência de estilos cerâmicos elaborados como os de Marajó e de outras localidades só poderia ser explicado através de uma origem externa.

Nos anos seguintes, Donald Lathrap (1970), junto com alunos e colaboradores, defenderia uma origem interna dos estilos arqueológicos, condicionando o desenvolvimento das sociedades pré-coloniais aos ambientes de várzea, sobretudo na porção central do Amazonas. Nesta perspectiva, os modos de vida proporcionados pela Floresta Tropical impulsionariam a criatividade tecnológica, levando ao surgimento de diferentes complexos estilísticos e variações linguísticas. A abundância proporcionada pelos ambientes das várzeas, que criaria condições para o desenvolvimento destes complexos, também levaria aos cenários de saturação demográfica e competição pelos recursos naturais, responsáveis pelos deslocamentos populacionais e dispersão dos povos e estilos pelo Amazonas e pelo continente. Nesta proposta, a variabilidade da cultura material era interpretada como um correlato da variabilidade étnica e linguística, tornando possível mapear rotas de migração e difusão de povos e línguas através dos contextos arqueológicos. Foram os estudos de Lathrap e seus alunos (Brochado 1989, Brochado e Lathrap 1999; DeBoer 1990, Roe 1980; Weber 1992), inspirados por pressupostos da linguística e da etnohistória, que definiram os clássicos quadros de origem e dispersão dos principais troncos linguísticos indígenas na América do Sul e das tradições arqueológicas relacionadas. Central à elaboração destes modelos era a análise da estética dos artefatos enquanto indicadores socioculturais, no sentido de materializar e comunicar narrativas míticas e identidades particulares, de forma que seriam diretamente relacionadas a algumas unidades culturais e poderiam mapear esses quadros de dispersão (Reichel-Dolmatoff, 1978; Roe, 1982; DeBoer, 1984).

Entre os anos de 1980 e 1990 as supostas origens externas das tecnologias amazônicas foram de vez descartadas, a partir dos trabalhos desenvolvidos no estuário amazônico e da identificação de estilos cerâmicos mais antigos que os primeiros estilos andinos e caribenhos (Roosevelt 1991). Mais uma vez, as cerâmicas foram protagonistas na elaboração de hipóteses e modelos históricos de ocupação amazônica, onde o ambiente da floresta, em especial as áreas de várzea e a foz do Amazonas, seria propício ao desenvolvimento da agricultura, e a mudanças significativas nas estruturas de organização social e política. Roosevelt (1991, 1992) defendia a ideia de um

desenvolvimento local e a classificação de sociedades como as Marajoara e Tapajônica em cacicados complexos, ao modo dos cacicados históricos circum-caribenhos. A iconografia dos estilos cerâmicos, difundida regionalmente através de redes de interação, representaria, segundo a autora, certas ideologias compartilhadas, o poder de lideranças políticas e religiosas, e a importância de sistemas de parentesco que enfatizavam linhagens matrilineares. No entanto, a iconografia ainda era interpretada de uma maneira simplista, representativa de sistemas de subsistência e de hierarquia social e suas hipóteses se embasavam ainda em uma visão degeneracionista da relação entre estas sociedades e as sociedades indígenas do presente, compreendidas como regredidas culturalmente diante da colonização. Esta visão foi criticada fortemente por Viveiros de Castro (2002:342-343) por apostar na agricultura como fator impulsionador de complexidade social, o que casaria mal com um ethos amazônico caçador-coletor.

Na década de 1990, haveria um refinamento substancial do conhecimento acerca do patrimônio arqueológico amazônico, através, sobretudo, do Projeto Amazônia Central (PAC) coordenado por Eduardo Neves, James Petersen e Michael Heckenberger. Durante os 16 anos do projeto, foram produzidas diversas pesquisas nos eixos principais de grandes rios como o Amazonas, Negro, Madeira e Solimões que visavam, entre alguns dos objetivos, testar os modelos propostos por Lathrap e outros(as) pesquisadores(as). Esses novos dados levaram à um refinamento do quadro cronológico da Amazônia Central e à projeção de um outro modelo/hipótese, em atual discussão que, em termos gerais, pressupõe um processo histórico de levadas migratórias, ocupações mais ou menos permanentes; redes de interação e troca e momentos de aliança e guerra entre sociedades, sendo protagonistas os povos falantes dos trocos Arawak e Tupi. Estes modelos, mais inclinados a uma integração entre as sociedades do passado e do presente, assumiam uma perspectiva mais crítica e uma abordagem interpretativa da Arqueologia amazônica como uma história de longa duração dos povos indígenas. As cerâmicas, ainda protagonistas, passam a ser interpretadas de formas mais interdisciplinares, como tecnologias e expressões estéticas e simbólicas dos povos indígenas no passado e testemunhos de suas redes de interação, inscritas na dispersão de estilos e tecnologias.

Todos esses modelos e abordagens pelos quais se construiu o passado arqueológico amazônico no decorrer de mais de oito décadas de pesquisa tiveram, de diferentes maneiras, a presença das urnas funerárias como marcadores temporais e espaciais, como índices de relações e mudanças culturais significativas e, atualmente,

como sujeitos integrados às dinâmicas sociais, cosmológicas e políticas dos povos amazônicos, inscrevendo em seus corpos aspectos de antigas formas de percepção e manejo do mundo e das relações sociais.

Para entrarmos nessa teorização, no entanto, faz-se necessário voltar os olhos para as urnas funerárias em si, no caso desta pesquisa, as urnas classificadas na Tradição Polícroma da Amazônia. Propomos contextualizar estes artefatos através dos dados disponíveis até o momento, alterando o foco entre diferentes escalas temporais e espaciais e trazendo os modelos mais gerais propostos para sua dispersão geográfica e temporal. Neste sentido, partiremos dos objetos (urnas) de um determinado local, para então expandir o horizonte dos contextos regionais associados e desenhar um quadro de distribuição destes estilos. Essa “revisão”, ainda que apresente algumas lacunas, pretende reunir os dados disponíveis através de diferentes pesquisas e autores(as) sobre as urnas policromas e seu protagonismo nos quadros de dispersão e caracterização dessa Tradição tecnológica.

Voltemos para as urnas, tomando como ponto de partida uma das “Tauary”.





Figura 3: Urna funerária da comunidade de Tauary. Acervo do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, Tefé, AM.

## 1.1 A expansão de um estilo: Troca e interação

---

Ao observarmos a urna da imagem anterior percebemos imediatamente duas importantes características. Trata-se de uma urna funerária antropomorfa (com elementos reconhecidos em um corpo social, como o rosto com dois olhos, nariz e boca) coberta com pinturas em três cores principais: vermelho, preto e branco. Estes elementos de destaque são também chamados de “diagnósticos”, pois são utilizados como referenciais para classificar o artefato dentro de um estilo<sup>2</sup> ou expressão material conhecida. Neste caso, as características citadas enquadram esta urna em dois conjuntos mais amplos de artefatos. Primeiro, a forma antropomorfa remete a uma série de objetos com esta característica que são encontrados por toda a região amazônica, sobretudo a partir do segundo milênio da era atual, ponto que exploraremos adiante. Já a pintura, nesta paleta de cores bem conhecida (vermelho e preto ou marrom escuro sobre um fundo branco<sup>3</sup>) imediatamente relaciona a peça com uma das Tradições Arqueológicas de maior expansão territorial na Amazônia, a Tradição Polícroma. Isso, somado a outros elementos como a morfologia, a composição plástica, a iconografia e o contexto arqueológico permitem confirmar tal associação.

---

<sup>2</sup> O conceito de estilo que estamos empregando compreende tanto os componentes tecnológicos quanto os “visuais” como as morfologias e decorações. Partimos de uma interlocução entre o conceito de estilo tecnológico conforme abordado por Chilton (1999) e Silva (2000), sendo este relacionado às escolhas tecnológicas envolvidas nos processos de manufatura/uso e descarte material (Schiffer e Skibo 1995[1987]) e o estilo multidimensional, conforme proposto por Hegmon (1992), que considera as múltiplas dimensões deste conceito e as variadas formas de usá-lo, mas que, grosso modo, definem o estilo como um “modo de fazer” as coisas, a partir da escolhas bem definidas dentro de uma gama de alternativas possíveis. Além disso, iremos explorar as questões concernentes à tecnologia dos objetos não apenas do ponto de vista das escolhas tecnológicas como também das tecnologias de encantamento, que se referem às técnicas que dão agência aos objetos.

<sup>3</sup> O fundo branco nas cerâmicas pode apresentar uma variação entre o branco e o bege que está relacionada à quantidade de caolin na composição do engobo.

As Tradições arqueológicas são ferramentas analíticas voltadas à correlação entre conjuntos de objetos de diferentes lugares e temporalidades. No passado elas eram usadas com muita ênfase na função e tecnologia dos artefatos<sup>4</sup>. Atualmente, o conceito de Tradição vem sendo utilizado de diferentes maneiras; neste trabalho compreendemos as Tradições como representativas de conjuntos artefatuais, agrupados por apresentarem características tecnológicas (relacionadas aos modos de fazer) e estéticas semelhantes, o que poderia indicar, por exemplo, o compartilhamento de uma identidade étnica entre seus produtores ou ainda processos de influência entre eles.

Atualmente, a Tradição Polícroma da Amazônia (TPA) é definida como um conjunto de ampla extensão geográfica e temporal, formado por indústrias cerâmicas que compartilham entre si um estilo semelhante, ou seja, que se parecem, sobretudo na forma e na estética. De maneira resumida, pode-se dizer que:

“ A Tradição Polícroma da Amazônia (TPA) foi identificada por Howard em 1947 e posteriormente refinada por Betty Meggers e Clifford Evans, sobretudo na obra do rio Napo (1968). Os elementos característicos das cerâmicas da TPA são a pintura vermelha e/ou preta sobre engobo branco, mas também outras técnicas decorativas como incisão, excisão, acanalado e retocado sobre superfícies simples ou engobadas, bordas espessas, reforçadas externamente, cambadas ou vazadas; e as urnas antropomorfas. É uma Tradição com ampla dispersão geográfica, desde a foz do Amazonas até o sopé dos Andes, e ocorrência significativa no contexto regional desde 400 AD até o período colonial. Pesquisas realizadas em diferentes pontos da Amazônia identificaram mais de 300 sítios, cujas cerâmicas evidenciam os traços comuns, porém apresentam variações locais. A mais conhecida é a fase *Marajoara* (400 a 1400 AD), no estuário; as outras são *Miracanguera* (na região de Silves, Itacoatiara e Urucurituba), *Guarita* (nas regiões de Manaus, baixo rio Negro, Manacapuru, Codajá e Coari); *Tefé* (nas proximidades da cidade de Tefé); *Borba* (no baixo rio Madeira), *Jatuarana* (no alto Madeira); *São Joaquim* e *Pirapitinga* (no alto Solimões); *Zebu* (em Letícia, Colômbia); *Caimito* (no alto Amazonas e Ucayali); e *Napo* (no rio Napo, Equador). Trabalhos recentes têm reavaliado a posição da fase Marajoara dentro da TPA (assim como outras fases da área estuarina, antes classificadas nesta Tradição, e.g. Aristé e Koriabo (...))” (Barreto, Lima e Betancourt 2016:599-600).

---

4 A Tradição, enquanto um recurso metodológico de classificação foi amplamente usada nas primeiras pesquisas da Arqueologia Amazônica para “*caracterizar repertórios tecnológicos e estilísticos cerâmicos com grande persistência temporal. Foi originalmente adaptado do conceito por Willey e Phillips (1953) para diferenciar a estabilidade de atributos por longos períodos de tempo (tradition) da semelhança formal através de extensas áreas por um curto período de tempo (horizon ou horizon style)*” (Barreto; Lima e Betancourt 2016:591-592)



Figura 4: Cerâmicas vinculadas à Tradição Polícroma da Amazônia. a. Vaso do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. b. Vaso do sítio Lauro Sodré, médio Solimões, foto: Val Moraes. c. Estatueta antropomorfa, sítio Lauro Sodré; d. prato do sítio Lauro Sodré; e. Prato policromo fase Guarita. Foto: Eduardo K. Tamanaha; f. Vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré; g. Vaso com flange mesial proveniente da cidade de Manacapuru, acervo MAE-USP, foto: Ader Gotardo; h. Urna funerária policroma, acervo IGHA Manaus, fonte: Rapp Py-Daniel 2014; i. Urna funerária da fase Tefé, sítio Tauary, Tefé; j. Urna funerária da fase Napo, acervo Museo Casa del Alabado, Quito, Equador, fonte: <http://alabado.org>; k. Urna funerária policroma encontrada no baixo rio Urubu, acervo MPEG.



As diferentes expressões regionais desta tradição foram classificadas em **Fases**, o que, metodologicamente, representa um *corpus* de artefatos encontrados em uma determinada localidade e em um determinado intervalo cronológico, agrupados pelos(as) pesquisadores(as) de acordo com sua semelhança formal.

A fase *Miracanguera* foi primeiramente definida por Lathrap (1970) como uma subtradição da Tradição Polícroma na área da Amazônia Central, caracterizada por conjuntos regionais com urnas funerárias antropomorfas e, por isso, diferente da subtradição *Guarita*, que contemplaria conjuntos sem estes artefatos. No entanto, o desenvolvimento das pesquisas na área apontou para a similaridade entre os dois conjuntos definidos e a não justificativa em separá-los (Heckenberger, Neves e Petersen 1998). Nesta pesquisa, e seguindo alguns autores atuais (Almeida e Moraes 2016) optamos por classificar as fases da Amazônia Central, a saber, *Miracanguera*, *Guarita* e *Borba*, apenas na fase *Guarita*, o que se justifica pela similaridade na variação dos conjuntos, em contraponto aos conjuntos do médio Solimões (Tefé) e alto rio Madeira (Jatuarana). Ademais, daremos preferência pelo uso do termo “estilo policromo” para caracterizar todos esses conjuntos regionais, de forma que voltaremos à classificação das fases quando necessário para diferenciar regiões

As ocorrências de sítios com cerâmicas policromas são documentadas desde os rios Uatumã e Urubu, próximo à cidade de Silves, a oeste de Parintins, seguindo pelo Amazonas/Solimões até os rios Marañon, Ucayali, Napo e Caquetá, no Peru, Equador e Colômbia respectivamente. No ano de 2015, as pesquisas arqueológicas contabilizavam mais de 364 sítios com esta cerâmica, em cerca de 6.500 quilômetros de extensão geográfica (Belletti 2015:172)<sup>5</sup>. Em síntese, a Arqueologia define a TPA a partir de uma série de indústrias cerâmicas, distribuídas regionalmente (da Amazônia Central até o sopé dos Andes) e temporalmente (do séc. V até o séc. XVII) que mantêm entre si uma estética semelhante ou um estilo visual parecido.

Na tentativa de compreender as dinâmicas que teriam levado à dispersão desse modo de fazer cerâmica, uma série de hipóteses e modelos interpretativos vem sendo formulados, sugerindo áreas e eventos vinculados tanto ao surgimento do estilo quanto às

---

<sup>5</sup> Apesar dessa amplitude territorial, ainda há lacunas neste possível mapa de distribuição da TPA, sobretudo na região de fronteiras entre o Brasil, Peru, Equador e Colômbia, que são pouco conhecidas arqueologicamente.

possíveis causas e consequências de sua propagação. Atualmente, o cenário mais aceito aponta para a existência de um mosaico de relações inter-regionais que teriam levado à sua propagação, através de diferentes dinâmicas sociais.

Voltemos mais uma vez às urnas de Tauary, que abrem este capítulo, para exemplificar como esses cenários têm sido construídos através da cultura material e dos contextos associados. Os sítios vinculados às Tauary estão localizados em uma área considerada importante do ponto de vista das interações sociais: a região de lagos no encontro dos rios Tefé e Japurá com o Solimões, na porção ocidental da Amazônia brasileira. Neste contexto, os sítios “polícromos” já são bem conhecidos e a cerâmica regional é classificada dentro da Fase Tefé. Ali poderiam ter se desenrolado alguns dos processos que deram origem ao estilo polícromo e à sua posterior dispersão. Mais especificamente, essa “origem” tem sido interpretada como fruto da interação entre povos produtores da cerâmica polícroma com outros grupos ceramistas que habitavam a região, em um fluxo de influências entre ambas as partes (Belletti 2015; Lopes 2018). O que leva a essa interpretação é a existência local de artefatos cerâmicos “híbridos” (Almeida, Lopes e Bassi 2021) com características do estilo polícromo e de estilos mais antigos, sobretudo das cerâmicas de outra Tradição tecnológica, a Borda Incisa<sup>6</sup> (Costa 2012, Gomes 2015, Belletti 2015, Lopes 2018).

Essa relação, percebida no registro arqueológico, entre ocupações produtoras de cerâmicas polícromas e ocupações produtoras de cerâmica do tipo Borda Incisa é um fenômeno recorrente por toda a área central e ocidental da Amazônia Brasileira e foi interpretada como um indício da ocupação e reocupação desses locais por povos distintos.

---

<sup>6</sup> A Tradição Borda Incisa, definida por Meggers e Evans (1961, 1983), engloba cerâmicas datadas em torno dos primeiros séculos DC, que possuem em comum uma forte ênfase nas decorações modeladas, associadas com incisões e engobo vermelho. Ocorre na calha dos rios Amazonas e do Orinoco (Barreto, Lima e Betancourt 2016:592). Não pretendemos aprofundar aqui a caracterização das diferentes Tradições Arqueológicas na Amazônia, de forma que manteremos o foco na cerâmica Polícroma. Para uma maior compressão destas diferentes tradições, seus recortes cronológicos e contextualização regional, recomendamos a publicação de Barreto, Lima e Betancourt (2016): *Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: Rumo a uma nova síntese*; e os trabalhos de Neves 2012, Moraes 2012, Almeida 2013, Belletti 2015, Costa 2012, Gomes 2015, Lopes 2018, Tamanaha 2012 e Lima 2008.

Neste caso, as diferenças são percebidas tanto na cultura material quanto em outras características da ocupação do território e manejo da paisagem (Neves 2012).

Grosso modo, são propostos três períodos de ocupação arqueológica para a região do entorno de Tefé, representados por três estilos arqueológicos diferentes (e um estilo ainda mais antigo no lago Amanã, entre 1320 e 800 antes de nossa era (Costa 2012). São conjuntos cerâmicos atribuídos à cerâmica Pocó, à Tradição Borda Incisa (cerâmica Caiambé) e à Tradição Polícroma (cerâmica Tefé), sendo a Pocó a mais antiga (entre 700 e 400 AC) e a Polícroma a mais recente (entre 500 e 1600 DC, aproximadamente). A cerâmica Caiambé (700-1100 DC) co-existe com a Tefé, neste contexto, por aproximadamente 500 anos.

Neste caso, e como já descrito, não apenas as cerâmicas Caiambé e Tefé teriam coexistido como apresentam traços de influência mútua em seus conjuntos materiais. É possível, por exemplo, encontrar formas clássicas das cerâmicas policromas em conjuntos Caiambé ou técnicas decorativas Caiambé aplicadas aos grafismos da cerâmica Tefé. Essa aparente “mistura” entre os dois estilos foi documentada por Belletti (2015), Gomes (2015) e Lopes (2018) para os diferentes lagos da região e evidenciaria processos de trocas (de tecnologias, símbolos e padrões estéticos) entre grupos ceramistas, dentro de um provável sistema de redes de circulação de objetos e pessoas. Nestes contextos também são documentadas algumas das datas antigas da cerâmica policroma, em torno de 450 DC<sup>7</sup> (Belletti 2015) e 700 DC (Costa 2012) e mais recentes, referentes ao séc. XVII, indicando um longo intervalo de ocupação e, mais que isso, uma persistência na produção e reprodução do estilo policromo por aproximadamente 1200 anos.

As características híbridas das cerâmicas dessa região e a ausência de indícios de conflito (perceptíveis na paisagem) entre as ocupações, foram interpretados como marcas de uma relação de proximidade entre as sociedades ceramistas no médio Solimões, com margem para o compartilhamento de estilos. Isso, porém, poderia ter mudado por volta do séc. XII, quando Lopes (2018) interpreta que a cerâmica Borda Incisa deixa de ser

---

<sup>7</sup> Essa data recuada de 450 DC para a cerâmica Tefé deve ser relativizada, em vista da existência de conjuntos cerâmicos policromos mais antigos nesta região, vinculados à cerâmica Pocó e às possíveis trocas estilísticas entre todos esses conjuntos. Ainda assim, datas por volta de 700 DC são encontradas no lago Amanã (Costa 2012), atestando uma antiguidade das cerâmicas policromas no médio Solimões.

produzida e os produtores da cerâmica policroma abandonam a área dos lagos, passando a ocupar o eixo principal do rio. Os sítios à beira dos lagos, neste contexto, parecem ter seu uso voltado exclusivamente para a deposição de urnas funerárias. Essa mudança nos padrões de ocupação destes locais foi também interpretada como uma escolha, definida pela necessidade de controle dos recursos do curso principal do Solimões e de suas redes de intercâmbio. Neste sentido, a expansão do estilo policromo poderia ter se dado, principalmente, através destas redes regionais proporcionadas pelos grandes rios e seus afluentes (Moraes 2013; Lopes 2018).

A homogeneização do estilo policromo e o desaparecimento da cerâmica Borda Incisa, por sua vez, são problematizados por Lopes (2018) como passíveis de diversas interpretações, dentre as quais a preferência dos ceramistas por um estilo, em detrimento do outro, ou um tensionamento das relações entre os diferentes grupos, levando à interrupção das ocupações com cerâmica Borda Incisa na área. Esse momento de mudança no médio Solimões, que ocorre no séc. XII, é também o momento onde se percebe a ampliação dos sítios com cerâmicas policromas em outras áreas da Amazônia, e pode indicar um contexto importante da dispersão do estilo. Isso, no entanto, não quer dizer que o ponto inicial dessa expansão seja no médio Solimões. Sítios com ocupações policromas anteriores a esse período podem ser encontrados por todo o Amazonas, sobretudo nos eixos secundários dos rios principais e lagos anexos.

De forma sistematizada, as datações mais antigas, atribuídas aos contextos com cerâmica policroma, estão no médio Solimões e no alto rio Madeira, entre os anos 500 e 700 de nossa era. Logo na sequência, datas entre 800 e 1200 são documentadas em sítios nos rios menores, interflúvios e lagos, e, a partir de 1200, nos principais rios amazônicos como o Solimões, Madeira, Negro, Ucayali e Napo (Almeida 2013, Belletti 2015, Lopes 2018, Tamanaha 2012).

A identificação de datas recuadas em lugares distantes como o médio Solimões e o alto Madeira e de possíveis processos sincrônicos de expansão por entre os demais contextos citados, parece indicar movimentos não lineares de propagação do estilo policromo, através de dinâmicas diversas, fosse pelo deslocamento de pessoas ou pela influência dos estilos nas redes de interação (Almeida e Moraes 2016; Lopes 2018).



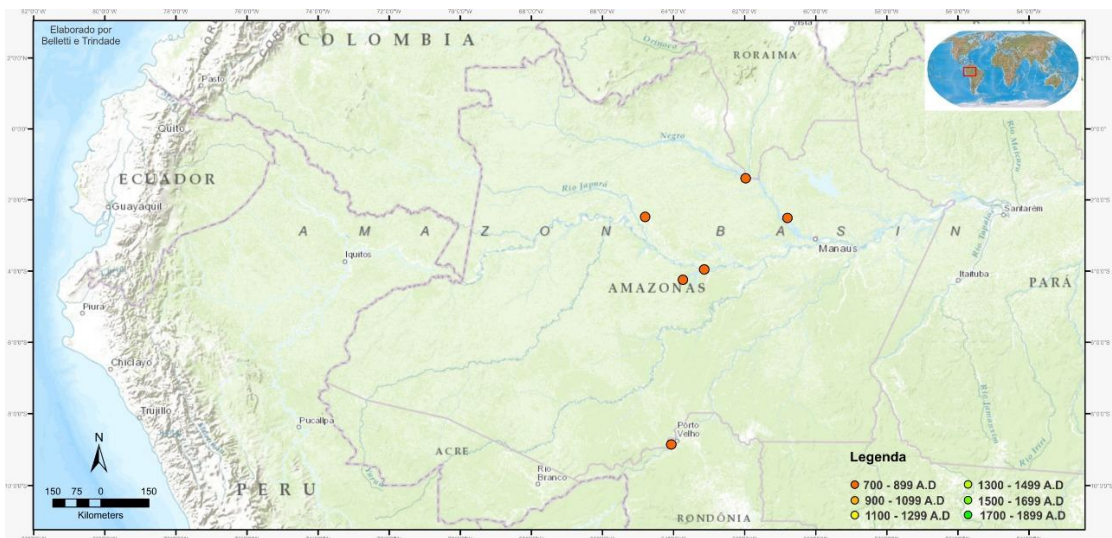


Figura 5: Mapa de distribuição dos sítios associados às cerâmicas da TPA, datados entre 700 e 900 A.D.. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015.

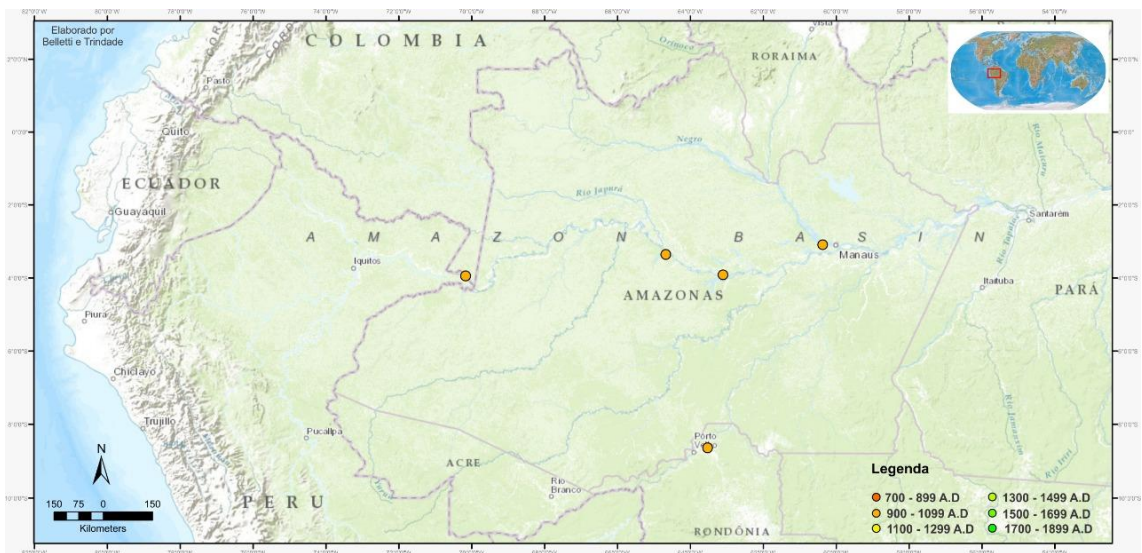


Figura 6: Mapa de distribuição dos sítios associados às cerâmicas da TPA, datados entre 900 e 1100 A.D. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015.

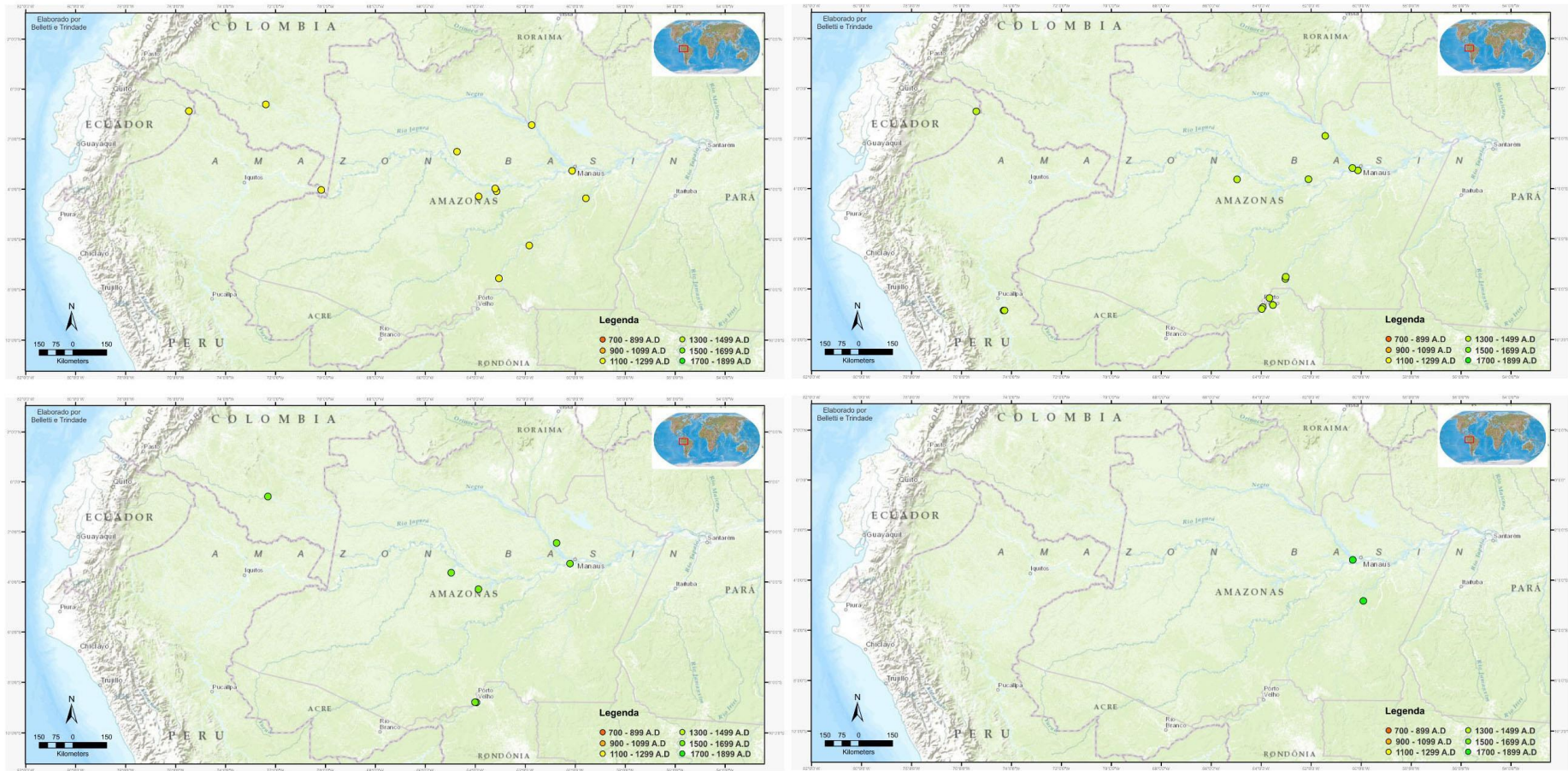


Figura 7: Progressão cronológica dos sítios associados às cerâmicas da TPA, datados entre 1100 e 1900 A.D. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015.



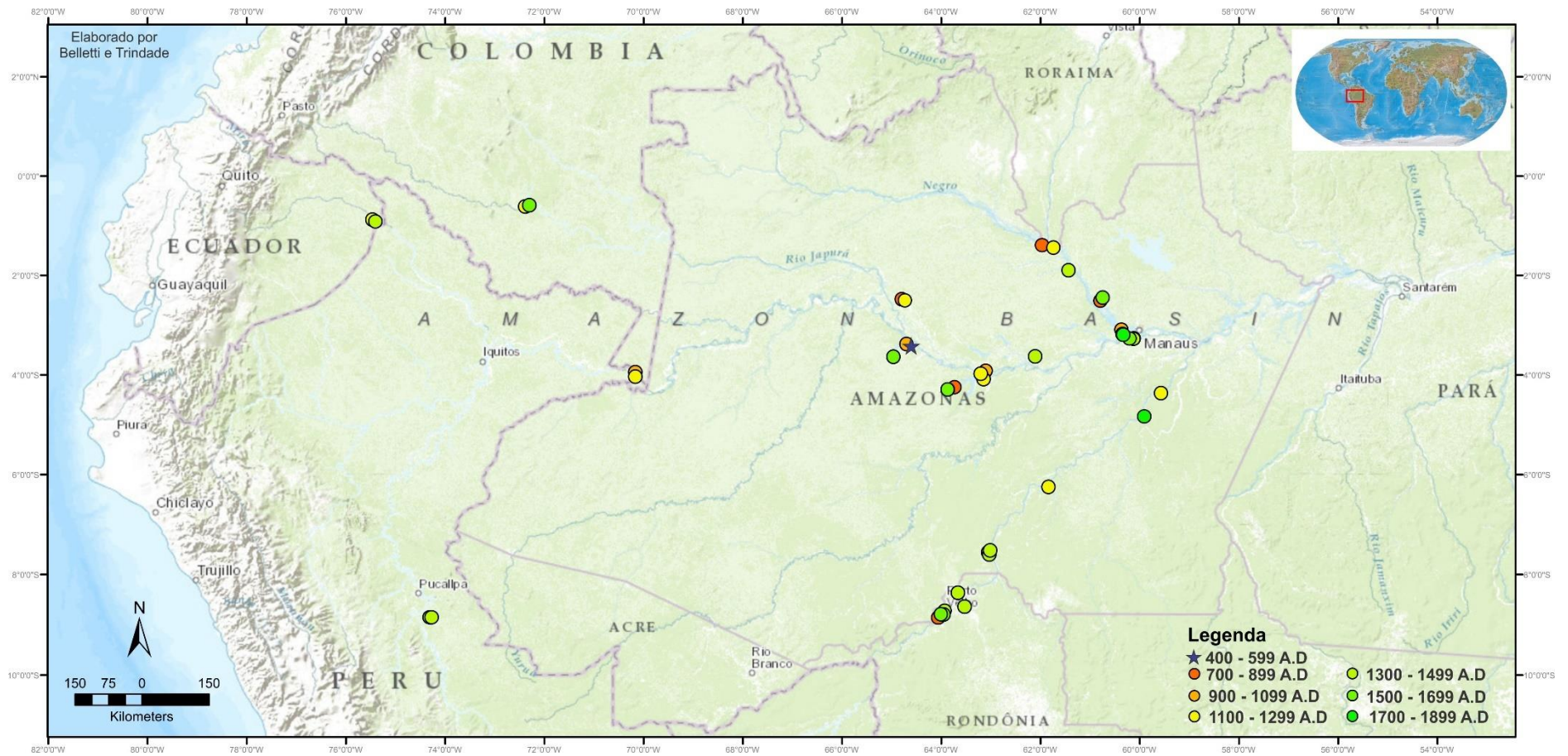


Figura 8: Mapa geral de distribuição cronológica dos sítios associados às cerâmicas da Tradição Policroma da Amazônia. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015.

O processo de “expansão” da Tradição Polícroma foi, por vezes, associado à expansão de determinados grupos linguísticos, ou seja, à expansão de povos de uma mesma identidade étnica e linguística (Lathrap 1970; Neves 2012). Atualmente, e com o desenvolvimento das pesquisas sobre estes contextos, têm-se pensado mais em uma expansão propriamente do estilo que na movimentação de povos. Claro, uma coisa não exclui a outra e a propagação do estilo policromo pode estar também relacionada ao deslocamento de determinados coletivos. Todavia, tem-se considerado cada vez mais as diferentes dinâmicas que podem levar à propagação e incorporação de tecnologias e estilos, abrindo campo para outras interpretações sobre estes processos históricos.

Neste sentido, entender os rios amazônicos como “avenidas”, nos termos de Peter Roe (1995), permite projetar cenários em que as pessoas com suas coisas e ideias estariam trafegando entre diferentes lugares, trocando, emulando e rejeitando estilos particulares. Esse cenário casa bem com a ideia de uma Amazônia pré-colonial integrada em sistemas multiétnicos, distribuídos em amplas redes de interação.

Um cenário como este também foi defendido por Almeida (2013) para a análise da expansão da tecnologia policroma no alto rio Madeira, onde a cerâmica regional Jatuarana foi interpretada como um estágio inicial desse estilo, originada da interação entre diferentes povos em redes de festividades e guerra concentradas nas áreas de cachoeiras, onde hoje estão as Usinas Hidrelétricas de Jirau e Santo Antônio.



Figura 9: Urna funerária da fase Jatuarana. Fonte: Zuse 2014.

Almeida (2013) foi o primeiro a sistematizar uma relação entre a cerâmica policroma (Jatuarana) com estilos mais antigos que usam a policromia entre outras técnicas decorativas, referentes à cerâmica Pocó, (também classificada dentro de uma Tradição tecnológica, a Pocó-Açutuba) sugerindo uma influência destas na origem da TPA.



*Figura 10: Vaso relacionado à Tradição Pocó-Açutuba na Amazônia Central. Fonte: Lima 2016.*

Note-se que esses estilos cerâmicos mais antigos, com presença de policromia, são encontrados no médio Solimões – antecedendo os demais estilos cerâmicos – e em outras regiões do Amazonas, em uma extensão geográfica até mais ampla que a TPA. Com datas entre 1300 AC e 200 DC eles compreendem conjuntos cerâmicos com imagens zoomorfas modeladas e pinturas elaboradas em cores vibrantes. Para Neves (2012), essa tecnologia, inscrita em uma Tradição tecnológica (Pocó-Açutuba) teria influenciado as demais indústrias amazônicas, representando quase que um estilo ancestral comum.

As cerâmicas Pocó/Açutuba, Borda Incisa e Polícroma definem, grosso modo, uma linha crescente dos diferentes períodos de ocupação em grande parte da Amazônia ocidental brasileira, e são relacionadas a diferentes formas de uso e manejo da paisagem e de interação social. Pocó e Borda Incisa são estilos cerâmicos que, junto a outras características do registro arqueológico, têm sido historicamente ligados às ocupações de povos do tronco linguístico Arawak (Neves 2012, para uma síntese). Da mesma forma, a Tradição Polícroma seria o correlato de deslocamentos regionais de povos falantes do tronco Tupi. Nestas propostas, e de maneira resumida, a sobreposição de ocupações Polícromas a ocupações Borda Incisa representaria a chegada de grupos Tupi em locais habitados por grupos Arawak.

Essa associação é uma hipótese antiga da Arqueologia Amazônica, que ganhou mais visibilidade com os trabalhos de Lathrap (1970) e, posteriormente, de Brochado (1989) e Noelli (1996). Pautados por estudos etnohistóricos e linguísticos, eles formularam quadros de dispersão de grandes troncos como os Tupi, Arawak, Carib e Pano, tendo o registro arqueológico como um guia cultural e geográfico destes deslocamentos populacionais. Alguns dos pontos que embasavam tais relações eram, por exemplo, a presença histórica, durante o início da colonização, de povos relacionados ao tronco Tupi em áreas onde hoje encontram-se os sítios com cerâmicas policromas e de ocupações com cerâmicas Borda Incisa em grandes aldeias circulares, típicas do padrão de ocupação Arawak. Brochado (1989), seguindo os pressupostos de Lathrap fortaleceu ainda mais a relação Polícroma/Tupi, apontando semelhanças entre as cerâmicas amazônicas e a Tradição Tupi-Guarani, atribuída aos grupos Tupi da costa litorânea e do sul do país<sup>8</sup>.

Os autores não consideravam, à época, uma série de dinâmicas de influência e troca às quais os estilos e expressões estéticas de um povo – ou de vários povos – estão sujeitos. Complementar a essa crítica está a clara diferença entre os estilos policromos amazônicos e os estilos da cerâmica Tupinambá, do litoral, e Guarani, do sul do país, ou ainda das cerâmicas com policromia e possivelmente associadas a grupos Tupi nas bacias do Xingu e Tocantins, possíveis rotas de um caminho de difusão da família linguística Tupi-Guarani (Almeida 2013).

No entanto, e apesar dos problemas levantados pelos estudos etnohistóricos<sup>9</sup>, a possível associação da cerâmica policroma a povos do tronco linguístico Tupi ainda é uma pauta de discussão na Arqueologia Amazônica. Um dos locais importantes para o estudo dessa relação seria a região do alto rio Madeira, que foi historicamente relacionada ao centro de origem de ramificação do tronco Tupi, em especial da família Tupi-Guarani e de onde provém uma das datas antigas atribuídas à cerâmica policroma (Almeida 2013;

---

<sup>8</sup> Para um melhor entendimento dos processos que levaram à relação entre as cerâmicas policromas e o tronco linguístico Tupi, bem como seus atuais desmembramentos, sugerimos a leitura de Corrêa (2014) e Almeida (2013).

<sup>9</sup> Cabe citar, por exemplo, que as crônicas produzidas pelos missionários que visitaram o Amazonas entre os séc. XVI e XVII – possível “auge” da cerâmica policroma – indicam ao menos três grandes “nações” distintas habitando a calha do Solimões, entre Manaus e Coari, o que contrasta com a homogeneidade dos conjuntos cerâmicos encontrados, pois toda essa região é caracterizada por sítios policromos (Porro 1992, 1996, Lopes 2018, Tamanaha 2012). No alto rio Madeira também, localidades com sítios policromos não teriam ocupações históricas relacionadas a povos Tupi (Neves et al. 2020)

Neves et al 2020). Embora as teorias sobre a ramificação do tronco Tupi ainda apresentem muitas lacunas, bem como a relação destes processos com a variabilidade do registro arqueológico, o alto rio Madeira tem sido considerado pelos arqueólogos como um local importante para a compreensão do quebra-cabeça polícromo. Conforme apontado anteriormente, para Almeida (2013), as primeiras expressões do estilo, materializadas na fase regional Jatuarana, seriam o resultado de trocas e influências estilísticas de encontros interétnicos nas áreas encachoeiradas do rio, próximas a atual cidade de Porto Velho. A partir dali a cerâmica polícroma se consolidaria como uma tradição tecnológica de longo alcance, que chegaria na Amazônia Central em um processo possivelmente ligado às investidas bélicas de povos Tupi.

Associações linguísticas à parte, as hipóteses de Lopes (2018) e Almeida (2013) não se excluem. Ao contrário, apontam para a provável existência de múltiplos processos não lineares de influências e propagação do estilo polícromo, com deslocamentos populacionais em sentidos variados e com dinâmicas de emulação e incorporação por diferentes grupos. O próprio cenário de formação do estilo, em ambos os contextos, considera a existência de sistemas multiétnicos integrados, nos quais as relações de trocas, festas, casamentos e guerras certamente influenciariam a incorporação e replicação de diferentes estilos. Atualmente, pode-se dizer que os dados arqueológicos não sustentam uma relação exclusiva entre a cerâmica polícroma e povos Tupi, mas em alguns contextos ela ainda seria defendida através de uma particularidade importante: a guerra.



## 1.2 A expansão de um estilo: Conflito e ruptura

---

Até aqui mostramos como a cerâmica policroma é encontrada no médio Solimões e alto Madeira, e como, nestes contextos, teria se tornado uma estética de amplo uso dentro de possíveis sistemas de troca e interação, com uma aparente “afinidade” entre diferentes grupos locais. No entanto, em outras regiões, como a Amazônia Central, as hipóteses seguem outro caminho. Na área de confluência entre os rios Negro e Solimões, e no baixo rio Madeira, o período que marca a transição entre as ocupações Borda Incisa e Policroma é também marcado pela evidência de conflitos. A identificação de valas de defesa com mais de um metro de profundidade e negativos de esteios de madeira – dispostos paralelamente ao modo das paliçadas desenhadas por Hans Staden – foram interpretados pelos(as) arqueólogos(as) como possíveis testemunhos de um cenário onde a guerra estaria presente (Neves 2012; Moraes 2006, 2013).

Segundo Neves (2012), os produtores da cerâmica policroma (regionalmente classificada na fase Guarita), teriam investido contra os produtores da cerâmica Borda Incisa (fases Manacapuru e Paredão) e reocupado suas aldeias na área de confluência, levando ao desaparecimento dos habitantes mais antigos, junto com suas tradições tecnológicas e formas de manejo da paisagem<sup>10</sup>. As evidências de conflito, junto às mudanças abruptas do registro arqueológico que marcam a chegada dos “invasores”, levaram à projeção de um padrão de expansão guerreira destes povos, percebida no rápido processo de ocupação dos principais rios e seus interflúvios (Neves 2012). Tal modelo

---

<sup>10</sup> As ocupações vinculadas às cerâmicas Manacapuru e Paredão são representativas de um período de intensificação do crescimento demográfico e de manejo da paisagem na Amazônia Central. São caracterizadas, principalmente, por ocupações de grande porte, com camadas profundas de “terra preta” – que indicam um uso intenso do solo no cultivo e manejo de determinadas espécies vegetais –, com casas dispostas de maneira circular e sistemas de aproveitamento sazonal do ambiente. As posteriores ocupações policromas, neste contexto, representavam aldeias menores, mais lineares e com intervalos menores de ocupação, indicando um padrão de mobilidade mais intenso (Neves 2012 para uma síntese).



busca inspiração na aparente relação Polícroma/Tupi, sugerindo paralelos entre a expansão polícroma e a expansão dos grupos Tupinambá históricos pela costa litorânea.

Segundo Neves:

Tal associação não é surpreendente, se compararmos a expansão polícroma pelo alto Amazonas com a expansão Tupinambá pela costa Atlântica. Essa comparação, mesmo que breve, mostrará que os paralelismos entre esses dois processos são grandes o suficiente para que considere que tiveram uma mesma base cultural. Entre os pontos em comum, há que se mencionar: a presença explícita (Tupinambá do litoral) e inferida (Guarita) da guerra, a rapidez das expansões e de ocupações dessas áreas – o litoral e a calha do Solimões – por essas populações, as evidências - nos dois casos - de assentamentos relativamente pequenos ocupados por algumas décadas, resultado de um padrão de mobilidade relativamente rápido, ao menos no nível de décadas, o amplo uso de canoas, indicando uma adaptação efetiva ao mar e ao grande rio, não só como provedores de recursos, mas como vias de transporte e comunicação (Neves 2012:257-258).

Mais do que encontrar paralelos com os Tupinambá do litoral, há uma base conceitual no modelo de Neves, pautada, sobretudo, pela ideia do “devir guerreiro Tupi”, que remete às origens do pensamento etnográfico no Brasil e, sobretudo, à leitura que Florestan Fernandes (2006) fez das crônicas etnohistóricas. Essa imagem do sistema de guerra Tupinambá foi historicamente projetada sobre os povos “Tupi”, criando quase que um modelo arquetípico destes grupos. Este modelo, no entanto, ganhou novos contornos com o desenvolvimento da pesquisa etnográfica, evidenciando a forma como a guerra, enquanto sistema indígena, está atrelada a uma série de particularidades ontológicas e estruturas que variam substancialmente entre grupos distintos (Perrone-Moisés 2015; Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro 1985; Sztutman 2012, Melatti 1978).

Conceitualmente, a guerra ameríndia, como definida pela etnologia, não se trata majoritariamente de um sistema de conquista de territórios e recursos e da subjugação de outros coletivos, o que por vezes pode ter sido projetado sobre os povos produtores da cerâmica polícroma. Mesmo entre os Tupinambá, a conquista territorial não era o fator primordial da campanha guerreira, mas sim a vingança. Neste caso, a continuidade da estrutura social estava atrelada à uma espiral de vingança, condicionada pelo canibalismo e pela guerra. Era a vingança, anterior a qualquer outra motivação, que induzia à guerra,

de forma que o deslocamento de aldeias e a ocupação territorial, quando ocorriam, se davam como consequência disso (Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro 1985).

Mais que isso, a guerra não acontecia sozinha. Segundo Perrone-Moisés (2015), a guerra indígena não pode ser pensada em um sistema isolado, pois é complementarmente oposta à festa. É dizer, não há guerra sem festa, e não há festa sem guerra, sendo que estes dois polos estruturam as cosmopolíticas ameríndias e reúnem em si uma série de ritos e eventos ligados aos mais distintos aspectos sociais, políticos e supranaturais. No caso clássico dos Tupinambá históricos, a antropofagia era um evento de extrema importância que antecedia e encerrava as expedições guerreiras, e incorporava pessoas de diferentes lugares, dança, canto e muita bebida fermentada (Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro 1985). Atualmente, entre os Araweté, a cauinagem é precedida de uma caçada ritual, que tece paralelos com a expedição guerreira (Viveiros de Castro 1986; Perrone-Moisés 2015), de forma que é a alternância entre estes dois polos complementares que permite a continuidade da vida e a renovação dos sistemas cosmopolíticos.

Isso expõe um aspecto importante da máquina de guerra indígena (Sztutman 2012) como um movimento não linear, que funciona em oposição e complementarmente a outros eventos de integração regional, nos quais a formação de alianças e rupturas é dinâmica e fluída, sendo que a posição de aliado e inimigo pode se inverter, mesmo dentro de um determinado grupo étnico (Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro 1985).

Neste sentido, o estilo ou a estética - materializado nos objetos, nos adornos, nos cantos, na pintura corporal – também está sujeito a variações dentro dessas dinâmicas pendulares. A estética de um povo (como se verá nos próximos capítulos) pode atuar como uma estratégia de identificação (de grupo, território, parentesco, cosmologia) ou de distanciamento. Por isso, a instabilidade/estabilidade política e cosmológica gerada dentro dessas dinâmicas, onde as posições estão sujeitas à mudança e as estruturas sociais precisam ser constantemente afirmadas e renovadas, tem impacto direto nas formas de expressão estética de um coletivo.

É de se pensar, então, que a projeção da “guerra” na Amazônia Central e da “festa” no médio Solimões poderia destacar aspectos de uma estrutura própria da sociabilidade indígena, percebida arqueologicamente na alternância entre cenários de conflito e afinidade, que representam a sincronicidade destes eventos e sua ocorrência complementar. Com isso, queremos pensar que não há dois contextos dicotômicos entre estas regiões onde estes povos teriam feito guerra ou aliança, mas que estas dinâmicas

estavam ocorrendo de forma simultânea. Essa alternância nos padrões de convivência, movimento e sociabilidade teria seus efeitos nas formas de expressão estética destes povos e na maneira como se dispersariam determinados estilos, dos quais o polícromo claramente se destacou.

Por fim, e voltando à contextualização da cerâmica Polícroma, podemos dizer que o ponto final do que foi considerada a “expansão” desse estilo estaria nas regiões de selva do Peru e Equador, em conjuntos cerâmicos das fases Caimito e Napo. A cerâmica Caimito foi pouco estudada até o presente momento e carecemos de informações mais substanciais sobre sua variabilidade e contextos associados. Já a fase Napo representa os conjuntos polícromos encontrados na calha principal do rio Napo, que nasce nos Andes equatorianos e segue pela selva até encontrar o Amazonas, no Peru, próximo à cidade de Iquitos. Essa foi uma das regiões escolhidas por Betty Meggers para testar sua teoria de que a cerâmica de Marajó seria o resultado de uma difusão de povos andinos pelo norte amazônico. A identificação de cerâmicas pintadas no Equador, Guianas e Marajó serviram à primeira formulação da Tradição Polícroma, à época definida como um Horizonte Estilístico<sup>11</sup>, pois representava uma ampla extensão territorial sincrônica destes conjuntos. Como exposto anteriormente, esses agrupamentos seriam posteriormente considerados enquanto Tradições arqueológicas e estão sob atual revisão, sobretudo no que toca à inclusão das fases do estuário amazônico como a Marajoara ou Aristé, dentro da Tradição Polícroma<sup>12</sup>.

A continuidade das pesquisas envolvendo conjuntos da fase Napo tem se dado, principalmente, no âmbito da arqueologia empresarial equatoriana, mas ainda faltam estudos sistemáticos mais aprofundados que relacionem estes contextos com os dados disponíveis para a Amazônia brasileira (Viteri 2019, 2020; Arroyo-Kalin e Rivas Panduro

---

11 O termo Horizonte foi aplicado à arqueologia amazônica primeiramente por Betty Meggers em 1961, definindo conjuntos cerâmicos com ampla distribuição espacial. Já na década de 1970 os Horizontes amazônicos passaram a ser considerados como Tradições, dada a sua persistência temporal (Barreto, Lima e Betancourt 2016: 590-591).

12 É importante dizer que as cerâmicas Marajoara, antes consideradas dentro da TPA, têm sido revistas por alguns(as) autores(as) dentro dessa classificação e atualmente compreendem um conjunto bem diversificado e complexo em si, que teria traços de compartilhamento com outras fases da região do estuário (Barreto 2009). Isso, no entanto, não descartaria totalmente alguma influência da TPA na ilha, que, segundo Barreto (2009) poderia ter acontecido de forma tardia, já nos últimos anos em que a cerâmica Marajoara foi produzida.

2016, 2019). Além disso, a falta de pesquisa nas áreas do Napo peruano e nas fronteiras entre Peru e Brasil, até a região do médio Solimões, dificultam a interpretação da relação entre estes dois polos.

Com datas entre os séculos X e XV a fase Napo é, aparentemente, a fase polícroma com maior variabilidade formal e decorativa dessa Tradição tecnológica, algo já bem descrito nos estudos de Meggers e Evans (1968). Além de apresentar morfologias e combinações de técnicas de decoração que não são comumente percebidas nos conjuntos brasileiros, as urnas funerárias Napo têm particularidades que diferem substancialmente das urnas à leste. Essa variabilidade poderia estar relacionada às influências sofridas pelo estilo na região, mais próxima dos Andes e possivelmente integrada a outros povos que não chegaram ao médio Solimões. Também a relação (não muito bem compreendida) com povos Pano teria deixado marcas significativas no estilo de ambos os grupos, notadas atualmente na cerâmica polícroma e antropomorfa dos grupos Shipibo-Conibo (Lathrap 1970; DeBoer 1990, 1991; Roe 1980). A iconografia Napo tem sido atualmente estudada pela pesquisadora Tamia Viteri (2019, 2020), sobretudo no que diz respeito às urnas funerárias cerâmicas atribuídas a esta fase.



Figura 11: Vaso cerâmico da fase Napo. Acervo: Museo Casa del Alabado, Quito, Equador.

Tendo em vista os dados apresentados, e considerando os diferentes contextos relacionados à cerâmica polícroma, gostaríamos então de pontuar que compreendemos estes conjuntos materiais como indícios de amplas redes de interação que pendulam entre momentos de estabilidade e conflito, e que apontam para a incorporação de uma estética específica por diferentes grupos, em diferentes regiões. Essa hipótese, delineada anteriormente nos trabalhos de Tamanaha (2012), Almeida (2013), Belletti (2015), Almeida e Moraes (2016), Oliveira (2016b) e Lopes (2018), baseia-se tanto na variação regional das formas de interação citadas, quanto na variabilidade tecnológica dos conjuntos policromos, que têm particularidades dentro das fases que compõem o estilo. Os dados atuais nos mostram como as escolhas tecnológicas (relacionadas principalmente ao modo de fazer) dos conjuntos regionais podem ser variadas, em comparação com a estética. Ou seja, ao passo que os processos de manufatura dos objetos são diferentes em cada região, a morfologia e a decoração são parecidas e há, aparentemente, uma intenção de produzir objetos que se assemelham do ponto de vista visual.

Essa variação nos componentes tecnológicos reforça a ideia de que a expansão polícroma esteja relacionada a processos de influência e emulação estilística, por diferentes grupos e em diferentes lugares, onde a reprodução do aspecto “visual” do estilo teria uma maior relevância que a tecnologia envolvida (Tamanaha 2012; Barreto 2016; Belletti 2015; Oliveira 2016b, Lopes 2018). Em outras palavras, o que parece ter sido compartilhado nas cerâmicas da Tradição Polícroma, é menos um conjunto de técnicas relativas à performance utilitária das vasilhas (em geral mais afetada pelas características da pasta e da morfologia), e mais um modelo ideológico veiculado através de uma determinada linguagem visual, onde se incluem a policromia, a maneira de figurar e compor corpos e a recorrência de determinados temas, como as cobras bicéfalas e, mais importante, uma concepção de como os seres são formados."(Barreto 2016:118).

Em estudos anteriores (Oliveira 2016b) identificamos como alguns elementos comuns à variação dos conjuntos regionais eram importantes para entender certas dinâmicas de propagação do estilo. Determinados tipos de vasos e temas iconográficos serviram então como guias para a comparação entre diferentes conjuntos e para a interpretação dessas dinâmicas, suas motivações e estratégias. Os protagonistas destes estudos foram os “vasos com flange mesial”, possivelmente usados em cerimônias de consumo de bebidas fermentadas, e os temas iconográficos centrados em imagens de corpos antropomorfos e serpentes, interpretados como imagens que destacavam

determinadas performances xamânicas e auxiliavam na indução de estados alterados de consciência.

A recorrência em distintos lugares destes elementos foi interpretada por dois vieses complementares. Por um lado, a replicação de determinados temas iconográficos poderia dizer respeito ao compartilhamento de narrativas míticas e formas de concepção do mundo ou mesmo de estéticas relativas a identidade e parentesco. Por outro, e considerando os vasos com flange mesial como elementos usados em cerimônias específicas, a replicação destes elementos poderia dizer respeito a uma estratégia de incorporação de um estilo por suas capacidades de agência e/ou eficácia simbólica/ritual, dentro de dinâmicas sociais importantes. Neste caso a emulação e replicação das morfologias e decorações se daria como uma estratégia de pertencer a uma estética reconhecida por sua eficácia, na intenção de reproduzir não só a estética como sua agência.



Figura 12: Vasos com flange mesial policromos. a. fase Guarita, médio Solimões. b. Fase Guarita, confluência entre rios Negro e Solimões. Foto: Ader Gotardo; c. fase Napo, rio Napo, Equador, foto: Fernando Almeida.



Figura 13: Serpente (ou peixe) pintada sobre a tampa de uma urna funerária. Conjunto Tauary, Tefé.

Dando então sequência aos estudos iconográficos da cerâmica policroma, buscamos inspiração em suas urnas funerárias, não só pelo investimento estético aplicado em sua produção, mas por sua importante função social e simbólica, atrelada aos ritos funerários.

A iconografia compreende todos os componentes da estética formal que, tomados em conjunto, conferem significado, agência e identidade às coisas. As urnas, neste sentido, produzidas e utilizadas em momentos de extrema relevância para o coletivo, carregam elementos simbólicos e formais que materializam concepções, identidades, histórias e afetos, ligando o mundo dos vivos e dos mortos e sendo parte fundamental nos processos de ressignificação e estruturação do mundo e da sociedade, diante da morte de alguém. Ao tomar por base a Etnografia ameríndia, pode-se apreender como os ritos funerários são, geralmente, momentos de exegese artística/estética, em que os sistemas de organização social, política e cosmológica são reproduzidos, atualizados e transformados. Os eventos funerários também podem integrar momentos “festivos”, concentrando diferentes grupos regionais e envolvendo atividades de canto, dança, ritos de iniciação, caça, produção e consumo de comida e bebidas, lamentação, entre outros (Carneiro da Cunha 1975; McCallum 1996; Barcelos Neto 2008, Perrone-Moisés 2015; Villaça 1992)

A expansão regional da estética das urnas funerárias indicaria, então, não apenas o compartilhamento de um conjunto de tratos funerários (associados ao enterramento secundário em cerâmicas, por exemplo), como a própria forma de se pensar e compreender a morte e de significar e ressignificar a perda de alguém dentro de um coletivo (Rapp Py-Daniel 2014). No entanto, antes de adentrarmos o universo das urnas policromas e da iconografia associada a elas, gostaríamos de situar estes materiais dentro de um universo mais amplo de urnas funerárias amazônicas, às quais convencionou-se chamar de “antropomorfos”, ou seja, *em forma de gente*. Ver-se-á, no decorrer do texto, que a produção de um corpo com referências antropomorfas, para a urna funerária, pode ter uma série de correlações com aspectos gerais das ontologias ameríndias e com o processo do luto e da transformação do indivíduo morto.



*Figura 14: Ednelson Costa da Silva, morador de Urucurituba, no Amazonas, com uma urna funerária antropomorfa encontrada em seu quintal. Acervo pessoal de José Alberto Neves. 1981.*



### 1.3 As urnas funerárias antropomorfas na Amazônia

---

“A cidade crescia no tempo e no espaço. E não foi à toa, nem coincidência que em 1974 um morador recém-chegado enquanto abria uma fossa para sumidor de banheiro, em seu terreno (...) foi tomado de surpresa ao encontrar um enorme pote de barro “representando gente”. (...)

Diziam que pessoas ricas guardavam dinheiro em moeda de prata e ouro, e jóias preciosas tudo isso em botiva de barro, no fundo da terra, dentro da própria casa.

- Quem sabe aqui dentro não tem algum negócio bom. Pensou o caboclo.

- Mas, que nada... O que tinha mesmo era só osso podre, dentro da botija...

Chico do pote contava isso para todo mundo.”

Trecho do livro *Resquícios de uma herança de sociedades pré-históricas que habitaram Urucurituba*. José Alberto Neves 2015.

O uso de urnas cerâmicas para sepultar os mortos é uma prática documentada em toda a América pré-colonial. Na Amazônia, urnas funerárias são encontradas tanto em contextos mais antigos (anteriores a TPA) quanto mais recentes, por volta do séc. XVII, (Rapp Py-Daniel 2014). Embora seja uma prática bem antiga, as características das cerâmicas mortuárias amazônicas são bem diferentes, dependendo do período e do contexto ao qual estão associadas. Podem ser cerâmicas mais simples, sem ou com pouca decoração, ou cerâmicas com formas antropomorfas e zoomorfas, profusamente decoradas. O tratamento dado aos mortos também varia, com exemplos de duas ou mais pessoas sepultadas diretamente em grandes urnas ou urnas pequenas com ossos desarticulados, limpos e pintados ou cremados (Rapp Py-Daniel 2014).

A produção de urnas antropomorfas passa a ser comum no registro arqueológico amazônico após o ano 1000. Esse parece ser um momento importante de mudanças culturais onde, além da diversificação dos estilos regionais, se nota a ampliação do tamanho das aldeias e a intensificação do manejo da paisagem, além dos possíveis conflitos que marcam o surgimento do estilo policromo na Amazônia Central (Neves 2012, Moraes e Neves 2012). Para Barreto (2009), essa diversificação cultural poderia indicar uma intensificação no fluxo de pessoas e objetos dentro de redes regionais, um

aumento de atividades rituais e o surgimento de figuras de destaque político e/ou religioso. Roosevelt (1991, 1992) interpretou essa aparente ênfase em figuras reconhecidas como “humanas” como decorrente da adoção da agricultura, em detrimento ao uso de figurações de animais, mais relacionados à caça. Segundo Barreto (2016):

Para Roosevelt, as cerâmicas Marajoara, com sua ênfase em representações antropomorfas, sobretudo femininas, a exemplo das urnas funerárias e das estatuetas, pertencem ao hall de cerâmicas típicas de sociedades com um modo de vida voltado para o trabalho agrícola, em que as pessoas (e não mais os animais) assumem maior protagonismo, e nas quais as mulheres têm um papel importante tanto na produção como no preparo dos alimentos (Barreto 2016:116).

Além disso, Roosevelt acreditava que esse tipo de figuração podia dizer respeito ao destaque de lideranças ou ancestrais importantes, o que casava bem com a interpretação da autora sobre a organização em cacicados, também decorrente da adoção da agricultura e complexificação social dessas sociedades. A autora, no entanto, condicionava a simbologia da iconografia aos sistemas de subsistência e aos modelos hierárquicos dos cacicados circum-caribenhos, em uma perspectiva distanciada das cosmopolíticas indígenas amazônicas.

Com o avanço das pesquisas e o amadurecimento da Arqueologia Amazônica, integrada à Ecologia Histórica e à perspectiva de uma história indígena de longa duração, os modelos hipotéticos sobre o passado amazônico passam a considerar um cenário, a partir do ano 1000, marcado pela centralização e descentralização política, com ocupações de maior e menor porte e sistemas de controle de recursos e territórios (Neves 2012). A alternância entre sociedades maiores, mais sedentárias e com políticas mais verticais e sociedades menores, menos sedentárias e com estruturas políticas mais horizontais, condizia então com os modelos etnográficos propostos pela ótica das “sociedades contra o estado” de Pierre Clastres (1974).

Este é o momento em que há a ênfase na produção de cerâmicas mortuárias antropomorfas e que, dentro do cenário proposto, poderia revelar alguns aspectos diversos das sociedades que as produziram, desde a materialização de figuras de prestígio e destaque político/simbólico/ritual, até figuras associadas a narrativas míticas, modelos de concepção do mundo e da sociedade e mesmo a demarcação de fronteiras territoriais e identitárias.

Não necessariamente vinculadas a pessoas de prestígio, as urnas poderiam também expressar uma ênfase na corporalidade e na produção de corpos/pessoas, que teria se propagado pela Amazônia e que encontra paralelos na teoria etnográfica atual, ponto este que desenvolveremos no capítulo 3. Há uma linguagem do corpo expressa nas urnas que pode ser mapeada em toda a Amazônia, passando pelas Guiana e Venezuela, até as regiões de selva na Colômbia, Peru e Equador e alcançando os contrafortes andinos e regiões serranas da América do Sul. Neste sentido, a amplitude regional e variabilidade destes artefatos fortalece a proposta de um cenário de amplas redes de interação que se intensificam a partir do ano 1000 e pelas quais se dão processos de emulação e incorporação de padrões estilísticos. Além disso, e considerando possíveis cenários de pressão e conflito, as urnas poderiam representar certas estratégias de reforçar identidades regionais e, dentro dessas estratégias, uma intensificação na realização de atividades de reprodução social, dentre as quais, os ritos funerários.

No estuário, por exemplo, a variabilidade dos estilos cerâmicos poderia resultar de redes de interação e/ou de pressão entre as regiões do Marajó, Amapá e Guianas, chegando até o Circum-Caribe (Barreto 2016). As urnas funerárias antropomorfas desta região são classificadas entre as fases ou complexos cerâmicos Marajoara, Aruã, Caviana, Maracá, Mazagão, Aristé e Cupixi, que podem ser mais ou menos regionalizados, ocorrer em conjunto ou de forma separada. Todas estas cerâmicas têm uma cronologia recente com datas que chegam até os primeiros anos de colonização. A exceção é a cerâmica da fase Marajoara que surge por volta de AD 300 a 400, com urnas funerárias antrozoomorfas.

As urnas Marajoara estão distribuídas pela ilha de Marajó e normalmente são encontradas enterradas ou semi-enterradas em aterros monumentais, os tesos, que podem ser utilizados especificamente como áreas de cemitério. Há uma relativa variação regional nos estilos destas urnas e nas práticas de enterramento (ossos cremados ou não, número de indivíduos e presença de acompanhamento) que foram interpretados por Schaan (1997) – seguindo a abordagem de Roosevelt – como relativos às diferenças entre clãs e grupos de parentesco. Já para Cristiana Barreto (2009), as diferenças estilísticas entre as urnas, sobretudo nas formas de compor os corpos, demarcariam concepções ontológicas diferentes, e influências de diferentes povos na região.

Grosso modo, a autora propõe que urnas como as do tipo “Joanes Pintado” teriam ênfase em narrativas míticas e elementos ancestrais, e, por isso, poderiam expressar a

importância de sistemas de parentesco e ancestralidade, típica de sociedades como as Arawak. Já outros conjuntos, onde as urnas compreendem figuras humanas mais particulares (como as Pacoval ou Anajás Inciso) poderiam privilegiar a representação de performances associadas a pessoas de destaque, como guerreiros, chefes e xamãs. Esta segunda estética estaria mais associada à Tradição Polícroma e a sociedades Tupi, onde os sistemas ontológicos, centralizados nas dinâmicas de predação e vingança, atribuem um papel importante a lideranças políticas e religiosas (Barreto 2009).



Figura 15: Urnas Marajoara. Da esquerda para direita: Duas urnas do estilo Joanes Pintado, uma urna Anajás e uma urna Pacoval.

As características do segundo conjunto de urnas as aproximariam da cerâmica policroma, sobretudo por seus corpos moldados na posição sentada e a figuração de partes do corpo a partir de referências animais. Segundo a autora, isso poderia indicar uma influência policroma em estilos mais tardios na ilha. Porém, a existência de outras fases com urnas antropomorfas no estuário e o hiato espacial entre a TPA da Amazônia Central e esta região (com ausência de urnas antropomorfas e predominância de outros estilos cerâmicos na bacia do rio Tapajós), apontam para a necessidade de melhor compreender os sistemas regionais dentro do próprio estuário e os processos de influências e trocas que teriam configurado os estilos locais antes de tecer paralelos com a TPA.

As demais urnas antropomorfas desta região aparecem em contextos mais recentes que o Marajoara, coincidindo com as mudanças em curso no restante do Amazonas e com o período de expansão do estilo policromo. A recorrência de datas recentes associadas a estes contextos nos leva a pensar que a produção de urnas antropomorfas poderia ser uma escolha tecnológica mais tardia no Amazonas, próxima do início da colonização e que teria perdurado por alguns anos, mesmo nas dinâmicas de contato com europeus.

As urnas da fase Aruã estão localizadas em Marajó, no Amapá e nas ilhas de Caviana e Mexiana. Foram classificadas inicialmente por Meggers e Evans (1957) e, embora tenham elementos que remetam ao antropomorfismo como rostos modelados, a maior parte das peças apresentadas pelos autores não tem decoração. Podem ser encontradas em áreas elevadas e secas, em superfícies ou buracos rasos (Barreto 2009). A descrição dos remanescentes ósseos indica que estes eram depositados inteiros, desarticulados e pintados de urucum.

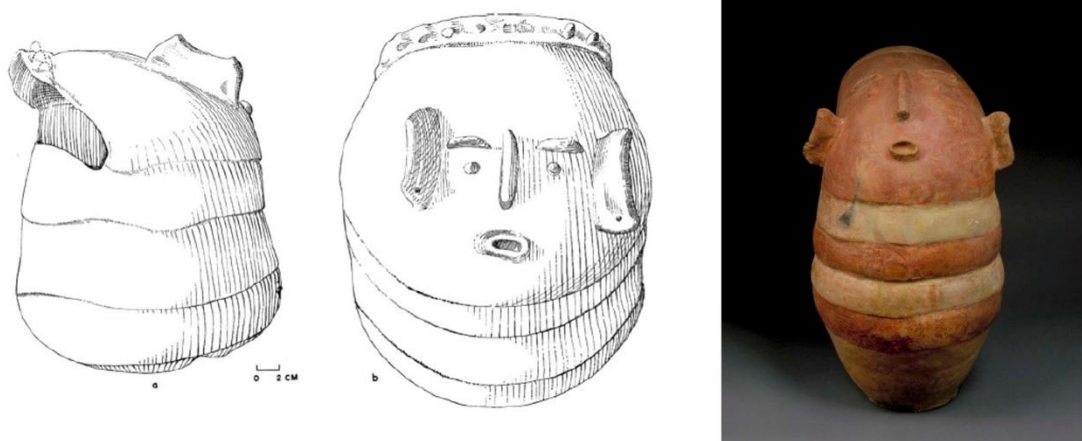


Figura 16: Urnas Aruã. Fonte: Meggers e Evans 1957 (à esquerda) e acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi (à direita).

Na ilha de Caviana estão as urnas mais recentemente classificadas para a região estuarina, denominadas Caviana. A maior parte destas peças provém de coleções particulares, de forma que sua definição enquanto uma fase cerâmica é ainda bem problemática. Estas peças têm sido interpretadas como cerâmicas híbridas, com influências estilísticas dos complexos Marajoara, Maracá e Aristé. Muitas urnas Caviana figuram corpos sentados sobre bancos, com os pés no chão, pintura corporal e indicação do sexo. Recentemente Mariana Cabral e João Saldanha (Saldanha *et al.* 2016, Saldanha 2016) puderam escavar um contexto funerário com uma urna deste estilo no Amapá, associada a outra urna da fase Mazagão. A proximidade tecnológica entre as duas peças e o fato de a denominação Caviana ter se dado a partir de peças de coleções museológicas levou os autores a propor, inclusive, que este tipo de urna poderia ser um estilo da fase Mazagão (Saldanha *et al.* 2016:93).

Algumas urnas Caviana escavadas por Nimuendaju (2004) apresentavam ossos pequenos agrupados no fundo da urna, com o crânio e os ossos longos posicionados

acima. A presença de contas de vidro enquanto acompanhamentos funerários também dá indícios de contato com os europeus. Outras urnas encontradas no sudoeste do Amapá e chamadas Cupixi, também apresentam influências e paralelismos com estas outras fases do arquipélago e do Amapá, mas ainda são pouco conhecidas e carecem de informações contextuais mais precisas (Rapp Py-Daniel 2014).



Figura 17: Urnas Caviana. a: coleção Geiger, galeria Binoche et Guiguello (Paris); b: antiga coleção Barbier Muller atualmente em coleção particular; c: Coleção particular na França. Publicada em catálogo da galeria Binoche et Guiguello d: Urna Caviana escavada em contexto no Amapá. Acervo: IEPA, foto: Maurício Paiva. e. Escavação de urna Caviana. Acervo: IEPA.





Figura 18: Urnas Cupixi. Acervo Museu Histórico Joaquim Caetano da Silva, Macapá, AP. Foto: Emerson Nobre.

As urnas chamadas Mazagão, também pouco conhecidas, foram identificadas no norte do rio Maracá e segundo Meggers e Evans (1957) algumas estavam parcialmente enterradas, com tampa. O antropomorfismo destas urnas parece não ter uma estética rígida, assim como sua morfologia. Nestas também foram relatadas contas de vidro e lâminas de machado como acompanhamentos funerários.

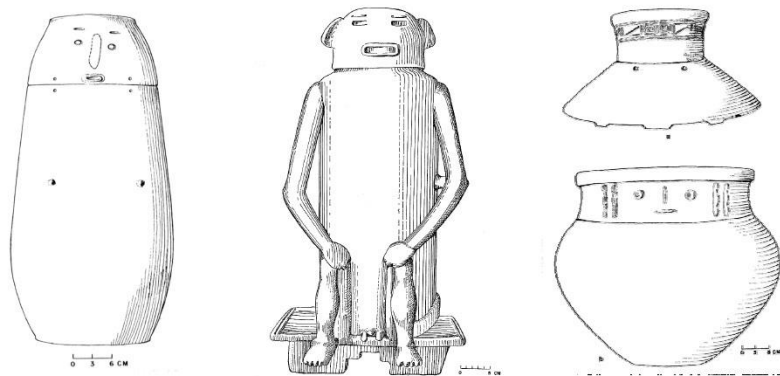


Figura 19: Urnas Mazagão. Fonte: Meggers e Evans 1957.

Ao sul do Amapá encontram-se os cemitérios de urnas Maracá, localizados em grutas e abrigos rochosos. Estes artefatos foram amplamente estudados, tanto em relação a seus contextos quanto à sua linguagem iconográfica (Guapindaia 1999, 2001, 2008, Mendonça *et al* 2001, Barbosa 2011). Este é o único estilo amazônico que apresenta urnas

com morfologia zoomorfa, embora as antropomorfas sejam mais comuns. As urnas Maracá são depositadas à superfície de grutas, com uma aparente intencionalidade de demarcar locais específicos e provavelmente visitáveis. O antropomorfismo é bem demarcado, figurando corpos com aspectos femininos e masculinos, sentados sobre bancos, (estes geralmente zoomorfos, com cabeça e cauda), e com as mãos nos joelhos e os pés no chão. As pinturas em branco, preto, amarelo e vermelho identificam motivos de pintura corporal distintos e os remanescentes ósseos no interior das peças correspondem em idade e sexo ao que é representado na urna (Guapindaia 2001, Barreto 2009).



Figura 20: Imagem 20: Urnas Maracá. À esquerda, peças do acervo do MPEG (foto: Denise Andrade) e do Ethnologisches Museum em Berlim (foto: F. Chaves); à direita escavação no sítio Gruta das Caretas. Foto: Janduari Simões.

O último modelo de urna do conjunto de peças antropomorfas da área estuarina é chamado de Aristé. Estas peças são encontradas no Amapá, próximo aos rios Amapari-Araguari e na Guiana Francesa. As datas da cerâmica Aristé vão de 350 a 1750 de nossa era, mas seriam, segundo Rostain (1994) agrupadas em três períodos cronológicos distintos, sendo que as urnas aparecem apenas nos dois últimos, de 1100 a 1750 DC. Os contextos funerários Aristé apresentam uma pequena variação, de forma que as urnas podem ser encontradas em câmaras subterrâneas cobertas por estruturas de pedra monumentais, em grutas e abrigos, enterradas ou semi-enterradas. Geralmente elas são enterradas em conjunto e com uma série de acompanhamentos como outros vasos e ossos de animais (Saldanha *et al* 2016, Saldanha 2016). O antropomorfismo das urnas Aristé é bem característico e sua policromia formada por linhas grossas e finas se assemelha à iconografia Marajoara e Polícroma. A morfologia da base em pedestal poderia sugerir a presença de um banco e há exemplares com elementos zoomorfos associados aos



pedestais, que remetem a alguns bancos zoomorfos típicos das urnas Maracá. Os remanescentes ósseos geralmente correspondem a um indivíduo e são decorados.



Figura 21: Urnas Aristé. Foto de Wagner Silva à esquerda e Anne Rapp Py-Daniel, à direita.

Como dissemos anteriormente, há uma forma de produção e representação dos corpos nas urnas funerárias que é comum entre os diferentes conjuntos apresentados.

Estes estão geralmente sentados em bancos ou pedestais, e (re)produzem traços com referências ao rosto (geralmente na tampa), aos membros articulados, umbigo, mamilos e sexo. A maior parte destas urnas têm frente e costas. O único conjunto que difere significativamente quanto a essa forma de composição é o das urnas Marajoara do tipo Joanes Pintado (Figura 15), que são possivelmente mais antigas na cronologia Marajoara. Nestas, os corpos principais das urnas são espelhados, em um jogo de desdobramento de imagens que Barreto (2009) relaciona aos princípios de *representação desdobrada* sistematizados por Franz Boas (1955) para a arte ameríndia e posteriormente usados por Lévi-Strauss (1975, 1996) no estudo dos estilos da arte indígena Kadiweu. Essa particularidade das urnas Joanes Pintado, somada a outras características dos contextos associados a estes conjuntos, embasaram os modelos de classificação de Barreto citados, em que as diferentes estratégias nas formas de representar certos elementos nas urnas poderiam indicar diferentes estruturas ontológicas e intenções quanto à ênfase de determinados conteúdos através da estética. Neste sentido, a produção de um corpo mais próximo da referência humana (como reconhecida socialmente), presente nas

fases cerâmicas mais recentes do estuário, indicaria um modelo estilístico, neste período, que foi rapidamente compartilhado por toda a região.

Esse modelo teria relação com a cerâmica policroma do oeste amazônico? Essa é uma das respostas que Barreto (2009) tenta responder ao propor uma influência externa, talvez Tupi, nas fases tardias da cerâmica Marajoara. Porém, a variabilidade de estilos cerâmicos presente no estuário e sua conexão com áreas como as Guianas e Venezuela e, de maneira mais ampla, com o Circum-Caribe, têm sido problematizadas pela autora, que defende a necessidade de revisitar esses modelos e pensar outros cenários de fluxo estilístico e compartilhamento na foz do Amazonas (Barreto 2016). Nesta região, especificamente, não são encontradas urnas policromas como as da Amazônia Central e do alto Amazonas, mas há o compartilhamento de certos padrões de composição, como as morfologias de corpos sentados, e no Marajó, de corpos compostos por animais, como cobras e pássaros.

Mesmo considerando as variações regionais do estilo policromo e a semelhança nas formas de compor os corpos com as urnas do estuário, existem alguns elementos que são específicos das urnas da TPA. Estes definem-se, sobretudo, pela tecnologia de seus grafismos e os temas que os compõem, com o destaque para as imagens de serpentes (por vezes figurando os braços das urnas) e pássaros e a presença de um adorno de cabeça representado por uma faixa que contorna os rostos das urnas, de uma orelha a outra, como um “diadema”, com duas orelheiras ou cabeças de serpente em suas extremidades. O amplo compartilhamento destes traços parece indicar a seleção de determinados referenciais estéticos que seriam relevantes para a expressão do estilo, como elementos de sua reconhecibilidade. Estes elementos, conforme colocado por Roe (1995:30) são os traços que permitem a identificação de um determinado estilo, ou seja, seus elementos de distinção e que caracterizam aquela mídia/suporte/corpo como expressão artística, simbólica e ideológica de grupos ou contextos específicos. Encontrar os elementos que dão ao estilo o seu reconhecimento é encontrar os elementos que comunicam as mensagens específicas vinculadas a este e/ou que intencionalmente o distinguem de outros estilos.

Passemos então a tentar entender melhor estes artefatos e os contextos aos quais estão associados.

## 1.4 Urnas funerárias Polícromas da Amazônia

---

Há mais de cinco décadas atrás, quando Betty Meggers (1961, 1968) formulou sua primeira hipótese sobre a existência de um Horizonte Polícromo na Amazônia, a produção de urnas funerárias antropomorfas era apontada como um dos traços diagnósticos deste horizonte, mapeado desde o rio Napo, no Equador, seguindo o Amazonas/Solimões até o Tapajós e no arquipélago de Marajó (Meggers e Evans 1968:94). No entanto, apesar da inserção, à época, das cerâmicas da foz do Amazonas no Horizonte Polícromo, o clássico mapa de 1968 da autora já definia um maior compartilhamento de determinados traços nos conjuntos cerâmicos à oeste do Tapajós, dos quais se destacava o diadema facial das urnas policromas.

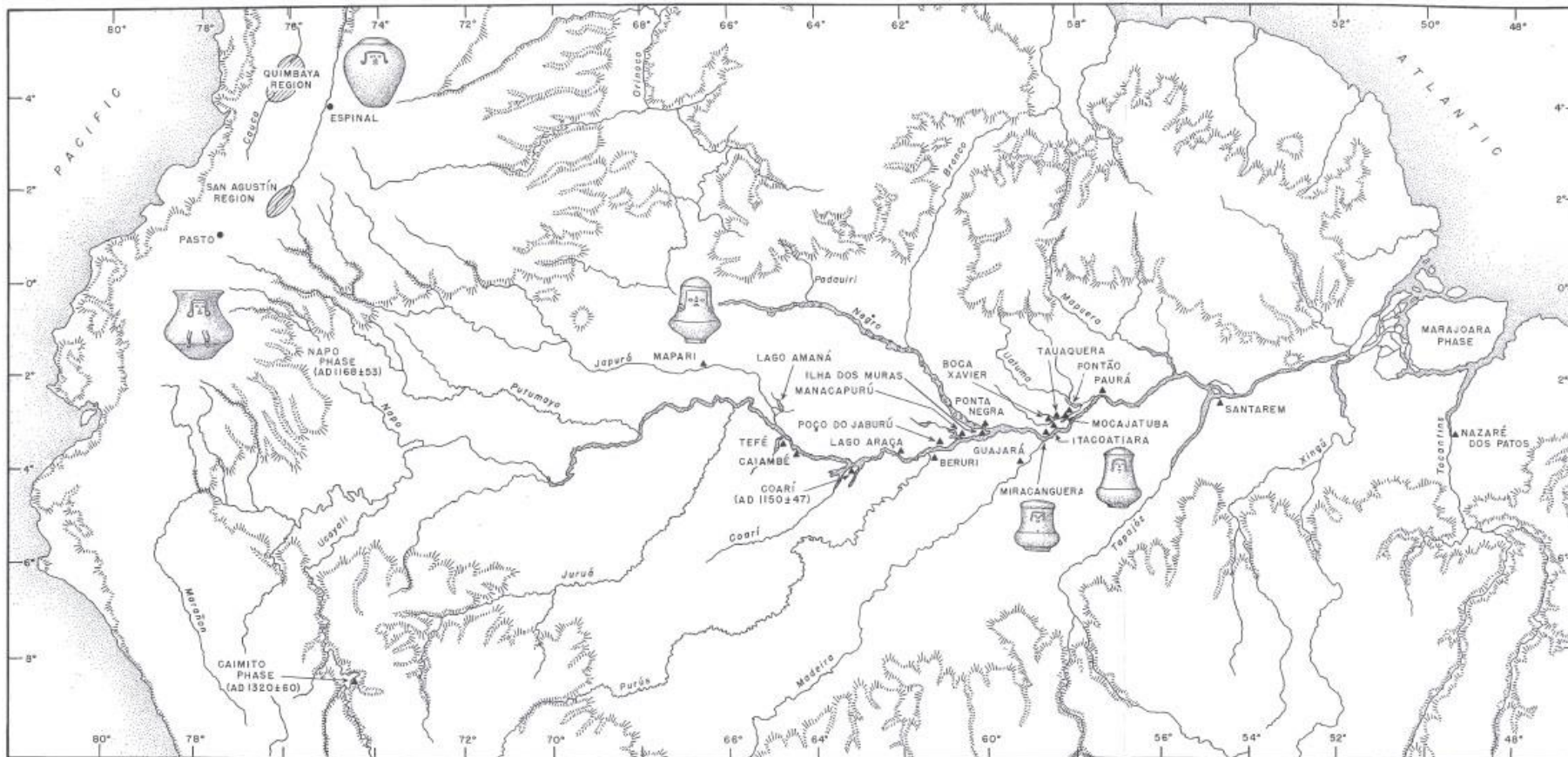


FIGURA 60.—Map of the Amazon region showing the location of sites representing the Polychrome Horizon Style.

Figura 22: Mapa de Betty Meggers destacando as regiões que formavam o Horizonte Polícromo, com ênfase no compartilhamento da produção de urnas funerárias antropomorfas. Fonte: Meggers 1968.

Neste sentido, o clássico mapa de Meggers e Evans já destacava algo do estilo polícromo que ficaria evidente com o passar dos anos, que era essa aparente “padronização formal” das indústrias cerâmicas encontradas ao longo do rio Solimões e a existência de elementos iconográficos com correlatos nos contextos do alto Amazonas.

No que toca às urnas funerárias, não apenas o estilo apresenta traços amplamente compartilhados, como os padrões de enterramento e tratamento dos remanescentes humanos são semelhantes nos distintos contextos relacionados à cerâmica polícroma (Rapp Py-Daniel 2014). Entre estes tratamentos estão o enterramento secundário e a queima dos remanescentes ósseos; a presença de um indivíduo por urna e a deposição de duas ou mais urnas juntas, em um mesmo evento de enterramento, geralmente deitadas (Rapp Py-Daniel, comunicação pessoal). Claro, estes traços não podem ser tomados de forma generalizante, uma vez que são poucas as informações contextuais, e ver-se-á que existem exceções. Porém, seu compartilhamento em diferentes regiões pode apontar para uma relação identitária entre estes povos, não tanto do ponto de vista étnico (o que não é totalmente descartado), mas de um “vocabulário simbólico comum” (Rapp Py-Daniel 2014:298)

Para desenvolvermos estas reflexões é necessário, porém, conhecer antes os contextos e materiais em pauta. Propomos então fazer uma revisão dos atuais dados sobre a presença de urnas políchromas na Amazônia, seguindo o curso do Solimões/Amazonas, desde o baixo rio Urubu até o Equador, explorando as semelhanças e diferenças estilísticas entre estes conjuntos e os dados disponíveis a respeito dos comportamentos funerários associados. Embora o texto assumira aqui uma linguagem mais descritiva, estes dados são fundamentais para embasarmos a análise das urnas, do ponto de vista de sua iconografia e agência.

### *Apresentando as urnas polícromas*

Como já dissemos anteriormente, as urnas polícromas são, aparentemente, recentes na cronologia amazônica. As datas obtidas para contextos associados a estes artefatos são poucas, apenas quatro, sendo três referentes a sítios no médio/baixo rio Madeira, em contextos próximos à cidade de Borba (Miller 1979; Moraes 2006,2013) e duas no sítio Tauary, em Tefé (Belletti 2015).

*Tabela 1: Datas associadas a contextos com urnas polícromas.*

<b>Sítio</b>	<b>Data</b>	<b>Local</b>	<b>Referência</b>
<b>Tauary</b>	1410 - 1550 AD $\pm$ 30	medio/alto Solimoes	Belletti 2015
<b>Tauary</b>	1630 AD $\pm$ 30	medio/alto Solimoes	Belletti 2015
<b>Borba</b>	1310 AD $\pm$ 50	medio/baixo Madeira	Moraes 2003,2013
<b>Traipu</b>	1710 AD $\pm$ 30	medio/baixo Madeira	Moraes 2003,2013
<b>Monense</b>	1360 AD $\pm$ 60	medio/baixo Madeira	Miller 1979

Seguindo o eixo do rio Amazonas a partir de sua foz, os primeiros contextos com urnas polícromas são documentados na região do lago de Silves, no baixo rio Urubu, e na cidade de Itacoatiara (Lima 2013). As urnas desta região são comumente associadas à fase Guarita e geralmente apresentam corpos antropomorfos modelados. Um dos sítios mais conhecidos para esta região é o Jauary, no qual foi escavada uma urna Guarita em 2012 pela arqueóloga Helena Pinto Lima. Esta urna é representada por uma forma composta por um longo corpo tubular terminando em forma expandida e carenada, com base em pedestal e um rosto modelado e aplicado no corpo. Exemplos com formas semelhantes são comumente encontrados na cidade de Itacoatiara e na cidade vizinha Urucurituba, e subindo um pouco o Solimões, no rio Uatumã.





Figura 23: Urnas do baixo Amazonas. a: Urna do baixo rio Urubu, fonte: Lima 2013; b: Urna do acervo da UFAM, proveniente de Itacoatiara; c: urna do acervo do MPEG, proveniente do rio Uatumã.



Figura 24: Corpo e fragmento de urna funerária proveniente de Itacoatiara. Acervo do IGHA (Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas). Foto: Acervo Arqueotrop.

Itacoatiara também é a região onde o naturalista João Barbosa Rodrigues coletou uma série de urnas antropomorfas no século XIX em uma ilha entre Manaus e Itacoatiara, e que denominou de *necrópole Miracanguera* por apresentar muitas urnas funerárias com ossos calcinados e cinzas em seu interior. Algumas desta urnas estavam na exposição permanente do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e que, infelizmente, foram destruídas no incêndio de 2018, antes que pudéssemos incluí-las nesta pesquisa.



*Figura 25: Urnas na antiga exposição do Museu Nacional da UFRJ.*

No município de Urucurituba (AM) são documentadas muitas urnas polícromas, sendo a maioria pertencente à Reserva Técnica Pindorama, construída pelo professor José Alberto Neves, com o apoio do professor Carlos Augusto da Silva, aposentado pela UFAM. No local há, ao menos, 30 urnas polícromas, dentre outros conjuntos cerâmicos classificados em outras fases e tradições arqueológicas. As urnas apresentam variações morfológicas, desde a presença de rostos nos corpos e ausência de braços e pernas, passando por urnas com rostos nas tampas, braços e pernas modelados e indicação de genitália, até peças sem o antropomorfismo mas com decorações pintadas.



*Figura 26: Algumas urnas da coleção do professor José Alberto Neves, em Urucurituba, AM.*



Na área de confluência entre os rios Negros e Solimões, são documentadas urnas polícromas nos sítios Lago do Limão e Borba, este último já no baixo rio Madeira (Moraes 2006, 2013). No Lago do Limão, Claide Moraes (2006) analisou uma urna funerária não antropomorfa, com características associadas aos estilos da cerâmica Paredão (Borda Incisa) e Guarita (Polícroma), o que poderia ser um indicativo de cerâmicas híbridas, com traços de ambos os estilos, na Amazônia Central (ao modo do que foi descrito para o médio Solimões). O conteúdo da peça, analisado por Anne Rapp Py-Daniel (2014) indicou a presença de ossos muito fragmentados e carbonizados de um único indivíduo. Esse padrão de enterramento é, por sua vez, um traço relacionado aos contextos com cerâmicas polícromas e diverge dos padrões de sepultamento Paredão. Este contexto, apesar de isolado em relação aos demais contextos polícromos da área, fala a favor das hipóteses de trocas e influências estilísticas entre diferentes grupos, que acreditamos ser um dos principais traços do estilo polícromo.



*Figura 27: Urna encontrada no sítio Lago do Limão. Fonte: Rapp Py-Daniel 2014.*

Segundo Rapp Py-Daniel (2014:217) as marcas nos remanescentes ósseos indicavam que a queima, em altas temperaturas, teria sido feita com os ossos ainda frescos, ou seja, com a presença de sangue e gordura. Esse padrão de queima será observado também em outros conjuntos polícromos, descritos no próximo capítulo. A falta de carvões associados ao contexto também poderia indicar uma queima realizada em outro local e que tais processos teriam tido um enorme controle, dada a presença de elementos ósseos pequenos como falanges no interior da urna.

No sítio Borba, no baixo rio Madeira, alguns fragmentos de urnas antropomorfas, associados a um vaso inteiro não antropomorfo com vestígios ósseos queimados, foram coletados por moradores locais e doados para pesquisa arqueológica (Moraes 2013, Rapp Py-Daniel 2014). A análise destes remanescentes indicou a presença de diversas espécies animais no interior do vaso, o que levou os autores a tratarem este recipiente como um acompanhamento funerário. Segundo Rapp Py-Daniel (2014:222) esta é uma prática observada em outros contextos ao longo do Solimões<sup>13</sup> e pode ter alguns paralelos etnográficos com determinados grupos que enterram animais como acompanhamento funerário como, por exemplo, os Zo'ê.



Figura 28: Fragmentos de urnas e vaso com vestígios faunísticos coletados por moradores no sítio Borba. Fonte: Moraes 2013.

Ainda nesta mesma região são documentadas urnas funerárias próximas às cidades de Borba e Itacoatiara, coletadas por Harald Schultz entre os anos de 1954 e 1960. Estas

---

13 O sítio Lauro Sodré, dentre outros contextos no médio Solimões, é formado por uma série de vasos com flange mesial policromos, amplamente decorados, nos quais pode-se encontrar vestígios ósseos. O estudo do conteúdo de um destes recipientes identificou a presença de ossos animais provavelmente misturados com ossos humanos. Estes detalhes foram bem descritos em Oliveira (2016b).

peças encontram-se atualmente no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.



*Figura 29: Urnas policromas do acervo do MAE-USP.*

Na região de Autazes, ainda no baixo rio Madeira, um conjunto de 10 urnas funerárias foi coletado por indígenas Mura, no sítio Ramal 254 e estão atualmente na Aldeia de São Félix (Rapp Py-Daniel 2014). Segundo relatos dos indígenas, as urnas foram encontradas juntas e deitadas, formando um semicírculo. As peças apresentam um tipo de morfologia semelhante ao que foi anteriormente descrito para o médio Amazonas. É possível notar apliques em formas de aves como o urubu-rei sobre as tampas. Segundo Rapp Py-Daniel (2014) algumas das urnas estavam com o conteúdo preservado e foi possível notar a presença de remanescentes ósseos queimados e cinzas.



Figura 30: Urnas policromas sob atual guarda dos Mura da Aldeia de São Félix. Fonte: Rapp Py-Daniel 2014.

No médio rio Madeira, próximo à cidade de Humaitá, Eurico Miller escavou na década de 1970 um contexto funerário no sítio Monense, onde foram encontradas 7 urnas policromas. Destas, uma era antropomorfa e continha os remanescentes ósseos de uma criança de 4 a 5 anos (Rapp Py-Daniel 2014). Neste contexto também foram identificados vestígios faunísticos carbonizados, interpretados como acompanhamento funerário. Segundo Miller, as urnas estariam associadas, indicando provavelmente um mesmo evento, em uma área de cemitério, distante das habitações. Estas peças estão atualmente no Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, em Taquara, RS.



Figura 31: Betty Meggers com urna antropomorfa encontrada por Miller no município de Humaitá. Acervo pessoal de Eurico Miller. Fonte: Rapp Py-Daniel 2014.

Mais acima, na região do alto Madeira, já no estado de Rondônia, foi registrado um conjunto significativo de urnas funerárias policromas, coletadas no âmbito dos trabalhos de licenciamento ambiental da Usina Hidrelétrica de Jirau e Santo Antônio pela empresa de Arqueologia Documento Antropologia e Arqueologia Ltda. (DOCUMENTO 2012, Moutinho e Robrahn-González 2010). A cerâmica policroma desta região tem sido revista quanto a sua cronologia, especialmente por conta da presença de uma cerâmica policrômica mais antiga no alto Madeira (Almeida 2013), como explicitado anteriormente. Há ainda alguma confusão sobre a antiguidade da cerâmica da TPA na área e sobre a relação do estilo da atualmente chamada subtradição Jatuarana (Neves *et al* 2020) com o estilo policromo da Amazônia Central. Isso porque a cerâmica Jatuarana apresenta algumas particularidades nas formas de composição de seus campos gráficos, com linhas mais grossas e motivos mais “simples” que as cerâmicas do Solimões, indicando uma possível variável do estilo na região (Almeida 2013, Suze 2014). Como dissemos anteriormente, Almeida (2013) interpretou esta diferença na composição dos campos pintados, somada à antiguidade dos contextos policromos, como uma versão embrionária do estilo, formado através de uma estratégia de demarcação de identidades regionais específicas. A agência dos grafismos, produzidos em cores contrastantes e linhas grossas (Figura 10), estaria na sua visibilização e reconhecimento a partir de longas distâncias, o que seria particularmente importante dentro de uma proposta de expansão guerreira. No entanto, as urnas encontradas no licenciamento da UHE Jirau têm uma estética já bem mais próxima dos conjuntos da Amazônia Central e do médio Solimões, o que poderia mudar um pouco a proposta de Almeida (2013) ou ainda corroborar com as hipóteses de movimentos alternados de ocupação e migração de povos produtores destas cerâmicas na área (Almeida e Moraes 2016).

Estas urnas provêm de dois contextos, sendo um no sítio Aldeia do Jamil e outro no sítio Ilha do Padre III (Vassoler 2016). No último, há um único exemplar antropomorfo, encontrado em associação com outras 3 urnas. Pelas descrições das etapas de escavação destas peças, esta urna teria sido depositada em pé (DOCUMENTO 2012), de maneira semelhante ao contexto do baixo rio Urubu, escavado por Lima (2013). No sítio Aldeia do Jamil, foram identificadas 12 urnas policromas, com os campos pintados bem preservados, mas sem indícios de antropomorfismo. Estas peças estavam associadas e poderiam ter sido enterradas de maneira “empilhada” ou tombadas umas sobre as outras,

apesar de que as informações sobre os detalhes deste contexto funerário não são claras. Estas urnas estão atualmente no acervo do Museu de Nova Mutum Paraná, em Rondônia.



Figura 32: Conjunto de urnas encontrado no sítio Aldeia do Jamil. Fonte: Moutinho e Robrahn-González 2010.

As similaridades dos grafismos pintados destas peças com os conjuntos das demais regiões citadas, sobretudo com as urnas de Tauary, no médio Solimões, pode ser notada nas reconstituições produzidas por Odair P. Vassoler (2016). Talvez uma particularidade digna de nota seja a ausência do antropomorfismo representado através de apêndices e partes modeladas como observado nos demais contextos estudados, à exceção da urna do sítio Ilha do Padre III. Neste caso, parece haver um maior investimento na produção de peças pintadas. Ainda assim, elementos zoomorfos típicos de outros conjuntos polícromos são identificados nos grafismos destas urnas.





Figura 33: Reconstituição dos campos iconográficos das urnas policromas dos sítios Aldeia do Jamil e Ilha do Padre III.  
Fonte: Vassoler 2016.

Voltando ao curso do Solimões, e seguindo à montante do rio, a oeste da cidade de Manaus, são registradas urnas polícromas na cidade de Manacapuru (que atualmente pertencem ao acervo do MAE-USP) e na Reserva Pindorama de Urucurituba. A partir daí, poucas urnas são documentadas, até chegar em Tefé, já no médio curso do rio. Algumas destas peças foram identificadas no município de Anamã, entre Manacapuru e Codajás; no baixo rio Purus, na área da RDS Piaguaçu-Purus e no sítio Cemitério do Curupira, na margem esquerda do Solimões, abaixo da cidade de Coari (Eduardo K. Tamanaha, comunicação pessoal). Entre os municípios de Coari e Codajás, foram identificados uma série de vasos polícromos (não antropomorfos) com conteúdo ósseo no sítio Lauro Sodré (Tamanaha 2012). Alguns destes vasos eram pequenos e com flanges mesiais, sendo que um deles foi exumado e parecia conter ossos humanos misturados com remanescentes faunísticos, embora ambos tivessem tratamentos diferenciados, uma vez que só os primeiros apresentavam marcas de queima (Oliveira, 2016b). Outros recipientes deste contexto pareciam conter remanescentes humanos, fragmentados e cremados, mas ainda não foram analisados e encontram-se no acervo da Universidade Federal do Amazonas, em Manaus. Não foram identificadas, no sítio Lauro Sodré, urnas antropomorfas. Rapp Py-Daniel (2014) propôs uma interpretação funcional para alguns destes artefatos (que continham vestígios faunísticos) como recipientes usados para acompanhamentos funerários, ao modo do vaso analisado pela autora no sítio Borba.



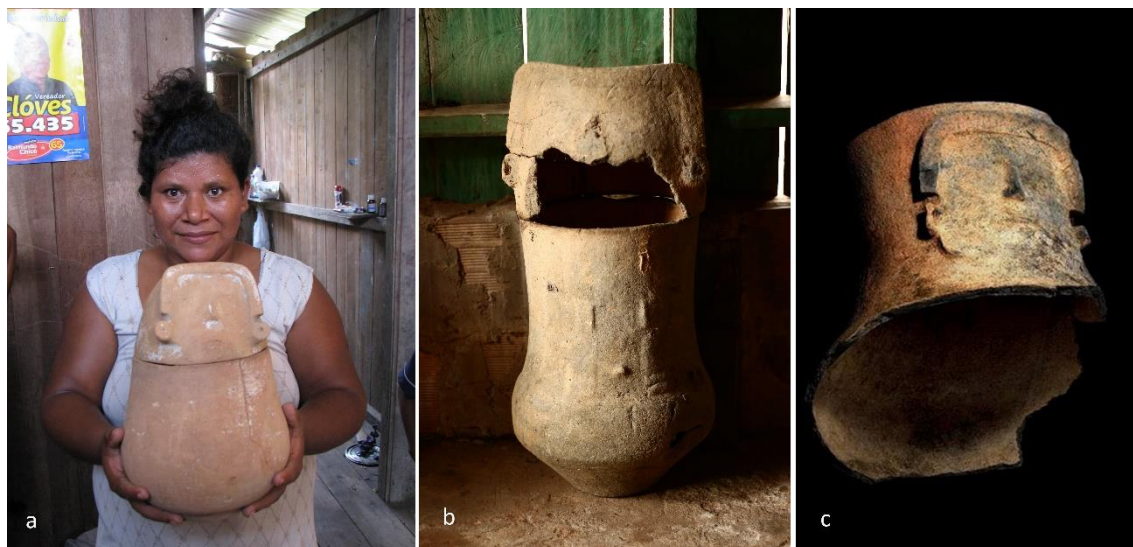


Figura 34: Urnas identificadas no curso do Solimões. a. Urna antropomorfa encontrada no município de Anamá, Costa do Gabriel. Foto: Marjorie Lima; b. Urna encontrada da RDS Piagaçu-Purus, baixo rio Purus. Foto: Acervo ARQUEOTROP; c. Urna encontrada no sítio Cemitério do Curupira. Foto: José Caldas.



Figura 35: Vasos com vestígios ósseos do sítio Lauro Sodrê.

Continuando a subida do Solimões, na região de Tefé, as urnas polícromas são bem documentadas no sítio Tauary, registrado na comunidade homônima. Ali, além do resgate de 2014, de onde provêm os dois conjuntos analisados nesta pesquisa, foi feita uma etapa de campo em 2018, onde outro contexto funerário foi identificado, desta vez com nove urnas polícromas, expostas na imagem que abre este capítulo (Figura 1). A campanha foi realizada pela equipe de Arqueologia do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, em parceria com docentes e discentes da Universidade Federal do Oeste do Pará, onde estão atualmente as urnas. Embora as nove urnas não tenham sido incluídas nesta pesquisa, traremos alguns dados preliminares sobre o contexto de deposição e características das peças, no próximo capítulo.

De forma resumida, os dois primeiros conjuntos resgatados em 2014 diferem-se cronologicamente, mas foram encontrados próximos, distantes menos de 2m um do outro. O sepultamento mais antigo, com 2 urnas, apresentou uma datação de 1460 AD  $\pm$  30, já o segundo, com 4 urnas, foi datado em 1630 AD  $\pm$  30. As urnas do sepultamento antigo não apresentam características antropomorfas, diferentemente das 4 urnas do contexto mais recente.



Figura 36: Conjunto de quatro urnas encontradas no sítio Tauary com características antropomorfas.



Figura 37: Conjunto de duas urnas encontradas em contexto mais antigo, no sítio Tauary.

No lago de Tefé, foram ainda identificadas algumas urnas, aparentemente policromas e não antropomorfas em uma aldeia Tikuna, distante uns 15km de Tauary e próxima do sítio Ponta da Castanha, escavado por Lopes em 2019 (Rafael C. A. Lopes,

comunicação pessoal). Próximo a Tefé, mas fora do lago, foram recentemente documentadas três urnas polícromas, sendo duas delas em uma comunidade próxima ao município de Alvarães, na margem esquerda do Solimões, e outra no rio Uarini, à oeste de Tefé, dentro dos limites da Terra Indígena Miranha (Eduardo K. Tamanaha, comunicação pessoal). As urnas de Alvarães teriam sido encontradas juntas, mas apenas uma estaria ainda na comunidade, na paróquia da cidade. A urna encontrada na T.I. Miranha está sob a guarda dos indígenas e não há registro visual da peça.



Figura 38: Urnas identificadas na aldeia Tikuna, lago Tefé (à esquerda) e na localidade próxima à Alvarães, no Solimões (à direita). Fotos: Amanda Barreto e Bernardo L. S. Costa.

Saindo da Amazônia Brasileira e entrando em território peruano e equatoriano pelos rios Napo e Ucayali, constam alguns conjuntos de urnas funerárias bem conhecidos nas publicações de Meggers e Evans (1968) e Lathrap (1970) e associados às fases Napo e Caimito. Estas, no entanto, carecem de informações mais detalhadas sobre sua proveniência. A única urna da fase Caimito documentada até o momento está na publicação de Lathrap (1970). Já no Equador, a variabilidade das urnas funerárias documentadas no rio Napo é significativa, comparada à da cerâmica Marajoara. Embora algumas morfologias sejam extremamente semelhantes às cerâmicas policromas expostas até agora, outras urnas apresentam características únicas, indicando algumas especificidades da fase Napo. Isso nos leva a pensar que o estilo polícromo, nesta região, pode ter sido influenciado por outros estilos, em redes próprias de interação que podiam chegar até os Andes.

As urnas Napo foram classificadas por Betty Meggers (1968) em três tipos principais, que variavam de acordo com sua forma. O primeiro corresponderia às urnas de base plana, com abertura na cabeça (e, desta forma, o rosto no corpo). O segundo seria



o mais diferente em relação as demais urnas antropomorfas amazônicas, pois a abertura da urna está localizada na sua base e o terceiro é o que talvez mais dialogue com o estilo policromo, pois apresenta a abertura no pescoço, sendo que a tampa, na maioria dos casos representa a cabeça do corpo antropomorfo.



Figura 39: Urna da fase Caimito, rio Ucayali, Peru. Fonte: Lathrap 1970.

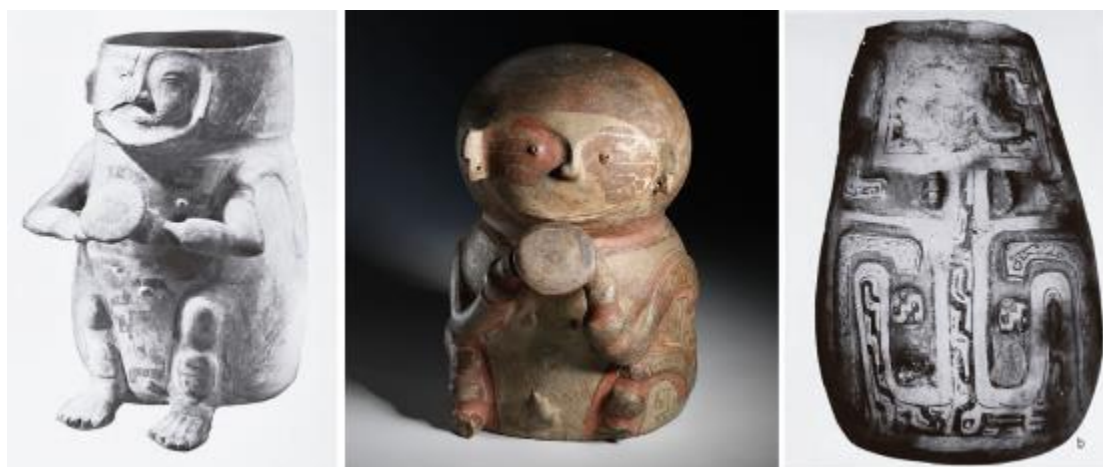


Figura 40: Exemplos dos três tipos de morfologias das urnas da fase Napo, segundo classificação de Betty Meggers.

É de se notar, no entanto, que a variabilidade das urnas Napo e, mais particularmente, a estética de alguns destes tipos já difere substancialmente das urnas policromas à leste, o que leva à necessidade de melhor compreender estas indústrias cerâmicas em seus contextos particulares, para então podermos avançar no entendimento de suas relações, dentro de uma proposta trocas e influências estilísticas. A variabilidade das urnas Napo também poderia indicar, ao modo das urnas Maracá, uma ênfase na figuração de indivíduos específicos, representados por meio de suas pinturas corporais,

adornos e instrumentos diversos (algumas peças seguram artefatos como discos ou flautas). Neste sentido, nossas análises com o material policromo do médio/baixo Solimões têm apontado para uma direção diferente, onde há uma possível padronização dos elementos antropomorfos das urnas, como se indicasse a figuração de um mesmo modelo, ponto ao qual voltaremos adiante.

Outra possibilidade, é que estejamos lidando com modelos de representação que enfatizem certos atributos corporais que demarcam o pertencimento a determinado grupo identitário, assim como, por exemplo, são decorados os postes no ritual xinguano *Kwarup*, citados por Barreto (2009) como referências etnográficas na interpretação dos modelos simbólicos de algumas urnas Marajoara. Estes, produzidos a fim de presentificar e materializar os mortos e ancestrais homenageados, não diferem individualmente e são paramentados com os elementos corporais típicos da cultura xinguana (o motivo gráfico pintado no poste, o colar de conchas de caramujo, e o diadema com plumas de arara e gavião) (Barreto 2009; Guerreiro Jr 2011). Portanto, a análise das urnas deve se voltar para a identificação de elementos estruturais e variáveis que possam não só corresponder a variações regionais e/ou cronológicas, mas que representem modelos específicos de representação.

Há ainda algumas urnas políchromas, em instituições nacionais e internacionais, sobre as quais não tivemos acesso, mas que representam bem a variabilidade da TPA. Algumas destas podem ser observadas nas imagens abaixo.



Figura 41: Urnas policromas do acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA), Manaus, AM.



Figura 42: A esquerda, urna da coleção Barbier Muller, Museo de Arte Precolombina, Barcelona. À direita urna da coleção Gérard Geiger, França, Catálogo Au Coeur l'Amérique Précolombienne. 5 Continents Editions, 2003.



Figura 43: Urnas funerárias policromas do acervo do IPHAN, Manaus, AM.



Figura 44: Urna policroma do antigo acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Foto: Cristiana Barreto.



Figura 45: À esquerda, urna da coleção particular Emanuel Araújo. À direita, urna do acervo da casa de leilões Binoche et Giquello, França. Catálogo Six Collections Européennes et à Divers. Art Précolombien. 2013.





Figura 46: Urna polícroma do acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.



Figura 47: Urna no Liverpool Museum, Liverpool, UK. Foto: Cristiana Barreto.



Figura 48: Urna da Coleção Cullère, Musée Dobré, Nantes, França. Foto: Cristiana Barreto.



Como podemos ver, há uma certa variabilidade regional no estilo das urnas funerárias policromas, ao mesmo tempo em que há um modelo de representação compartilhado entre estas diferentes regiões, e que fica evidente na replicação de traços como o arranjo pictórico e o diadema. Ao tomarmos a categoria de “urnas antropomorfas amazônicas” de maneira mais ampla, veremos que são estes elementos distintivos que irão diferenciar as urnas policromas das indústrias do estuário, mesmo que haja uma expressão formal semelhante nestes conjuntos, associada a (re)produção de corpos compostos e de certos gestos, como a posição sentada. Esses elementos que definem o estilo das urnas policromas serão discutidos de forma mais aprofundada, no próximo capítulo, a partir da análise dos conjuntos selecionados.

Nosso objetivo com a análise destes objetos a partir da sua iconografia e de sua agência social é contribuir com a discussão acerca da dispersão do estilo policromo na região Amazônica, a partir dos possíveis processos sociais que levaram a sua incorporação por uma área tão ampla nesse período que antecede o contato com os colonizadores europeus e que se estende para além dele, ao menos nos primeiros séculos de colonização. Acreditamos que a análise proposta aqui possa trazer luz a alguns dos mecanismos de dispersão desse estilo, considerando os diferentes cenários propostos e, sobretudo, a ideia de um amplo sistema de redes de interação nas quais a expressão estética e a materialidade teriam agido de forma ativa no estabelecimento de relações e demarcações territoriais, rituais e cosmológicas. Identificar os elementos de distinção do estilo policromo e, conseqüentemente, quais os principais aspectos e padrões de compartilhamento, leva à apreensão de determinados referentes estéticos/simbólicos/agentivos que dariam sua reconhecibilidade e, por isso, detinham uma gramática distintiva, facilmente incorporada. Os elementos de compartilhamento não dizem respeito unicamente à transmissão de saberes tecnológicos e tradições de ensino-aprendizagem, mas sim a um repertório imagético/simbólico muito bem consolidado que pode apontar para a dispersão de um sistema de ideias e formas de conceber o mundo, e que identificava regionalmente seus detentores.

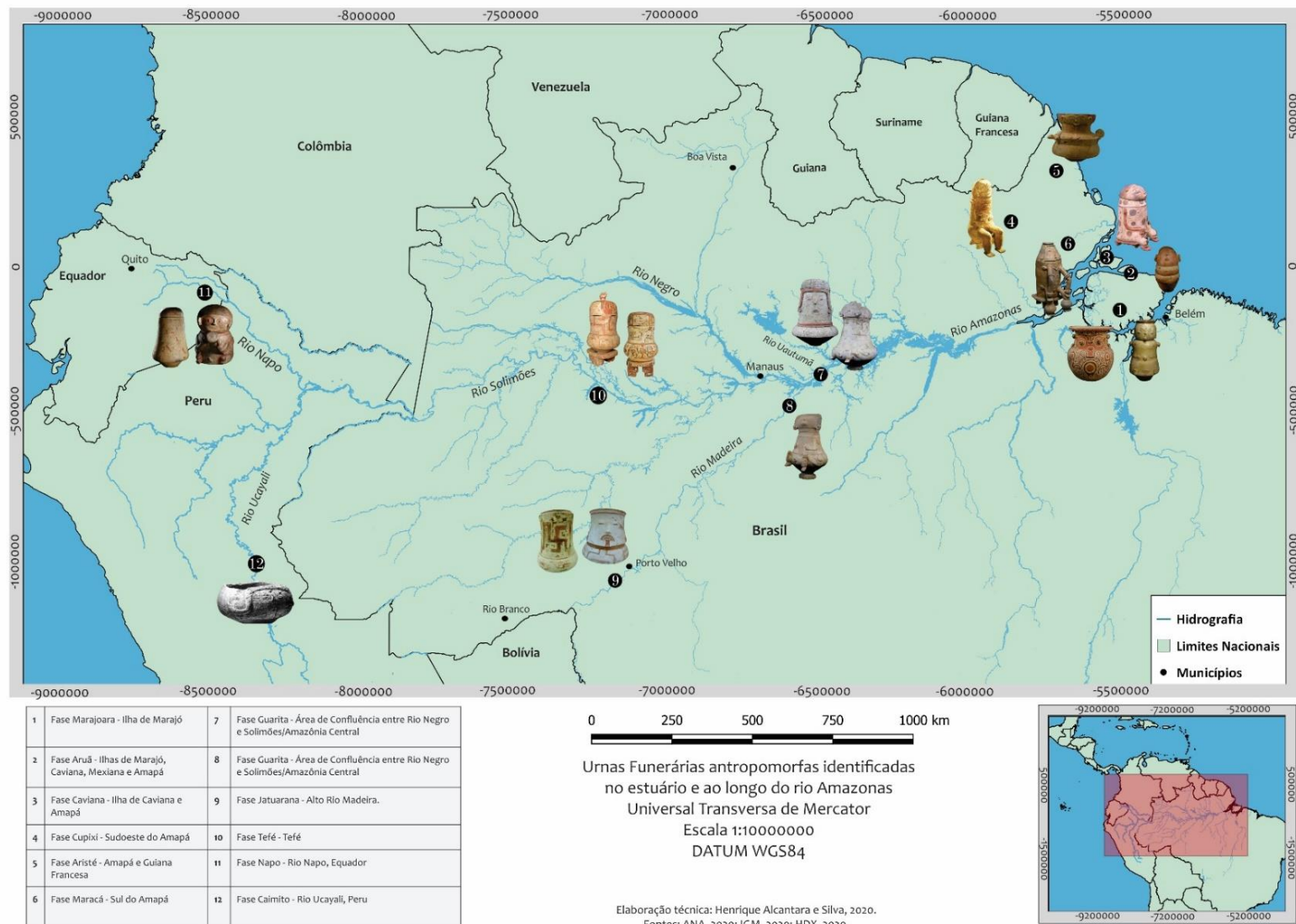


Figura 49: Mapa com a distribuição das urnas antropomorfas descritas, definidas por diferentes fases no estuário amazônico e pela TPA, à oeste. Mapa elaborado por Henrique Alcantara e Silva.



## CAPÍTULO 2.

### O ESTILO DAS URNAS FUNERÁRIAS POLÍCROMAS

As abordagens teóricas e metodológicas escolhidas para esta pesquisa pretendem contribuir com o estudo das cerâmicas polícromas através de dois vieses principais. Por um lado, procuramos entender melhor a variabilidade regional das urnas funerárias, do ponto de vista de seu estilo, e como isso dialoga com os estudos anteriores que se debruçaram sobre este tema. Por outro, procuramos trazer reflexões acerca dos potenciais simbólicos e agentivos destes artefatos, buscando inspiração na Etnologia amazônica e nos estudos sobre a materialidade indígena no presente e no passado, tecendo uma linha interpretativa que relaciona essas diferentes temporalidades.

Este capítulo, especificamente, se debruça sobre a tecnologia cerâmica das urnas polícromas, ancorando-se nos conceitos de estilo e variabilidade, em uma perspectiva própria da análise arqueológica. Em estudos anteriores (Oliveira 2016b), o foco sobre a Tradição Polícroma com base no estilo nos permitiu ensaiar diferentes interpretações a respeito da dispersão desta tecnologia. De forma complementar, a ênfase na iconografia

e na agência dos objetos, permitiu aprofundar a discussão em torno das intenções e estratégias envolvidas nestes processos e de possíveis conteúdos simbólicos expressos através da cultura material. Grosso modo, a cerâmica policroma passou a ser entendida como parte de um estilo amplamente compartilhado entre diferentes lugares e, possivelmente, entre diferentes grupos sociais, o que se evidenciava pela variabilidade tecnológica, em contraste com a padronização estética. Essa “estética” compartilhada, analisada em uma perspectiva da interpretação iconográfica e da agência dos objetos, levou a interpretar a cerâmica policroma como parte de um estilo importante e diferenciado, provavelmente usado para a produção de imagens e objetos facilmente reconhecíveis – através de contrastes coloridos e da ênfase na (re)produção de imagens de transformação corporal – e que poderiam exercer funções sociais/rituais/cosmológicas importantes. A eficácia simbólica destes artefatos/imagens, somada à sua estética distintiva foram então interpretados como os prováveis catalizadores da expansão do estilo, incorporado em diferentes lugares e por diferentes grupos como uma possível estratégia de pertencimento a esse sistema ritual/político/cosmológico.

O estilo, nesta pesquisa, é compreendido como uma categoria analítica que engloba os modos de conceber e fazer as coisas e as escolhas tecnológicas envolvidas na produção material e que definem certos aspectos de uma comunidade como, por exemplo, identidade, parentesco, cosmovisão e interação (Hegmon 1992, Roe 1995, Schiffer e Skibo 1997). As escolhas tecnológicas (Schiffer e Skibo 1997) não apenas evidenciam tradições particulares (e que podem variar regionalmente, de acordo com o povo em questão ou com os recursos disponíveis) como estão intimamente ligadas às performances dos objetos e, conseqüentemente, à sua agência. Neste sentido, a seleção de determinados materiais, técnicas, cores, entre outros, tem impacto direto sobre a percepção final dos objetos, seja em sua forma física ou em sua capacidade de agir sobre as pessoas, configurando uma parte importante nas dinâmicas de criação, manutenção e transformação de ambientes simbólicos (Chilton 1999).

Por isso, mesmo que o foco desta pesquisa se dê sobre as características de agência e função social dos objetos, a identificação de seus componentes tecnológicos também é relevante, uma vez que estes podem trazer luz à diferentes comportamentos tecnológicos, particularidades regionais e intenções envolvidas em sua manufatura, uso e circulação.

Nossa estratégia em apresentar os dados de análise formal e a contextualização das urnas policromas como primeira parte do processo de análise procura, então, refletir

sobre as variações e permanências destes estilos, a nível regional, bem como sobre os contextos de produção, uso e deposição das urnas. Estes dados se somam à análise iconográfica, no próximo capítulo, embasando a discussão sobre agência e performance das cerâmicas funerárias e quais as implicações disso no entendimento das dinâmicas sociais no passado.

Desde a década de 1970 que a discussão em torno dos estilos amazônicos abre alguns caminhos para discutir a linguagem iconográfica dos artefatos arqueológicos. Em abordagens iniciais como as de Lathrap (1970) e de seus alunos (DeBoer 1990; Roe 1995, Weber 1992 e Morales Chocano et al 2016) e, já na década de 1990, de Roosevelt (1992), os estilos arqueológicos eram compreendidos como expressões estéticas com elementos identitários e simbólicos, de forma que os artefatos assumiam uma função importante na veiculação de mensagens necessárias à reprodução cultural (Barreto 2009). A discussão, então, estava um tanto centrada na dimensão “representacional” das estéticas visuais, sobretudo nas imagens zoomorfas e antropomorfas, consideradas índices de sistemas políticos/rituais específicos (com destaque para o xamanismo, no caso de Lathrap) e hierarquias regionais e modelos econômicos das sociedades (no caso de Roosevelt). Este tipo de interpretação das imagens da cerâmica amazônica privilegiava uma função comunicativa dos artefatos, restringindo-os, por vezes, a suportes e mídias para a veiculação de conteúdos e mensagens específicos.

Os estudos posteriores sobre a iconografia dos artefatos amazônicos, ainda muito inspirados por estas primeiras abordagens, centraram-se nas indústrias com maior variabilidade de formas e imagens reconhecíveis, sendo a Marajoara, foco dos estudos de Denise P. Schaan (1997, 2001a) e a Tapajônica, sobretudo da cerâmica da região de Santarém, de Denise Gomes (2002, 2001a). Schaan se valeu de uma abordagem semiológica para a interpretação da iconografia Marajoara, identificando uma linguagem visual de ícones que poderiam ser decompostos e reorganizados de diferentes formas, e que representariam estruturas e modelos hierárquicos e cosmológicos, ao passo que Gomes, fortemente inspirada pelas teorias do perspectivismo ameríndio, procurou identificar nas composições de imagens antropomorfas e zoomorfas da cerâmica Santarém os índices desses sistemas ontológicos.

No ano de 2009 os estudos sobre a iconografia Amazônica ganham novas perspectivas através da abordagem de Cristiana Barreto sobre as cerâmicas funerárias Marajoara (Barreto 2009). Inspirada nas mudanças teóricas em voga na Etnologia que

buscavam diálogo com a Antropologia da Arte (Demarchi 2009), Barreto traz para a materialidade do passado as discussões em torno da agência dos objetos e os conceitos propostos, sobretudo, por Alfred Gell (1998). No campo da Etnologia, a inserção destas perspectivas no estudo da arte/estética ameríndia gerava diálogos e críticas importantes, sistematizados em coletâneas como as de Santos-Granero (2012) e, posteriormente, de Carlo Severi e Els Lagrou (2013). Grosso modo, foram propostas reflexões acerca dos papéis sociais e estruturais dos artefatos, das práticas de subjetificação que os envolvem, e das particularidades de seus regimes de concepção, fabricação e transformação. Central à essas abordagens é a ideia de que a produção de objetos e imagens apresenta paralelismos com a produção de corpos e sujeitos/pessoas sendo, desta forma, mediadas por uma série de intenções e processos que reproduzem as concepções ontológicas de cada povo. De forma análoga e inversa, os objetos e imagens também produzem corpos, o mundo e a realidade, podendo fabricar, manter e transformar estes referenciais.

A discussão sobre as expressões estéticas indígenas passava então da tentativa de atribuir significado simbólico e de encarar as coisas e imagens como “representando” determinados conteúdos para encará-las como formas de sintetizar e produzir corpos/sujeitos/imagens (Demarchi 2009). O estilo, neste sentido, ao modo da arte, passa a ser concebido como uma forma de ser/expressar e gostar, unida a uma forma de gerar e transmitir conhecimento tecnológico, na medida em que os seres humanos se expressam e realizam através de objetos, imagens, palavras e gestos e na medida em que estes canalizam formas de ação, produção e existência no mundo (Lagrou 2009:11).

É preciso dizer, no entanto, que essa perspectiva do objeto como agente não impossibilita a abordagem semiológica mais tradicional, pois não impossibilita a leitura de determinados conteúdos simbólicos expressos nas coisas e imagens<sup>14</sup>. O que essa

---

14 Alfred Gell apresenta uma crítica à abordagem semiológica do estudo das imagens, no que diz respeito à interpretação destas como conjuntos de símbolos decodificáveis, aproximando-as de “textos” que poderiam ser lidos e interpretados a partir de mensagens específicas. Para o autor essa ênfase poderia desconsiderar aspectos importantes dos artefatos que estavam mais relacionados ao modo como a combinação de suas formas/decorações geravam índices com funções sociais específicas, que iam além da veiculação de determinados conteúdos semânticos. No entanto e de forma complementar, Gell se vale de conceitos próprios da semiótica como “índice” e “abdução” para definir uma teoria da relação entre agência social e artefatos, propondo uma reestruturação da forma como estes conceitos eram aplicados. Segundo Demarchi (2009), há que se considerar que nem mesmo Gell consegue se desvencilhar completamente da abordagem semiológica uma vez que a agência abduativa causada pelos artefatos nos seus receptores/observadores, da forma como o autor propõe, acarretaria também em certas inferências

abordagem propõe, é mais encontrar caminhos interpretativos que considerem outros aspectos importantes na produção material, voltados à sua agência no mundo e na sociedade. Isso é particularmente relevante para a Arqueologia, uma vez que não temos acesso aos discursos nativos específicos dessas populações acerca de possíveis símbolos e significados particulares, mas temos uma profusão de objetos e imagens com estéticas variadas, onde se pode absorver outras dimensões da materialidade, como a tecnologia, a percepção sensorial e a variação da linguagem iconográfica, sendo seus símbolos reconhecíveis ou não aos nossos vocabulários.

Nosso interesse e nossa proposta metodológica se voltam, desta forma, às formas pelas quais a Etnologia e a Arqueologia têm se apropriado das teorias da Antropologia da Arte e, mais especificamente, dos conceitos propostos por Gell na década de 1990, adaptados aos universos ontológicos ameríndios e aos modelos teóricos que marcam a virada ontológica na disciplina etnológica (Seeger *et al* 1979; Viveiros de Castro 1979, 2002; Taylor e Viveiros de Castro 2019, Descola 2010, Barcelos Neto 2008, 2011, Lagrou 2007; Severi e Lagrou 2013; Santos-Granero 2012).

Atualmente, os estudos iconográficos na Arqueologia Amazônica têm assumido esse corpus teórico, produzindo uma série de pesquisas sobre artefatos já bem conhecidos arqueologicamente como as cerâmicas Marajoara, Santarém, Konduri e Polícroma, e produzindo novas reflexões a respeito dos potenciais interpretativos destes artefatos e como isso pode revelar aspectos dos sistemas sociais, políticos e cosmológicos entre as sociedades do passado (Oliveira 2016a, 2016b, 2020; Nobre 2017, 2020; Viteri 2019, 2020; Alves 2020; Amaral Lima, Moraes e Ramos de Sá, 2020).

No caso desta pesquisa, especificamente, o fato de trabalharmos com urnas funerárias nos permite pensar estes objetos em um campo de ação específico e muito relevante para a interpretação de formas de concepção do mundo e da sociedade, que são as cerimônias funerárias. Por isso, os elementos da variabilidade formal, somados aos padrões e gestos que envolvem seus contextos de uso e deposição, nos darão elementos

---

interpretativas destes, pautadas por sistemas culturais específicos. No campo da Etnologia, por sua vez, essa recusa quanto à interpretação semântica que poderia ser lida do trabalho de Gell, acarretaria na desconsideração das narrativas nativas a respeito das expressões estéticas e suas significâncias (Lagrou 2007:37 *apud* Demarchi 2009: 178), de forma que etnólogos(as) tendem a trabalhar de forma conjunta as capacidades agentivas dos objetos e imagens e seus possíveis conteúdos simbólicos.

para pensar as possíveis intenções envolvidas na sua produção, em suas performances e agências específicas.



*Figura 50: Urnas funerárias do acervo da Reserva Pindorama em Urucurituba - AM.*



A análise aqui descrita trata-se, sobretudo, de uma análise qualitativa, preocupada em observar os gestos e escolhas presentes na cadeia de produção, uso e deposição das urnas polícromas. Para isso contamos com duas fichas de análise. A primeira (**ANEXOS 1 e 2**), focada nos aspectos da variabilidade formal, considerou as características do estilo tecnológico das urnas, observando as técnicas e escolhas envolvidas nas etapas de sua manufatura. Destacam-se aqui as formas de preparo da argila, através da adição de materiais (antiplásticos<sup>15</sup>), os aspectos da morfologia, os tratamentos de superfície e técnicas de decoração e as marcas de uso e desuso. Para a elaboração desta ficha nos baseamos na leitura de manuais de classificação cerâmica (Rice 1987; Shepard 1956; Orton *et al.* 1993) e adaptamos a ficha de Jaqueline Belletti (2015), usada no contexto dos sítios do médio Solimões. Esta ficha foi desenvolvida com base nas categorias analíticas utilizadas pelos pesquisadores do Projeto Amazônia Central (PAC), com a proposta de padronizá-las e viabilizar abordagens comparativas com outras pesquisas.

A segunda ficha utilizada (**ANEXO 3**) trata-se de uma ficha descritiva, voltada ao detalhamento das características formais das urnas e, sobretudo, de suas composições gráficas e técnicas relacionadas. Atenção especial foi dada aos aspectos do design das diferentes morfologias e sua relação com os arranjos gráficos e motivos que os compõem. Nesta ficha também foram descritos elementos da conservação das urnas e das marcas associadas aos seus contextos de deposição ou a intervenções pós-deposicionais. Esta abordagem qualitativa – possível de ser realizada em conjuntos amostrais menores –

---

15 Antiplásticos são elementos orgânicos ou minerais que compõem a pasta argilosa e que promovem algumas alterações físicas e químicas nestas pastas, influenciando os processos de manufatura e uso das cerâmicas. Elementos orgânicos, por exemplo, promovem maior elasticidade à pasta e resistência à queima, e elementos minerais melhoram o desempenho de condutividade térmica das peças. Estes elementos podem ou não ser adicionados intencionalmente na argila, identificando algumas escolhas tecnológicas da cadeia operatória de produção dos objetos (Schiffer e Skibo 1995, 1997). Através da análise dos antiplásticos é possível identificar variações e semelhanças nas tradições tecnológicas e intencionalidades nos processos de manufatura.

permite avaliar as relações entre os componentes morfológicos e iconográficos e como isso aponta para intenções particulares na produção destes artefatos e, conseqüentemente, em suas performances. É dizer, a agência dos objetos pode ser acessada a partir da leitura destes componentes e de sua relação com os contextos de produção e uso/desuso. Da mesma forma, a interpretação dos padrões e escolhas do design pode apontar para determinadas estratégias vinculadas à produção de efeitos visuais e cognitivos.

A análise da composição dos campos gráficos buscou inspiração na metodologia de Shepard (1948, 1956) própria da análise arqueológica, de forma integrada às leituras de Gell (1998) sobre as técnicas de produção e “encantamento” de imagens e objetos, seguindo a metodologia que vem sendo utilizada na análise iconográfica da cerâmica Polícroma (Oliveira 2016b) e de outros estilos amazônicos (Barreto 2009; Viteri 2020; Nobre 2017). Especificamente, a análise se dá através da decomposição dos arranjos imagéticos e apreensão das técnicas e padrões usados nas relações entre os elementos visuais. Neste processo são identificados aspectos de **Ritmo, Movimento e Simetria**, fundamentais à leitura dos arranjos visuais e das escolhas que permitem sua percepção, como a combinação de imagens e cores, os ângulos de visualização formados, entre outros.

Ao decompor esses campos, é possível também identificar padrões de repetição e “temas” recorrentes, por vezes reconhecíveis aos nossos vocabulários simbólicos, como é o caso das figuras de serpentes e antropomorfos que se misturam aos emaranhados de linhas nas iconografias polícromas. Estes parecem também ser os elementos de maior replicação regional deste estilo, de forma que poderiam apontar para componentes importantes de reconhecimento.

Grosso modo, os principais padrões de composição simétrica que auxiliam a analisar as técnicas e arranjos gráficos dos objetos arqueológicos são elencados por Shepard (1956) da seguinte maneira:

	A	B	C	D	F
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					

Figura 51: Sete tipos de padrões regulares em banda definidos por Shepard. 1. Translação; 2 – reflexão longitudinal ou horizontal; 3 – reflexão transversal ou vertical; 4 – rotação dupla; 5 – reflexões combinadas (transversal e longitudinal); 6 – reflexão plano-inclinada (movimento de parafuso); 7 – rotação alternada e reflexão transversal. As colunas de A a F mostram tipos diferentes de combinações de elementos fundamentais em torno dos eixos de simetria. Estes mesmos padrões podem ser combinados de maneiras diferentes, para superfícies mais amplas, ou irregulares, entre outras. Fonte: Shepard 1956

Os mesmos princípios, postos de maneira simplificada, são elencados por Gell (1998) como os padrões fundamentais da composição gráfica, mas vistos como estratégias de criar percepções de “movimento” e “animação” das imagens e objetos.

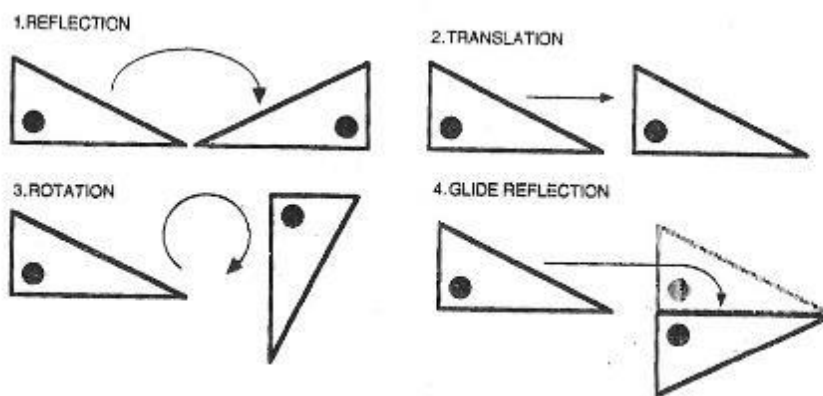


Figura 52: Principais padrões de simetria usados na composição iconográfica, conforme definido por Gell (1998). Tais movimentos são a translação, reflexão, rotação e a translação com reflexão, ou reflexão-deslizada.

Para Gell (1992), a animação dos objetos e imagens seria uma técnica de encantamento, uma forma de produzir animação/movimento e agência às coisas, criando formas de percepção específicas. Essas técnicas podem ter objetivos diferentes, gerando

assombro, fascínio ou ainda demarcar determinadas posições de destaque e/ou de pertencimento. A capacidade de “encantamento” proposta por Gell não se aplicaria, no entanto, a todos os objetos, mas sim àqueles que carregam intenções de agência específicas e que, por isso, atuam em situações específicas como sistemas de trocas, guerras, cerimônias rituais, entre outros. Isso não aplicaria, dessa forma, nos contextos ameríndios, como defendem autores como Santos-Granero (2012), onde percebe-se que a agência ou o poder de ação das coisas e imagens são variáveis e podem se modificar, a depender da situação, ponto ao qual voltaremos no próximo capítulo.

Por ora o que gostaríamos de destacar, e que é parte da contribuição da Antropologia da Arte para o estudo dos artefatos arqueológicos, é que essa percepção da relação entre tecnologia e agência nos ajuda a extrapolar as dimensões materiais dos objetos no passado e pensá-los como elementos sociais protagonistas, ao modo das materialidades indígenas no presente.

Considerando então as capacidades de agência sintetizadas por Gell (1998) e as noções de escolhas tecnológicas próprias da Arqueologia e que definem as estratégias envolvidas na manufatura e uso dos artefatos (Schiffer 2010; Chilton 1998, 1999; Silva 2000) propusemos anteriormente (Oliveira 2016b) pensar algumas cerâmicas policromas como protagonistas em “performances de encantamento”, propondo uma síntese de tod2008, os esses conceitos e voltando nosso foco para os gestos e estratégias presentes na composição formal e gráfica dos artefatos, priorizando seus efeitos sensoriais e como isso nos ajuda a interpretá-los quanto aos contextos e intenções envolvidos em sua produção e replicação. Veremos, no entanto, que as possíveis características de agência das urnas e suas funções sociais vão além do que Gell definiu como “encantamento” e residem mais no campo da subjetificação dos objetos, e em sua personitude e corporalidade (Santos-Granero 2012, Barcelos Neto 2008, 2012; Lucia VanVelthem 1998, 2009).

Os próximos capítulos, dedicados à interpretação da agência das urnas a partir de seus elementos formais e contextuais irá transitar entre três conceitos principais: A agência dos artefatos, conforme proposto por Gell (1992, 1998), a noção de quimeras ameríndias, sistematizadas por Severi e Lagrou (2013) e as noções de corporalidade e subjetificação aplicadas aos estudos das materialidades indígenas (Santos-Granero 2006, 2012; Barcelos Neto 2008, 2011, 2012, Lagrou 2007, 2009; Van Velthem 1998, 2009; Belaunde 2009; Wali *et al* 2016).

A apresentação dos dados de análise não irá seguir um roteiro definido sobre cada um dos aspectos tecnológicos analisados, como pasta, queima, manufatura, etc. Nosso foco será entender a variabilidade regional dos conjuntos analisados, seguindo uma orientação geográfica (do leste para o oeste amazônico) e trazendo alguns dos principais elementos do estilo tecnológico das urnas polícromas, que servem ao nosso propósito de pesquisa. A ideia, com isso, é conseguir fazer uma descrição mais sistematizada dos aspectos da variação formal, que destaque os elementos relevantes para a análise comparativa e que apresentem informações importantes à análise iconográfica.

## 2.2 Análise das urnas polícromas

---

Os acervos analisados nesta pesquisa contabilizam, no total, 69 urnas funerárias polícromas, entre peças compostas pelo corpo e tampa ou peças com apenas um destes elementos. Cabe dizer que nem todas as urnas analisadas aqui apresentam referenciais antropomorfos, mas foram incluídas na análise por comporem parte significativa dos acervos analisados e possuírem características importantes para o estudo das urnas polícromas, e para a interpretação de suas correspondentes antropomorfos, com as quais, muitas vezes, formam conjuntos. Se verá adiante que, mesmo estas urnas consideradas “não antropomorfos”, compartilham aspectos formais e iconográficos com as urnas antropomorfos e além disso, podem conter elementos que referenciem corpos socialmente reconhecíveis. Se verá também que o “antropomorfismo” como interpretado nos artefatos arqueológicos trata-se de uma categoria tipológica, mas que a noção de corporalidade e sociabilidade nos objetos etnográficos não depende desse tipo de figuração, podendo ser lida de outras formas. Voltaremos a este ponto adiante.

As peças analisadas nesta pesquisa pertencem a coleções museológicas ou particulares de cinco instituições nacionais, a saber:

- Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, SP;
- Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, PA;
- Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, Manaus, AM;
- Reserva Pindorama em Urucurituba, AM (coleção particular)
- Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, Tefé, AM.

Individualmente, os acervos contabilizam 15 peças no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 16 peças no Museu Paraense Emílio Goeldi, 6 peças no acervo do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, 3 peças no acervo do Museu Amazônico, da Universidade Federal do Amazonas e 29 peças na Reserva Pindorama, coleção particular do professor José Alberto Neves, em Urucurituba, AM.

Para apresentar os conjuntos analisados, suas características formais e contextos associados, seguiremos, inicialmente, uma orientação geográfica pautando-nos nas informações de proveniência das coleções. Desta forma, iniciaremos as descrições a partir do ponto mais à leste do Amazonas/Solimões, na região do baixo rio Urubu e terminaremos no ponto mais à oeste, no lago de Tefé (médio Solimões). Após a descrição das peças analisadas e suas principais características, destacaremos alguns aspectos mais relevantes da análise formal, relacionando estes traços a nível regional, bem como os contextos de deposição das urnas. Nosso objetivo é mostrar como as características do estilo se relacionam em diferentes localidades e como, entre os acervos analisados, existem particularidades. Os remanescentes ósseos presentes em algumas das urnas descritas foram observados de forma remota pela Dra. Anne Rapp Py-Daniel, que se predispôs a auxiliar na identificação de partes anatômicas e gestos associados aos tratamentos funerários. Ainda assim, a identificação através das fotos não é precisa, de forma que os elementos descritos não compreendem uma análise precisa destes componentes.

Os acervos analisados são formados, majoritariamente, por peças coletadas e escavadas na Amazônia Central, mais especificamente na região de confluência entre os rios Negro e Solimões. São peças do baixo rio Urubu e do médio Amazonas, encontradas nas cidades de Silves, Itacoatiara, Urucurituba e Manacapuru, do baixo rio Madeira, nas cidades de Nova Olinda do Norte e Borba e do médio rio Solimões, no lago de Tefé e proximidades. É preciso dizer que, em muitos dos casos apresentados, as informações de proveniência das peças não são precisas, mas, ainda assim, permitem a comparação a nível regional.



## 2.2.1 Baixo rio Urubu – Silves e Itacoatiara

Foram identificadas 21 urnas provenientes da região do baixo rio Urubu, mais especificamente das imediações dos municípios de Silves e de Itacoatiara, esta última já na margem do Amazonas. Esta é a região da famosa “*Necrópole de Mirakanguera*” descrita pelo naturalista Barbosa Rodrigues e situada em algum local entre a cidade de Itacoatiara e o furo do Arauató (onde o Urubu encontra o Amazonas) (Lima e Moraes 2012:23). A exuberância das urnas identificadas por Rodrigues e suas descrições do contexto de Miracanguera se tornaram uma referência importante, fazendo com que uma série de pesquisas fossem conduzidas na região, entre elas a de Nimuendajú na década de 1920 (que já encontrou o sítio destruído pela erosão decorrente das cheias), de Peter Hilbert, mais especificamente em Itacoatiara, nos anos de 1968 e de Mário Simões (no rio Uatumã), já na década de 1980 (Lima e Moraes 2012:23). As 21 urnas identificadas nesta região compõem o acervo de três das instituições pesquisadas, a saber, o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu Amazônico da UFAM e o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

No acervo do MPEG há um conjunto de 9 urnas, coletadas no município de Silves (em algum local à margem do lago) por pesquisadores(as) vinculados(as) ao Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA) no ano de 1969. Dentre as 9 urnas citadas, 5 poderiam pertencer a um mesmo conjunto, considerando suas similaridades formais. Conforme mencionado no capítulo anterior, parece haver uma tendência quanto ao enterramento composto de duas ou mais urnas nos contextos funerários policromos (Rapp Py-Daniel 2014). Os dados apresentados neste Capítulo corroboram com essa hipótese e, por isso, optamos por destacar os aspectos de similaridade formal entre peças de uma mesma proveniência. Pretendemos, com isso, compreender melhor a existência desses “conjuntos” e, conseqüentemente, a tendência à produção e sepultamentos de mais de uma peça. Claro, isso não determina que peças semelhantes tenham sido sepultadas juntas ou que tenham sido produzidas necessariamente para um mesmo evento, mas trata-se de um caminho interpretativo que pode ajudar a pensar essas tendências e os gestos funerários associados a essas populações.

As cinco urnas coletadas pelo INPA, classificadas com os números 1496, 1497, 1499, 1500 e 1501, apresentam um corpo cônico, com o bojo inferior proeminente, sendo este o maior diâmetro das peças, terminando em uma base também cônica, mas invertida,

circular e plana . Quatro destas peças (exceto a 1497) também compartilham a presença de uma faixa em alto relevo (como um rolete aplicado) no ponto de inflexão entre o corpo da urna e o bojo. Três delas têm referências ao antropomorfismo, sendo o rosto definido por apliques modelados na tampa, delimitando olhos, nariz, boca e diadema, mas apenas as duas urnas maiores apresentam os membros modelados e aplicados sobre o corpo. Mamilos e órgão sexual também são apresentados apenas nas urnas maiores. As cinco urnas têm as bases revestidas de engobo vermelho na sua face externa e vestígios de pintura em marrom e vermelho sobre engobo branco no corpo, além de incisões acanaladas, entre 0,50 e 1cm de largura, com pintura vermelha sobreposta, contornando os braços e pernas nas urnas antropomorfas.

A urna antropomorfa maior, (1501) com corpo e tampa preservados, tem um aplique sobre a cabeça que apresenta um pássaro, no qual o bico está quebrado. Além disso é possível observar a indicação de sobrancelhas que formam um “T” na junção com o nariz (erodido) e a presença de acanalados mais finos nos círculos que definem a extremidade do diadema (possíveis referências a adornos auriculares como alargadores). No rosto da urna menor (1500) diademas, olhos, nariz e boca são mais simples e sobre as extremidades do diadema foram produzidos dois buracos pequenos, onde poderia se anexar algum tipo de material, como penas.

Um ponto em comum entre as 9 urnas encontradas no lago de Silves é a presença abundante de cauxí na composição de suas pastas cerâmicas. Cauxí é o nome atribuído a um tipo de espícula de esponja de água doce, que pode ser adicionado intencionalmente no preparo da argila ou fazer parte da composição desta, a depender do local de coleta. Na Amazônia, a adição de componentes orgânicos à argila usada para a confecção cerâmica é uma prática tradicional, utilizada por ceramistas até os dias atuais e pode ser identificada em quase todas as cerâmicas arqueológicas documentadas. Além do cauxí, outro componente orgânico adicionado comumente à argila é o caraipé que se trata da cinza decorrente da queima da casca do “caraipezeiro” (*Licania sp.*) e que, neste caso, certamente indica uma escolha tecnológica da ceramista, pois não está presente de forma natural na argila. A adição destes componentes orgânicos é interpretada como uma escolha relacionada à melhoria da plasticidade da argila e da resistência nos processos de queima, graças à sílica, presente em suas composições (Schiffer e Skibo 1997, Machado 2005). Mas este padrão de escolha tecnológica pode também indicar uma tradição e um conhecimento tecnológico compartilhado.

O caraipé foi, por muito tempo, interpretado como um elemento específico da composição das cerâmicas policromas, sendo inclusive, usado como uma categoria classificatória. Atualmente, no entanto, vemos uma variabilidade regional nas combinações entre elementos orgânicos como o caraipé e o cauxí, junto a outros componentes como minerais, argila e cacos cerâmicos, sendo este um dos elementos variáveis entre os conjuntos regionais policromos, percebidos nas escolhas e modos de fazer cerâmica. Neste sentido, parece não haver um “tipo” de antiplástico específico das cerâmicas policromas e, sim, formas de combinações diferentes destes elementos que dependem de fatores relacionados às cadeias de ensino e aprendizagem, às qualidades das argilas disponíveis, à sazonalidade destes materiais e às tradições tecnológicas particulares de cada coletivo.

A composição das pastas nas 9 urnas coletadas pelo INPA, por exemplo, é formada, principalmente, pelo cauxí, que pode estar combinado com grãos minerais como o quartzo e a hematita ou ainda com pequenos pedaços de argila vermelha. Uma característica também compartilhada pelas cinco urnas citadas anteriormente é a presença de marcas de impacto, mais ou menos superficiais, na seção do bojo inferior. As marcas, que parecem derivadas de instrumentos pontiagudos ou de formas de atrito da superfície cerâmica com outros materiais, podem ter sido produzidas no momento de retirada das urnas de seu contexto de deposição. Nestes casos, é comum que parte da peça se fragmente ou quebre quando são “encontradas” e a concentração de marcas em determinados locais pode dizer respeito à sua posição, quando expostas.

Apenas uma das urnas, com características antropomorfas (de número 1497), apresentava parte de seu conteúdo preservado. Este era composto por fragmentos de ossos queimados, com marcas de exposição direta ao fogo, misturados à grande quantidade de sedimento (Anne Rapp Py-Daniel, comunicação pessoal).



Figura 53: Urnas coletadas pelo INPA em Silves, com características formais semelhantes.

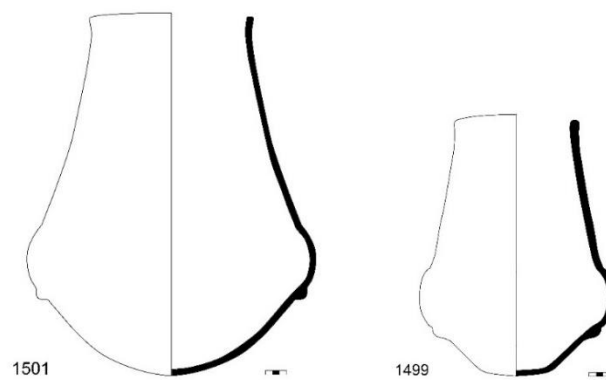
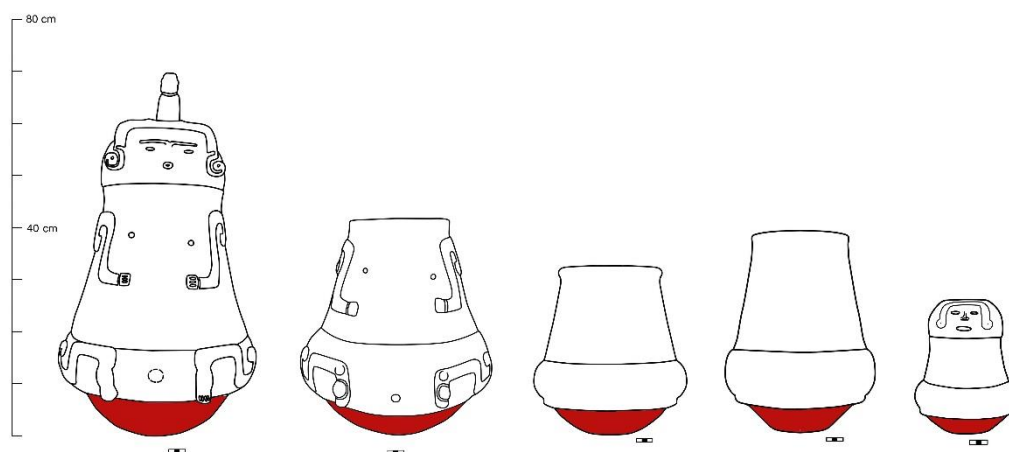


Figura 54: Perfil das urnas 1501 e 1499, onde se nota o reforço externo no ângulo de inflexão entre o bojo e a base.



*Figura 55: Variação nas dimensões das urnas coletadas em Silves.*



*Figura 56: Frente e perfil da urna 1501, com o aplique de pássaro na tampa.*

As demais urnas coletadas pelo INPA em Silves correspondem a quatro peças antropomorfas, sendo apenas uma completa (com corpo e tampa), dois corpos e uma tampa. Entre os corpos mais preservados foi possível observar a presença de engobo vermelho na base, mas há uma variação na morfologia das peças, sendo que apenas uma, de número 1503, tem um padrão mais semelhante ao das urnas do conjunto anterior.



Figura 57: Urna 1503, antropomorfa e com morfologia semelhante ao conjunto anterior.

As urnas de números 1498 e 1502 são mais semelhantes entre si, tomando por base a morfologia – mais cilíndrica e com ângulos de inflexão menos demarcados – e a modelagem dos rostos e membros articulados, estes representados apenas pelas pernas. Os rostos são aplicados ao corpo da urna e não na tampa e o corpo, em ambas as peças, apresenta proporções assimétricas. Na urna 1498 é possível notar a presença de engobo branco aplicado por toda a superfície externa e vestígios de pintura vermelha e de acanalados contornando os membros e o diadema. No rosto, o diadema, assimétrico e irregular, apresenta dois orifícios nas orelheiras. A urna 1502 perdeu parte significativa do seu corpo, no lado direito, mas é possível observar parte do rosto aplicado e a perna indicada por apêndices modelados, sendo esta a única peça em que a perna está separada em dois segmentos modelados, na altura do joelho. Ambas as urnas têm proporções semelhantes, com altura que não ultrapassa os 50cm e diâmetros das bordas em torno de 20cm. Um traço em comum entre estas peças e as urnas do conjunto anterior é a cobertura de engobo vermelho por toda a face externa da base, que, como veremos adiante, trata-se de uma técnica bem comum entre as urnas policromas, de maneira geral.



Figura 58: Urnas 1498 e 1502, antropomorfas e com o rosto e pernas modelados e aplicados sobre o corpo.

A última peça deste conjunto de Silves é uma tampa, de número 2835, com morfologia simples e direta. As tampas das urnas policromas geralmente apresentam o formato de uma vasilha, variando entre formas diretas, abertas ou fechadas (com ângulos de inflexão pouco proeminentes), tendendo mais ao contorno simples e à abertura direta. Os rostos e diademas, quando presentes, são modelados e aplicados ou pintados sobre essas vasilhas. A tampa 2835, em particular, está completamente erodida e apresenta dois furos, feitos, provavelmente, em um contexto pós-deposicional, alinhados entre o meio do rosto e o topo da cabeça. A presença do diadema aponta para a possível modelagem de um rosto nesta tampa, mas pode-se notar que a superfície foi quase “polida” de forma que o rosto foi apagado. Os furos, neste caso, poderiam indicar uma forma de reciclagem da peça.





Figura 59: Tampa 2835 com perda do rosto modelado ou pintado e presença de furos simetricamente posicionados no rosto e topo da cabeça.

Seguindo para as margens do Amazonas, a cidade de Itacoatiara conta com o registro de 11 urnas, das quais 3 pertencem ao acervo do Museu Amazônico da UFAM, 3 ao acervo do MPEG e 5 ao acervo do MAE-USP. As urnas com maior controle dos dados de proveniência, nestas coleções, vêm do sítio Juary, localizado na cidade de Itacoatiara, que começou a ser pesquisado na década de 1960 por Peter Hilbert (1968) e novamente escavado em 2012, no âmbito do *Programa de Resgate Arqueológico, Socialização do Conhecimento e Educação Patrimonial no Sítio Juary*, coordenado pela arqueóloga Helena P. Lima (Lima e Moraes 2012). Nessa ocasião, foram coletadas duas urnas antropomorfas (Figuras 61a e 61a), que passaram a fazer parte da coleção do Museu Amazônico da UFAM, junto com uma outra urna que já compunha o acervo, encontrada no mesmo contexto e doada para a instituição (Carlos Augusto Silva, comunicação pessoal).

As duas urnas escavadas em 2012 foram encontradas sozinhas, a poucos metros uma da outra, sendo que apenas uma delas pôde ser escavada sistematicamente, classificada como Recipiente 2 PN1818. As três urnas citadas apresentam características formais semelhantes entre si, notadamente a morfologia cilíndrica na parte superior do corpo, o bojo proeminente e com ângulos de inflexão bem marcados e os rostos antropomorfos modelados e aplicados sobre o corpo. Em uma das urnas (Figura 61a) é possível identificar que não há indicação de rosto na tampa. Tampouco foram identificados outros apliques com referências corporais como braços, pernas e sexo. O rosto das três peças é marcado por olhos semicerrados, produzidos com acanalados, um nariz bem alongado e bocas grandes, projetadas para a frente, sendo que em uma das

urnas maiores há um acanalado separando os lábios e, na outra, nota-se a indicação de dentes através de incisões finas. Os diademas diferem entre si, sendo o da urna PN1818 coberto com engobo vermelho e finalizado em dois semicírculos, que parecem indicar orelhas e o outro separado das orelhas (indicadas por dois semicírculos em alto relevo) e coberto com padrões pintados em marrom.



Figura 60: a. Urna escavada no sítio Jauary em 2012. b. Urna no sítio Jauary doada para o Museu Amazônico da UFAM.

Ambas as urnas maiores – e melhor preservadas – são cobertas de grafismos pintados com marrom escuro e vermelho sobre engobo branco, apresentando motivos curvilíneos e retilíneos. Os motivos são divididos em, ao menos, quatro campos diferentes, separados pelos ângulos de inflexão do corpo e por faixas pintadas em

vermelho ou marrom. Porém, apenas uma delas tem decoração acanalada e excisa em combinação com a pintura, no bojo inferior. Neste campo, embora o padrão gráfico seja repetido linearmente na circunferência do bojo, seu posicionamento no campo em relação ao rosto poderia aludir aos mamilos através de círculos em alto relevo.



*Figura 61: Possível referência a mamilos através da decoração excisa e pintada no bojo.*

A menor urna deste conjunto é a menos preservada, tendo perdido parte significativa de seu corpo e borda. Sua altura, fragmentada, está em torno de 18cm, o que é consideravelmente menor que as outras, que têm, aproximadamente, 50cm. Uma vez que a superfície estava muito erodida, não foi possível observar se havia algum tipo de pintura, mas é possível notar a semelhança morfológica com as demais peças, no que toca ao corpo cilíndrico e ângulos de inflexão bem demarcados e a presença de rosto modelado no corpo.



Figura 62: a. Urna pequena encontrada no sítio Jauary em 2012. b. Conjunto das três urnas do sítio Jauary.

Sobre a composição das pastas nas três peças, o caraipé é o antiplástico predominante, combinado com argila e mineral. A característica que mais difere neste conjunto é o padrão das bases. Nas urnas escavadas em 2012, as bases são representadas por cones invertidos, com suportes planos e horizontais e engobo vermelho sobre toda a base, na urna maior. Já a outra peça tem a base em forma de pedestal, coberta por uma camada de engobo branco, sobreposta por faixas largas em marrom e vermelho. A única urna com informações a respeito de seu contexto original de deposição é o recipiente 2 PN1818 (Figura 61a). Segundo o relatório do *Programa de Resgate Arqueológico, Socialização do Conhecimento e Educação Patrimonial no Sítio Jauary* (Lima e Moraes 2012), ela foi encontrada em pé, sozinha e com muitos remanescentes ósseos em seu interior, onde puderam ser identificados, ao menos, 8 indivíduos (Cunha 2017). Tanto o fato de ter sido depositada em pé, quanto a presença de mais de um indivíduo enterrado em seu interior diferem de outros contextos associados a urnas policromas – alguns descritos no Capítulo 1 – em que é mais comum se encontrarem urnas enterradas deitadas, em conjuntos de duas ou mais peças, e com os remanescentes de um único indivíduo. No caso da urna PN1818, não só havia mais de um indivíduo enterrado, como estes provavelmente variavam em idades, sendo identificadas, ao menos quatro crianças com idades entre 2, 3, 4 e 5 anos e dois indivíduos adultos, um destes com possíveis marcas associadas a patologias (Cunha 2017). Não foram observadas marcas de queima sobre os ossos, mas sim a presença de 5 fragmentos de diáfises de ossos longos adultos perfuradas (do interior para o exterior), o que, segundo Cunha (2017) teria acontecido com os ossos ainda “moles” ou seja, pouco tempo depois da morte. Além dos



remanescentes ósseos, foram encontradas no conteúdo da urna duas contas de provável origem vegetal.



Figura 63: Imagens da escavação de uma das urnas do sítio Jauary, onde é possível verificar a posição vertical de enterramento da urna. Imagens cedidas por Helena Pinto Lima.

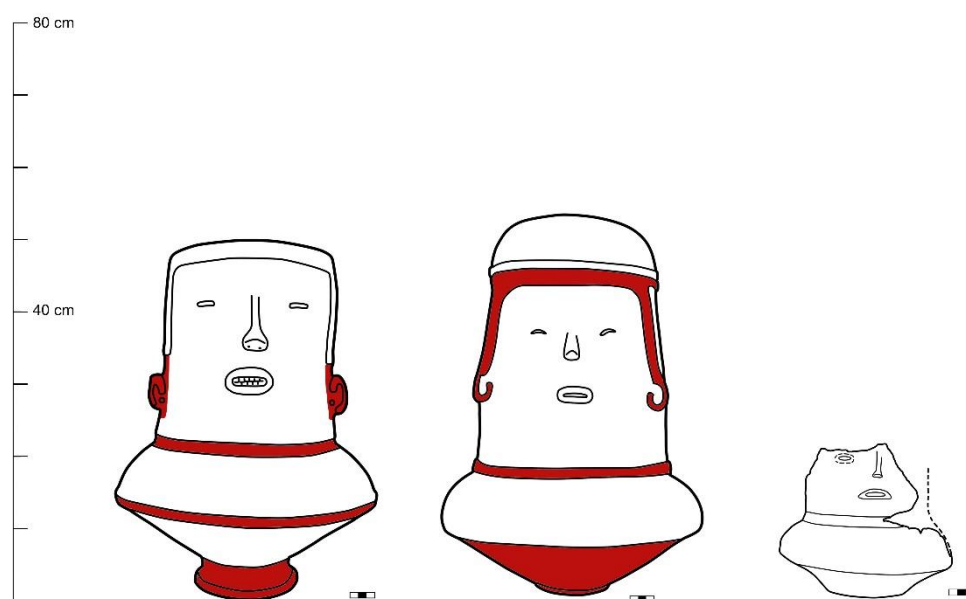


Figura 64: Conjunto de urnas associadas ao sítio Jauary.

Lembremos aqui que algumas urnas do acervo do IGHA, em Manaus, apresentadas no Capítulo 1 (Figura 25), têm características bem semelhantes às urnas de Jauary, sobretudo quanto aos padrões da morfologia e da modelagem dos rostos antropomorfos. Esse tipo de composição foi ainda identificado em urnas no rio Uatumã e nas cidades de Urucurituba e Manacapuru.

No rio Uatumã, à leste de Itacoatiara, foi identificada uma urna escavada por Mário F. Simões referente ao sítio São Sebastião, próximo ao município de Urucará. A urna pertence atualmente ao acervo do MPEG e, segundo os registros de campo de Simões, foi encontrada em um contexto de 7 urnas associadas, sendo que 5 destas estavam depositadas em uma linha paralela à margem do rio, mas não estavam no mesmo local de deposição e sim, próximas umas das outras. A urna está remontada, e com a superfície erodida, mas é possível identificar sua forma cilíndrica, com bojo proeminente e base em pedestal, com ângulos de inflexão bem demarcados, ao modo das urnas de Jauary. O rosto, modelado e aplicado sobre o corpo da urna, tem olhos, nariz e boca em alto relevo, sendo a boca em formato triangular. No corpo pode-se notar vestígios de pintura vermelha e marrom sobre engobo branco e decoração plástica excisa formada por incisões acanaladas em dois campos, divididos pela linha de inflexão entre corpo e bojo. Esta peça tem altura de, aproximadamente, 38,5cm e antiplástico formado por uma combinação de caraipé e mineral, sobretudo grãos de quartzo e hematita.



*Figura 65: Urna encontrada no sítio São Sebastião, rio Uatumã.*

As demais urnas atribuídas à região de Itacoatiara são documentadas no acervo do MPEG como provenientes do “Barranco de Miracanguera” e no acervo do MAE-USP relacionadas ao “sítio de Miracanguera”. Isso provavelmente faz referência a localidades próximas ao conexto identificado por Barbosa Rodrigues (se não a ele mesmo), o que nos

levou a classificar estas peças como provenientes das imediações de Itacoatiara. Outras confusões com o termo Miracanguera podem ser atribuídas ao fato de que este nome foi usado entre os anos de 1970 e 1990 para designar uma subtradição da Tradição Polícroma na Amazônia Central, na qual se inseriam as urnas antropomorfas (Lathrap 1970), de forma que o nome poderia ter sido utilizado nas classificações do PRONAPABA<sup>16</sup>.

No que toca às peças do acervo do MAE-USP, estas estão vinculadas, principalmente, às coletas realizadas pelo naturalista Harold Schultz entre 1954 e 1959 (Baldus 1955, 1960). As urnas provenientes destas expedições teriam vindo, principalmente, das cidades de Manacapuru, Borba (baixo rio Madeira) e Itacoatiara. No relatório anual do Museu Paulista de 1954 (Baldus, 1955) consta a realização de uma expedição arqueológica à Santarém, que Schultz realizou em parceria com Peter Hilbert, onde foram localizados 40 sítios arqueológicos e diversos materiais coletados. No relatório de 1959 (Baldus, 1960) referente ao ano de 1957 consta a referência a uma viagem ao Amazonas onde Schultz realizou escavações e coletas de materiais em Itacoatiara e no lago do Arara no baixo Amazonas. Após essas atividades ele se dirigiu ao alto Solimões. No retorno do Alto Solimões, Schultz, de passagem pelo baixo Amazonas, escavou um barranco na localidade descrita como Miracanguera onde coletou 2 urnas antropomorfas da TPA e, seguindo na região do baixo Amazonas, teria realizado um levantamento arqueológico no baixo Urubu, retornando posteriormente ao Alto Amazonas. Nessa viagem é relatado ainda o recebimento de algumas peças arqueológicas por Schultz, entre elas, 3 urnas funerárias da comunidade de Borba (baixo Madeira) coletadas por Viriato Seringueiro, que serão descritas adiante.

As urnas do acervo do MAE, vinculadas à Miracanguera (Itacoatiara) compreendem 3 tampas, 1 corpo e 1 corpo com tampa. São peças fragmentadas, remontadas e bem desgastadas, com morfologias distintas entre si. As tampas são abauladas, com o clássico diadema das urnas políchromas modelado sobre seus rostos antropomorfos, também modelados e aplicados. A urna mais completa, de número RGA 6020a, tem o corpo antropomorfo fragmentado na altura do bojo inferior, presença de

---

<sup>16</sup> Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas na Bacia Amazônica, que foi responsável pelo mapeamento das diferentes culturas arqueológicas entre as décadas de 1970 e 1980, sob a coordenação de Betty Meggers e Clifford Evans.



rosto modelado na tampa e membros modelados e aplicados ao corpo. As características morfológicas lembram as urnas coletadas pelo INPA em Silves, descritas anteriormente. No rosto é possível notar a presença de sobrancelhas que se ligam ao nariz, ao modo da urna 1501 do MPEG (Figura 57) e o diadema apresenta um aplique na sua porção superior, que convencionamos chamar de “sobrediadema”, onde são apresentados motivos de serpente através da decoração excisa produzida pelo acanalado. Pode-se notar vestígios de pintura vermelha e preta sobre engobo branco por toda a peça e uma camada de engobo vermelho na porção de trás do diadema. O antiplástico é formado por cauxí e argila vermelha e as dimensões da peça como os diâmetros da borda e do corpo, de 27,5cm e 36,5cm respectivamente, sugerem que a peça teria dimensões aproximadas da urna 1501, do conjunto de Silves.



*Figura 66: Urna 6020a do acervo do MAE-USP, relacionada à Miracanguera.*

Duas tampas desta coleção, de referência RGA 6016 e RGA 6019, apresentam morfologia semelhante à 6020a, mas estão bem fragmentadas e desgastadas, sendo sua análise imprecisa. Ambas têm como antiplástico o cauxí combinado com minerais como o quartzo, feldspato e hematita e o rosto é indicado na tampa através de apliques modelados, sendo possível observar o diadema.



Figura 67: Tampas 6016 e 6019, do acervo do MAE-USP, relacionadas à Miracanguera.

A tampa 6019 apresenta uma série de marcas que indicam a ação de roedores sobre partes de sua superfície. A forma como as marcas estão distribuídas sobre a tampa, concentradas em suas extremidades e sobre a quebra na borda parecem indicar uma ação concentrada destes agentes na tampa na urna, possivelmente para ter acesso ao seu conteúdo. Esta foi a única peça nas coleções analisadas a apresentar este tipo de marca, o que indica que este não seria um padrão dos traços tafonômicos associados às urnas policromas.

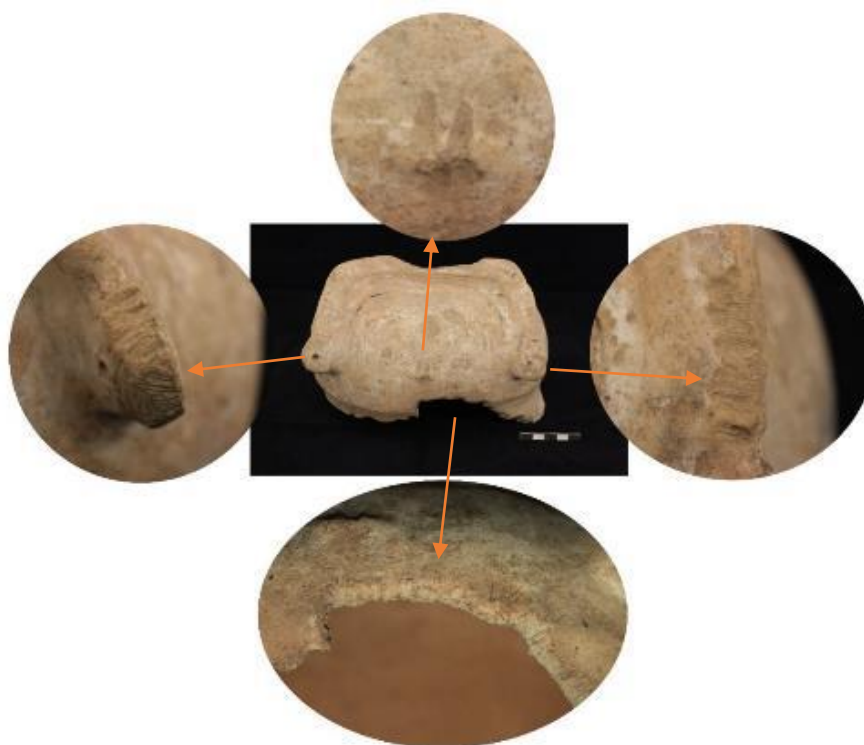


Figura 68: Marcas provavelmente associadas a roedores na tampa 6019.

As duas últimas urnas do acervo do MAE-USP relacionadas à Itacoatiara são talvez as mais diferentes dos conjuntos analisados nesta pesquisa, pois apresentam uma morfologia incomum. São caracterizadas por tampa e corpo, ambos com pasta porosa, onde se observa muita hematita misturada a grandes pedaços de caraipé, pouco processados e queimados. A tampa (número RGA 6644) apresenta um formato mais arredondado, pescoço alongado, boca protuberante e a presença de orelhas bem definidas nas extremidades dos diademas, mas separadas destes, contornadas por pintura vermelha. O nariz está ausente e há perda de superfície por toda a peça, de forma que sua conservação está bem comprometida.

A outra peça (RGA 6020b), apresenta os membros modelados e destacados do corpo, com as mãos apoiadas sobre os joelhos. Este tipo de modelagem dos braços é mais comumente observado em peças do estuário, como as urnas Cupixi e Maracá, o que poderia talvez indicar uma influência da foz do Amazonas neste conjunto. No entanto, a composição pictórica apresenta elementos bem característicos do estilo polícromo, a saber, a divisão dos campos através de faixas vermelhas sobre os ângulos de inflexão, o contorno dos membros articulados com incisões acanaladas pintadas em vermelho e a elaboração de motivos em linhas retas e espirais. O corpo está bem desgastado, com marcas de impacto e fraturas por toda a superfície.



Figura 69: Urnas 6644 (tampa) e 6020b (corpo), vinculadas à Itacoatiara e com padrões do design dos corpos que lembram as urnas da foz do Amazonas. Abaixo o decalque dos campos pintados da urna 6020b.

Como mostramos, tanto o corpo 6020b quanto a tampa 6644 têm contornos têm morfologias atípicas, quando comparadas aos demais conjuntos levantados. As similaridades entre estas duas peças no que toca à pasta e forma nos levou a pensá-las dentro de um mesmo conjunto, no qual podemos ainda agregar, ao menos, outras duas urnas: uma tampa supostamente proveniente de Manacapuru, que será exposta adiante e 3 fragmentos de braços e pernas modelados. Desta forma, poderíamos estimar que o acervo do MAE conta com, pelo menos, duas urnas deste tipo.



Figura 70: Fragmentos de braços (à esquerda) e perna (à direita) pertencentes ao acervo do MAE USP.

As urnas do acervo do MPEG, coletadas no “Barranco de Miracanguera”, compreendem 2 tampas e 1 corpo, bem preservados e com características antropomorfas. As tampas têm rostos e diademas modelados e aplicados, mas são bem distintas entre si. A tampa N° 1389 tem o diadema ligado ao nariz, os olhos produzidos com acanalados e as “orelhas” separadas do diadema e com uma forma que se assemelha a duas mãos, com 5 dígitos definidos por 4 incisões acanaladas. O nariz é alargado em sua base e tem duas concavidades nas narinas. Faixas em acanalado e vermelho contornam as linhas do rosto e do diadema, ao passo que o restante da tampa é coberto por motivos em marrom sobre engobo branco. O antiplástico da tampa 1389 é o caraipé. Esse padrão diferente das orelhas, que parece indicar duas mãos, foi observado de forma semelhante em outras duas urnas, sendo uma delas a tampa 6644, descrita anteriormente, e a outra uma peça sem proveniência, que fazia parte do acervo do Museu Nacional da UFRJ (Figura 45). Esta urna do Museu Nacional era também bem particular, sobretudo por ter o corpo modelado como se estivesse em pé e não sentada. Infelizmente esta foi uma das peças destruídas no incêndio do museu.



Figura 71: Tampa 1389 do acervo do MPEG, proveniente de Itacoatiara.

A outra tampa, de número 991 tem um ângulo de inflexão na borda, que forma um pescoço para a cabeça antropomorfa. A boca, neste caso está reconstituída e os olhos e nariz são aplicados, sendo o nariz pontiagudo e os elementos do rosto discretos. Há vestígio de pintura vermelha sobre o diadema e de engobo branco por toda a peça. O diadema, tem forma quadrangular, com ângulos retos bem demarcados e as extremidades (orelheiras) apresentam duas serpentes, formadas pela superfície em alto relevo projetada pelas incisões acanaladas. O antiplástico, neste caso, é o cauixí.

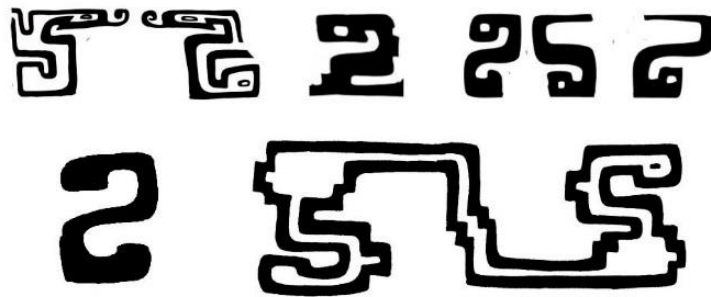


Figura 72: Tampa 991, com imagens de serpentes nas extremidades do diadema.

Os motivos relativos a **serpentes** são bem comuns na iconografia policroma e são apresentados de duas maneiras principais, sendo que ambas se constituem a partir de uma imagem em “S”. Em um deles, a serpente é vista de lateral, sendo que sua cabeça e olhos estão em perfil e no outro ela é vista como se fosse “de cima”, com a cabeça triangular e trapezoidal, arredondada ou escalonada, com um ou dois olhos (que podem estar ausentes) e certos elementos indicativos de presas ou guelas (por isso a sugestão de que este motivo poderia também representar certos peixes de corpo mais longilíneo) (Oliveira 2016b). Voltaremos a discutir a referência gráfica à serpente adiante.



### TIPO 1



### TIPO 2

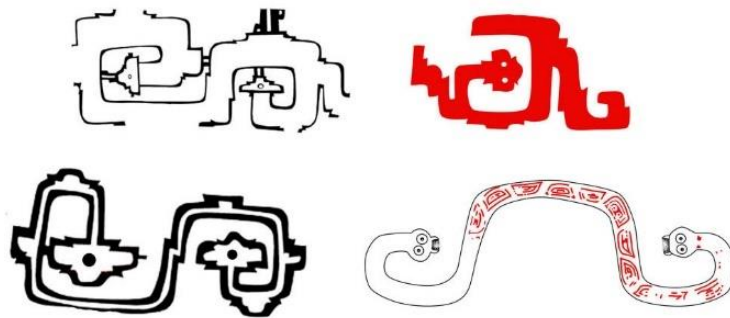


Figura 73: Motivos iconográficos relacionados a serpentes na cerâmica policroma. Fonte: Oliveira 2016b.

Encerrando as peças desta localidade, a urna 1390 compreende um corpo antropomorfo, cônico e com bojo proeminente, com os membros articulados modelados e aplicados de forma justaposta ao corpo e a base em forma de pedestal. Na borda, há um ângulo de inflexão bem demarcado, produzido pela inclinação interna da borda que define uma seção separada para o “pescoço” da urna. Os demais elementos do corpo como mamilos, umbigo e sexo (neste caso masculino) também são aplicados. Braços, pernas e ângulos de inflexão que demarcam os diferentes segmentos do corpo apresentam faixas com incisões acanaladas e pintura vermelha. Apesar do desgaste da pintura é possível notar a presença de engobo branco por todo o corpo, inclusive no pedestal. O antiplástico predominante é o cauxí.





Figura 74: Urna 1398, do acervo do MPEG, relacionada à Itacoatiara.

### 2.2.2 Urucurituba

Urucurituba, na margem esquerda do Amazonas, é a cidade vizinha de Itacoatiara, distante em torno de 30 km desta, à leste. As urnas aqui analisadas estão atualmente no acervo da Reserva Pindorama, que abriga a coleção pessoal do professor aposentado José Alberto Neves, um arqueólogo autodidata, nascido em Manacapuru e atual gestor da Reserva, construída em sua própria casa, com o apoio do arqueólogo Carlos Augusto Silva e da Universidade Federal do Amazonas. Ali estão presentes 29 urnas políchromas, sendo 27 destas provenientes da região de Urucurituba e apenas 2 da cidade de Manacapuru. A maior parte das urnas está bem preservada e muitas foram restauradas pelo próprio professor. São, ao todo, 16 urnas completas (com corpo e tampa), 12 corpos e 1 tampa isolada. Todas as peças que compõem a reserva foram doadas por moradores locais ou escavadas pelo professor, em locais indicados pelos moradores. O espaço da reserva atualmente funciona como um centro de extroversão do patrimônio arqueológico na cidade e no entorno, apesar da idade avançada de José Neves e da falta de recursos para a garantia do funcionamento do espaço e salvaguarda dos bens arqueológicos.

Fascinado pelas cerâmicas arqueológicas e pelas possíveis histórias que elas contam, o professor tem cadernos e cadernos cheios de anotações a respeito do contexto em que cada uma das peças foi encontrada. Sua relação próxima com muitos arqueólogos

e arqueólogas atuantes na Amazônia fez com que desenvolvesse um método de escavação próprio e ferramentas de trabalho específicas para encontrar e escavar as urnas. Ele mostra com orgulho essas ferramentas, os desenhos que fez reproduzindo os grafismos das peças e suas excelentes réplicas cerâmicas. Os trechos que iniciam alguns capítulos desta tese são de seu livro *Resquícios de uma herança de sociedades pré-históricas que habitaram Urucurituba*, publicado em 2015 com o apoio da prefeitura de Urucurituba.



Figura 75: O professor José Alberto Neves escavando um prato cerâmico na cidade de Urucurituba, à poucos metros de sua casa. Foto do acervo pessoal do professor.



Figura 76: O professor Joasé Alberto Neves exibe algumas de suas ilustrações, onde reproduz os campos gráficos das cerâmicas policromas e uma réplica cerâmica produzida por ele.



Figura 77: José Alberto Neves com algumas de suas réplicas cerâmicas em miniatura.



As anotações detalhadas de José Neves indicam as ruas e bairros de Urucurituba onde as peças foram encontradas, as formas como estavam depositadas e algumas características de seus conteúdos. Foi possível, inclusive, determinar uma série de conjuntos de urnas através destas anotações. A história da cidade de Urucurituba se mescla com a história destes achados arqueológicos, e estas peças foram, por muito tempo, consideradas marcos simbólicos das antigas sociedades que ali viviam, trazendo um certo prestígio para o local e para seus novos habitantes (José Neves, comunicação pessoal). A importância das urnas para a identidade da cidade era tanta, que as três primeiras peças encontradas, ainda na época da fundação de Urucurituba, foram inicialmente expostas em redomas de vidro na entrada da cidade. Hoje estas peças estão no acervo da Reserva Pindorama e dividem as prateleiras com outras várias urnas, encontradas no decorrer dos anos, escavadas, catalogadas e restauradas pelo professor. Algumas das informações de proveniência e dos contextos relacionados às urnas podem ser encontradas em seu livro, e outras informações estão escritas à punho nos cadernos que compõem a documentação da Reserva. Tentamos aqui sistematizar alguns destes dados e destacar as características mais relevantes das urnas e seus contextos associados.

A primeira urna historicamente documentada em Urucurituba (0023 – urna 1) trata-se de uma peça antropomorfa, com corpo cilíndrico e bojo proeminente, de forma semelhante à das urnas do sítio Jauary, em Itacoatiara, mas com uma estratégia de composição dos campos gráficos um pouco diferente, sendo estes formados por padrões excisos (em alto relevo) e pintura. O rosto é modelado com o nariz pontiagudo e a boca larga, em formato de triângulo, sendo a boca e os olhos marcados no meio por incisões acanaladas; o diadema quadrangular está separado das orelhas, formadas por dois semicírculos em alto relevo. A pintura está bem comprometida, mas pode-se notar a presença de linhas em marrom e faixas em vermelho por toda a peça. Já a decoração excisa, distribuída em quatro campos gráficos, está bem preservada e destaca elementos semelhantes a serpentes e pássaros, aos quais voltaremos no próximo capítulo. Círculos excisos no bojo parecem, inclusive, representar os mamilos da urna, ao modo de uma das urnas do sítio Jauary. A base, em pedestal, é coberta por engobo branco e vermelho (na porção inferior) e faixas em preto. A altura é de 60cm e o antiplástico apresenta uma combinação entre cauíxí e caraipé. Segundo José Neves esta peça estava cheia de ossos fragmentados e queimados, mas que não foram preservados.

Esta urna teria sido encontrada em 1974 na rua 13 de março, em Urucurituba, sendo este um local de onde vieram ao menos outras nove urnas funerárias, descritas a seguir. Estas nove urnas não foram todas encontradas associadas, ou seja, no mesmo contexto de deposição, mas sim próximas umas das outras, nas ruas paralelas e perpendiculares, entre 100m e 200m de distância.



Figura 78: Urna 0023, a primeira urna encontrada em Urucurituba, atualmente na Reserva Pindorama.

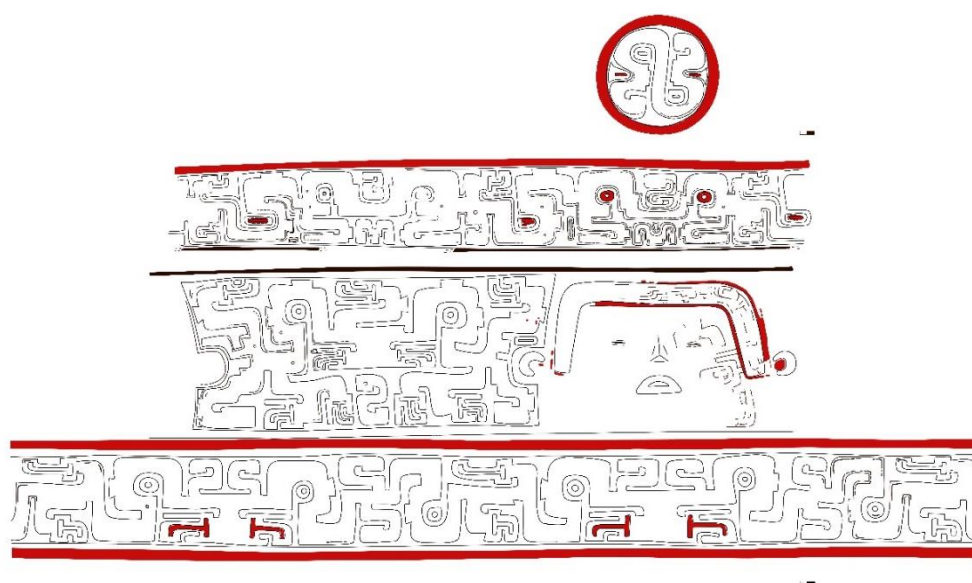


Figura 79: Decalque dos campos gráficos da urna 0023.

A segunda urna encontrada na cidade (0020 – urna 2) foi revelada em um sonho para o jovem morador Ednelson Costa da Silva, que a encontrou em 1982 nos fundos de sua residência, preenchida com terra e ossos fragmentados e queimados, segundo a descrição de José Neves. Esta peça apresenta rachaduras e perdas de superfície por todo o corpo, concentradas na seção entre o corpo e o bojo inferior e na tampa (atrás). As perdas foram reconstituídas com cimento, na época do achado. No entanto, os principais traços morfológicos foram preservados. Trata-se de uma urna antropomorfa com o rosto modelado e aplicado sobre a tampa, e membros articulados, mamilos e sexo, modelados e aplicados sobre o corpo. O corpo tem forma cônica, e há um reforço externo no ângulo de inflexão entre o bojo e a base, de forma semelhante às urnas de Silves. Há vestígios de engobo branco por toda a peça e de vermelho na porção da base. No rosto também é possível observar uma faixa vermelha no lábio e nas incisões acanaladas do diadema. O diadema contorna o rosto (na tampa), tem um aplique na porção superior e termina em dois alargadores, na altura das orelhas. Esta urna é uma das maiores do acervo, com 70cm de altura e antiplástico composto por cauxí e hematita.



*Figura 80: urna 0020, a segunda urna encontrada em Urucurituba.*

Outras duas urnas encontradas nesta área (N° 1435 e N° 1320) estavam distantes 200m uma da outra. Ambas são antropomorfas, com rostos expressos na tampa e corpos com braços, pernas e mamilos aplicados. A urna 1435 tem a genitália representada por um pênis, ao passo que a urna 1320, apresenta uma incisão acanalada vertical, que poderia indicar uma vulva. Isso é relativamente incomum nas urnas policromas, que geralmente

têm indicações do pênis. Ambas as peças têm a forma cônica, mas diferem quanto à base e tamanho, sendo a 1320 bem menor, com 20cm de altura. Quanto aos campos pictóricos, a urna 1435 apresenta engobo branco por toda a face externa com vestígios de pintura marrom sobreposta e acanalados combinados com pintura vermelha contornando os membros articulados e genitália. No rosto, o diadema termina em dois alargadores, decorados com acanalados (formando a imagem de uma serpente) e apresenta aplique superior (sobrediadema). A urna 1320 tem vestígio de engobo branco por toda a peça, na face externa, e machas de vermelho na porção de baixo dos pés. Nesta peça as mãos apresentam duas incisões circulares em baixo relevo, o que causa a impressão de se tratar de dois olhos em cada mão. No rosto representado na tampa, os olhos são marcados por incisões acanaladas e o diadema também termina em espirais definindo duas serpentes por excisão. Ambas as urnas apresentam cauxí em sua pasta.



Figura 81: Urna 1435, de Urucurituba, com destaque para as serpentes indicadas nas orelheiras e no sobre diadema e o furo na orelheira.





Figura 82: Urna 1320, com destaque para a vulva representada por uma incisão vertical e os braços com duas circunferências em baixo relevo, indicando possivelmente dois olhos.

Outro conjunto proveniente desta área é formado por 4 urnas, desta vez encontradas no mesmo contexto de deposição, sendo duas antropomorfas e 2 não antropomorfas. As urnas não antropomorfas (números 1752 e 2516) têm a morfologia um pouco distinta das demais urnas analisadas, sendo estas mais piriformes, com o bojo bem proeminente e abaulado e a base pequena, em cone invertido. Ambas as bases são cobertas por engobo vermelho. Os corpos apresentam vestígio de engobo branco e há pintura marrom na face externa da borda e engobo vermelho na sua face interna.

Já as urnas antropomorfas (números 1718 e 2617) apresentam morfologias diferentes entre si, mas que seguem os padrões observados em outras peças. A urna 2617 tem o rosto aplicado sobre a tampa, e os membros articulados, mamilos e genitália modelados e aplicados ao corpo. O corpo é cônico e a base em pedestal mas com uma particularidade interessante, que é a presença de dois rostos modelados e aplicados de forma espelhada sobre o pedestal de base. Estes apresentam o diadema polícromo,

preenchido com linhas finas em marrom sobre engobo branco e o rosto, também coberto de engobo branco tem linhas em marrom contornando olhos, boca e nariz. Na superfície que intercala os rostos no pedestal há dois motivos gráficos em forma de “cruz” e os espaços que contornam estes elementos são preenchidos com engobo vermelho. No corpo da urna, os braços e mãos apontam para cima, em direção ao peito e são observadas faixas em acanalado e pintura vermelha contornando os membros. Na tampa, o rosto é modelado e o diadema termina em dois círculos com incisões acanaladas, lembrando serpentes e há furos centrais. No topo da cabeça há um pássaro modelado que tem características do urubu-rei, como a presença da carúncula na porção superior do bico, na qual também é observado um furo que transpassa de um lado ao outro.

Aparentemente, e segundo as informações do professor, só uma das urnas tinha conteúdo ósseo, a urna antropomorfa 1718. Esta apresenta o rosto aplicado ao corpo da urna, sendo a tampa destituída de qualquer representação modelada. No entanto, braços e pernas modelados são aplicados ao corpo. Trata-se de uma forma mais cônica, com base em forma de cone invertido e coberta com engobo vermelho. A porção frontal da urna, onde estão mamilos, umbigo e sexo foi reconstituída com gesso, assim como parte da perna direita. O rosto é contornado por um diadema que termina em dois círculos com incisões acanaladas e que formam duas cabeças de serpentes. Há vestígio de pintura marrom e vermelha sobre engobo branco por toda a peça, mas pouco preservada. Ao que tudo indica os campos pictóricos do corpo eram formados por faixas mais grossas em marrom, ao passo que linhas finas preenchiam os campos vazios e os membros articulados. A peça tem 49,5cm de altura e cauxí como principal componente da pasta. Apesar das diferenças morfológicas entre as urnas 2617 e 1718, elas compartilham alguns traços do design, como a referência a serpentes nas extremidades dos diademas.

O conteúdo desta urna foi exumado pelo professor José A. Neves, e os remanescentes humanos estão acondicionados na Reserva Pindorama, de forma que pudemos realizar uma análise preliminar e de forma remota, com a Dra. Anne Rapp Py-Daniel. Neste caso, e de maneira distinta ao que geralmente se observa nos contextos policromos, os ossos estavam bem preservados e apresentavam partes anatômicas reconhecíveis, sendo identificadas vertebrae lombares e torácicas, articulações diversas, sobretudo de fêmures, fragmentos de escápulas, fragmentos de diáfises, clavícula, metatarso e costela (Rapp Py-Daniel, comunicação pessoal). Algumas destas partes anatômicas, sobretudo as vertebrae, tinham marcas possivelmente associadas a patologias

degenerativas, como a osteoporose, indicando uma possível idade avançada para este indivíduo<sup>17</sup>. Não foi possível identificar marcas de queima ou outros gestos específicos associados ao tratamento dos ossos.



*Figura 83: Urnas 2716 e 1752, não antropomorfas.*

---

<sup>17</sup> Optamos por não inserir imagens de remanescentes ósseos neste trabalho, pois nosso foco se dá sobre as características formais e iconográficas das urnas, enquanto recipientes funerários, mas não sobre a análise tafonômica dos remanescentes humanos associados. Neste caso, e considerando o respeito com nossos colegas indígenas, não iremos apresentar imagens destes remanescentes aqui, uma vez que só a descrição dos gestos associados aos contextos funerários é suficiente para a análise aqui proposta.



Figura 84: Urna 2617, antropomorfa, com destaque para o pássaro aplicado na tampa (urubu-rei) e os rostos modelados no pedestal.

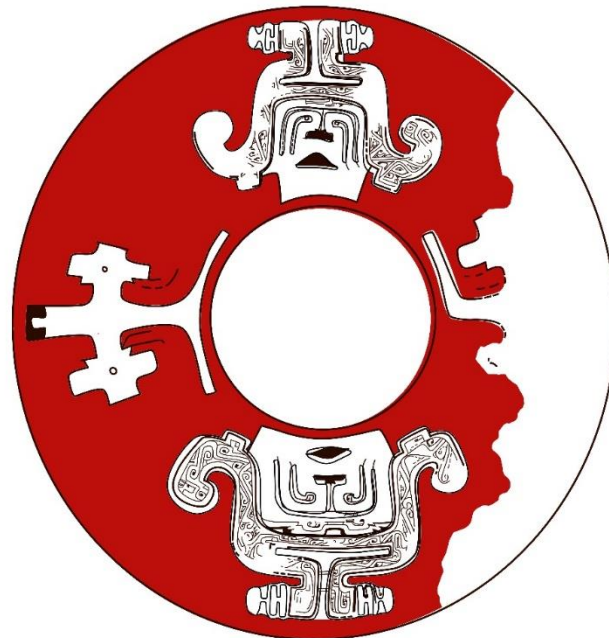


Figura 85: Reprodução do padrão dos rostos e pintura no pedestal da urna 2617.



Figura 86: Urna 1718, antropomorfa, onde foram identificados os remanescentes ósseos.

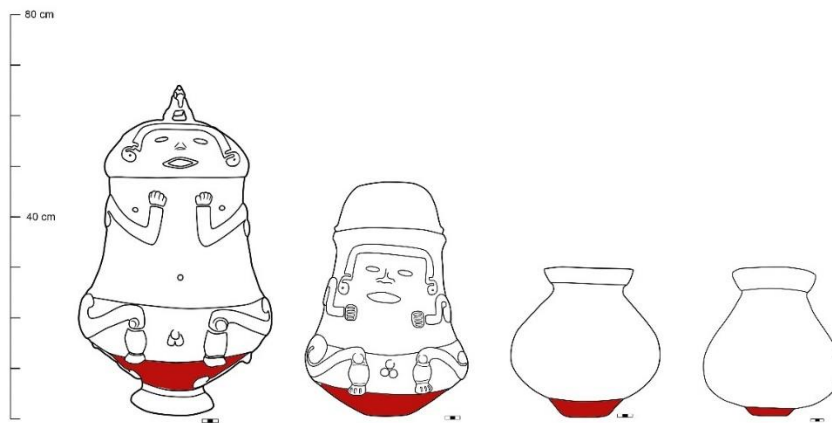


Figura 87: Comparação entre os tamanhos e morfologias das urnas 2516, 1752, 2617 e 1718.

:

Em local próximo a estas peças, foram identificadas mais duas urnas, uma antropomorfa (2616) e outra não antropomorfa (1582). A primeira está muito comprometida, pois perdeu praticamente metade de seu corpo no processo de escavação para uma fossa por moradores locais. Segundo José Neves, que foi acionado para fazer a retirada da urna após o impacto, esta peça estava enterrada em pé. Apesar da quebra, é possível notar parte do rosto, indicado pelos olhos e pelo diadema, aplicados ao corpo da urna e parte dos braços também aplicados ao corpo, de forma semelhante à urna 1718, descrita anteriormente. O corpo tem forma cônica e presença de reforço externo no ângulo de junção entre o bojo e a base. Há vestígios de engobo vermelho na base, mas está muito comprometido. A altura da urna é aproximadamente 41,7cm e o antiplástico é formado por cauxí.



Já a urna 1582, não apresentava elementos plásticos que indicassem referências ao antropomorfismo, tampouco sua pintura está preservada de forma que se possa observar quaisquer temas ou motivos pictóricos. A morfologia desta peça é semelhante à das urnas 1752 e 2516, apresentadas no conjunto anterior, com forma piriforme, base cônica e borda inclinada externa. Há vestígios de faixas vermelhas no lábio e nos ângulos de inflexão da peça e de engobo vermelho na base. Ela é um pouco menor que as demais peças descritas, com 29,6cm de altura e o antiplástico também é composto por cauíxi.



*Figura 88: Urnas 2616 e 1582, de Urucurituba.*

No acervo constam ainda mais quatro conjuntos de urnas funerárias, que correspondem a peças encontradas juntas, ou seja, no mesmo contexto de deposição. Um deles é formado por três peças, classificadas com os números 0024, 0026 e 0028. As três não apresentam elementos antropomorfos reconhecíveis, mas uma está bem fragmentada, representada apenas pelo bojo e parte do corpo e da tampa. A urna 0024 tem a forma cônica com a base em pedestal e a 0026 tem a forma mais cilíndrica, com base cônica. Apenas 0026 e 0028 tem os campos gráficos preservados, formados por padrões excisos combinados com pintura em marrom e vermelho sobre engobo branco. A peça 0026 apresenta uma perda de superfície considerável na borda e teve sua tampa fragmentada ao meio, ao passo que a 0024 quase não apresenta marcas de impacto ou raspagem e a

0028 foi completamente fragmentada. A urna 0026 não teve seus campos gráficos preservados no corpo mas sim na tampa, que, apresenta pintura em ambas as faces, sendo a interna a melhor preservada. A presença de pintura ou qualquer outra técnica de decoração na face interna da tampa não é comum entre as urnas policromas e não foi observada em nenhuma outra peça das coleções analisadas. Além disso, esta tampa também tem a linhas finas pintadas com um pigmento mais próximo do vermelho que do marrom, outro padrão incomum na cerâmica policroma como um todo. Isso nos levou a indagar se esta tampa poderia ter sido uma vasilha reutilizada para este fim, uma vez que a presença de pintura na face interna de vasilhas abertas e pratos é mais comum nas cerâmicas policromas. A diferença de diâmetros entre a abertura da vasilha (30cm) e a borda da urna (23,5cm) poderia corroborar com essa hipótese. No mais, as três peças têm o caixí como antiplástico principal, que aparece combinado com o caraipé apenas na urna 0024. Esta urna e a primeira urna documentada para Urucurituba (0023), são as únicas desta coleção a apresentarem o caraipé associado com o caixí nas pastas cerâmicas.

Uma das urnas (0026) tinha parte do conteúdo preservado, ainda dentro da mesma, mas muito fragmentado e misturado com sedimento. Segundo Rapp Py-Daniel (comunicação pessoal), o conteúdo parece apresentar fragmentos de ossos curtos, longos, epífises e vértebras com algumas marcas de queima. O grau de fragmentação e a análise remota não permitiram precisar se tratava-se de remanescentes humanos.



Figura 89: Urnas 0024 e 0026, não antropomorfas. A primeira tem decoração excisa no bojo e pintada no corpo ao passo que a segunda está erodida, tendo apenas o engobo branco.





Figura 90: Tapa da urna 0026, com pintura e engobo em ambas as faces, sendo a interna a mais preservada.



Figura 91: Urna 0028, bem fragmentada, com decoração excisa no bojo e pintada no corpo, ao modo da 0024.

Seguindo para os próximos conjuntos de Urucurituba, há uma dupla de urnas (0021, 0022) encontradas no centro do município, em novembro de 1991. São duas urnas antropomorfas, com o rosto modelado e aplicado sobre o corpo, mas sem a indicação de membros articulados ou outros elementos corporais como mamilos e genitália. Ambas estão com a superfície bem desgastada, mas é possível observar vestígios de pintura marrom e vermelha sobre engobo, assim como a presença de engobo vermelho na base. Ambas têm formato cônico com base em pedestal e no rosto os diademas estão separados das orelhas, indicadas por 2 semicírculos em alto relevo e espelhados. Na 0022 as orelhas estão orientadas para o rosto e na 0021 elas estão viradas para fora. Na urna 0022 pode-

se notar aos menos 5 campos gráficos diferentes, formados por linhas grossas em marrom escuro e linhas finas de preenchimento. Ambas as urnas apresentam material ósseo com alto grau de fragmentação e possíveis marcas de queima em seu conteúdo e o antiplástico principal é o cauxí.



Figura 92: Urnas 0021 e 0022, antropomorfas e com o rosto no corpo, apresentando conteúdo ósseo fragmentado e queimado.

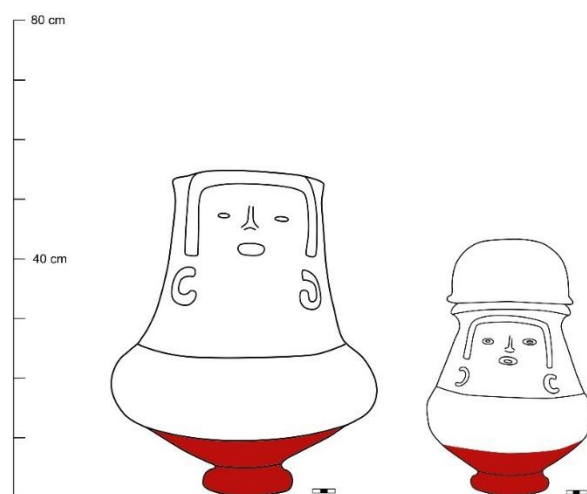


Figura 93: Relação entre as proporções das urnas 0021 e 0022.

Outra dupla de urnas não antropomorfas foi encontrada na fazenda Tabocal, no ano de 1990, classificadas com os números 0027 e 0029. A urna 0027 tem a forma cônica semelhante as demais urnas descritas até agora, mas é bem menor, com 19cm de altura e 14cm de diâmetro na borda. Além do tamanho pequeno, outra particularidade desta peça é que ela é coberta por engobo vermelho por toda a superfície externa, na tampa e corpo. No corpo há uma perda de superfície significativa em um dos lados do bojo, onde é possível observar parte do conteúdo, ainda presente. No lado oposto a esta quebra há uma perfuração, produzida, provavelmente, pelo impacto de alguma ferramenta. No interior é possível observar uma grande quantidade de ossos muito fragmentados misturados com sedimento e com marcas claras de queima.

A outra urna, de número 0029 é peça que difere do restante da coleção, e não há como afirmar que se trata de um recipiente funerário. Ela é formada por duas vasilhas, que foram encontradas sobrepostas, uma servindo de tampa para a outra. Ambas têm camadas de fuligem e depósito carbônico, o que indica uma exposição ao fogo e o provável uso para preparo de alimentos. As duas juntas têm altura de 28,5cm e diâmetros de borda de 21,5cm no corpo e 26,4cm na tampa. De forma semelhante as demais peças apresentadas para Urucurituba, o antiplástico predominante deste conjunto é o cauíxí.



*Figura 94: Urnas 0027 e 0029, não antropomorfas e encontradas em conjunto. Apenas a primeira continha remanescentes ósseos, o que nos leva a pensar se a segunda não se tratava de um acompanhamento.*

Outro conjunto de urnas não antropomorfas e com características diferenciadas, foi encontrado e escavado pelo professor José Neves, também no centro de Urucurituba. O contexto apresenta 4 peças depositadas juntas e em pé, como pode ser observado na Figura 97. São 3 pequenas urnas e um prato. As peças 1733 e 1734 têm morfologia semelhante ao recipiente 0029, e, embora não se possa afirmar tratar-se de objetos funerários, elas certamente compunham o conjunto material associado a este contexto, onde ao menos uma das urnas tinha vestígios ósseos em seu interior, segundo as anotações de José Neves. A urna 1735 tem forma cilíndrica, como algumas das urnas já apresentadas aqui, sendo a base cônica, plana e circular. É possível observar uma camada de engobo branco por todo o corpo, na face externa e pintura vermelha sobre engobo, sobretudo na tampa, formando um campo com motivos em círculos. Parte da tampa foi reconstituída em gesso, assim como uma série de rachaduras que se espalham pelo corpo da peça. As duas outras vasilhas são restritivas, com bojo proeminente e contorno composto, base circular e plana. Uma delas, de número 1734, tem uma tampa com contorno simples e

borda direta e vestígios de pintura marrom sobre engobo branco na tampa e engobo vermelho na face interna do corpo. A outra peça, de número 1733, tem uma tampa irrestritiva, com borda expandida e engobo vermelho na face interna; no corpo é possível notar vestígios de pintura em vermelho e marrom sobre engobo branco. O prato que as acompanhava tinha uma borda expandida também e uma faixa vermelha na borda interna, assim como a presença de engobo vermelho na base, na face interna. As quatro peças deste contexto têm proporções um pouco assimétricas e um acabamento menos fino, em comparação com outras urnas do acervo. Todas as peças têm antiplástico formado por cauíxí



*Figura 95: Conjunto de urnas não antropomorfas encontradas associadas no centro de Urucurituba. Apenas uma das peças continha ossos (não identificada), de forma que as demais poderiam tratar-se de acompanhamentos funerários.*





Figura 96: Fotos do contexto de escavação do conjunto de urnas localizado no centro de Urucurituba. Fotos do acervo pessoal de José Alberto Neves.

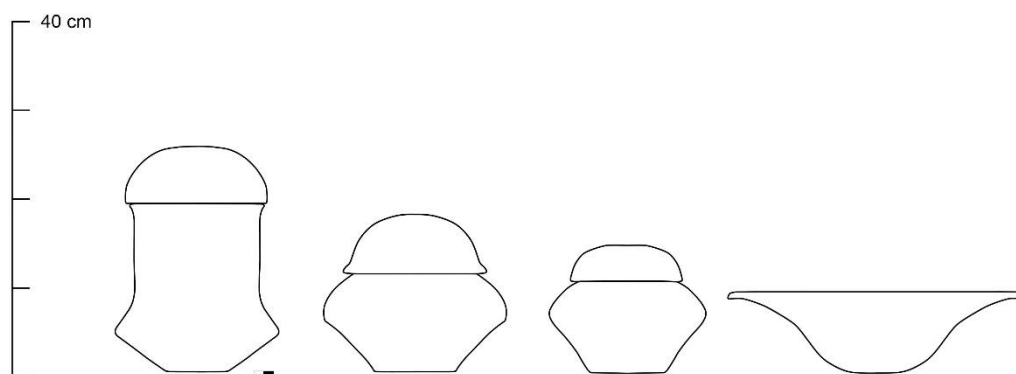


Figura 97: Proporções entre as urnas 1733, 1734, 1735 e 1736 (prato).

Um dos conjuntos mais recentes encontrados em Urucurituba data do ano de 2017 e teria sido retirado da rua Juvelino Vidal, ainda nessa mesma área central da cidade. Este conjunto é formado por duas urnas antropomorfadas, classificadas com os números 2691 e

2692. Segundo a documentação e os relatos de José Neves, essas peças foram encontradas associadas, distantes 30cm uma da outra e enterradas em pé, orientadas com o rosto para o sudeste. Ambas as urnas apresentavam conteúdo ósseo muito fragmentado e misturado com sedimento. Uma das urnas (2691) teve sua tampa quase inteiramente reconstituída com gesso, de forma que os olhos e parte do diadema não são originais. Ambas apresentam perdas nas pernas e bojo inferior e a urna 2692 teve parte de sua perna direita e pênis totalmente reconstituído. Segundo José Neves, o pênis foi feito com base no modelo original, que se perdeu na escavação.

Ambas as peças apresentam o rosto sobre a tampa e membros articulados, assim como outros elementos do antropomorfismo, modelados e aplicados sobre o corpo. São peças relativamente pequenas com 48cm e 35,4cm de altura e têm os campos gráficos bem preservados. A urna 2691 tem forma cônica e base em pedestal e engobo vermelho na face externa, na porção inferior da base. No corpo, as mãos estão viradas para cima, de forma semelhante à urna 2617. O rosto apresenta olhos semicerrados, nariz pontiagudo e alargado na base com duas incisões indicando as narinas. O diadema é quadrangular com um sobrediadema (reconstruído) e as orelheiras apresentam incisões acanaladas com possíveis referências a cabeças de serpentes e furos que atravessam de ambos os lados. No corpo, os campos gráficos são delimitados pelos ângulos de inflexão e são compostos de pintura vermelha e marrom sobre engobo branco, com linhas grossas nas costas e bojo inferior e linhas finas no peito, ventre e sobre os membros. Braços, pernas e adornos (pulseiras e tornozeleiras) são contornados com acanalados e faixas em vermelho e faixas em marrom dividem os campos gráficos do corpo. Mamilos e umbigo são formados por esferas aplicadas e o órgão sexual é representado por um triângulo acanalado. Esta alternativa de representação do órgão sexual também foi interpretada como uma possível referência à vulva, embora de maneira distinta da urna 1320, descrita anteriormente.

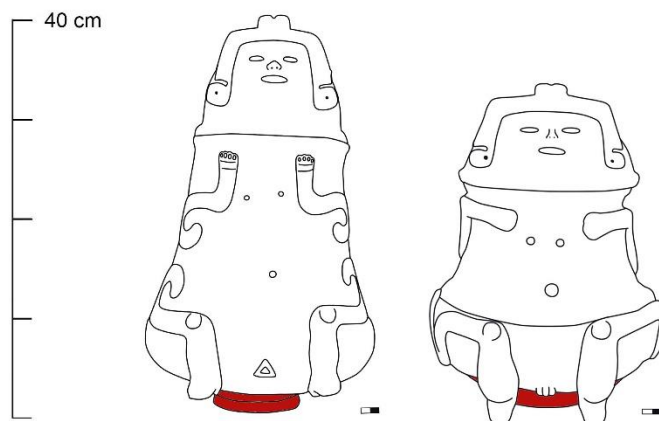
A urna 2692 tem morfologia semelhante à anterior, embora menor e com base cônica, plana e circular. O corpo é semelhante, à exceção da borda, mais inclinada externamente e dos braços, que tem um formato semelhante a um “gancho”. No rosto, o diadema apresenta incisões acanaladas e furos nas orelheiras. O sobrediadema, original, está um pouco erodido. A divisão e as características dos campos gráficos são semelhantes à urna 2691, sendo dois campos nas costas com linhas grossas em marrom e, na frente, linhas finas preenchem os campos do torso e ventre e dos membros, embora estes estejam mais erodidos. Os membros também são contornados por acanalados com



pintura vermelha e uma faixa vermelha contorna a borda do corpo. Mamilos e umbigo são aplicados e o órgão sexual é representado por um pênis, mas que foi 100% reconstruído. Ambas as urnas têm o caixí como antiplástico.



Figura 98: Urnas 2691 e 2692. Ambas são antropomorfas mas a 2691 é uma das únicas urnas com representação da genitália definida por um triângulo em baixo relevo.



*Figura 99: Proporções entre as urnas 2691 e 2692.*

Por fim, o acervo de Urucurituba conta ainda com uma urna isolada, de número 0025, encontrada no ano de 1990 na estrada do Agustinho, em um local conhecido como “Terra Preta”. Trata-se de uma urna antropomorfa, com forma cônica e base em cone invertido, circular e plana. Os membros são modelados e aplicados sobre o corpo. A tampa, onde estaria provavelmente o rosto da urna, teria se perdido nas escavações. É possível notar uma série de fraturas paralelas no bojo inferior da urna, sendo este o local de maior fragmentação do corpo. Mamilos, umbigo e pênis são modelados e a divisão dos campos gráficos segue um padrão semelhante ao das urnas 2961, 2962 e 1718, sendo que a porção das costas tem motivos formados por linhas mais grossas em marrom escuro, e a frente do corpo é coberta por linhas mais finas, sobretudo nos motivos que preenchem os braços e pernas. Da mesma forma, os membros articulados são contornados por incisões acanaladas e pintura vermelha e a base apresenta engobo vermelho na face externa. O antiplástico é formado por cauxí, mas com uma presença mais significativa de componentes minerais, sobretudo hematita e feldspato.



Figura 100: Urna 0025, antropomorfa.

### 2.2.3 Manacapuru

Saindo de Urucurituba, o próximo contexto regional estudado é referente à cidade de Manacapuru, localizada a, aproximadamente, 300 km a oeste de Itacoatiara. Nesta localidade foram documentadas apenas quatro urnas, sendo duas provenientes do acervo do MAE-USP e duas da Reserva Pindorama, em Urucurituba.

As urnas provenientes do acervo de Urucurituba (0045 e 0046) foram coletadas pelo professor José Neves, em visita à Manacapuru. Segundo ele, as peças haviam sido encontradas juntas no quintal de um parente seu e estavam sendo reutilizadas como vasos de plantas. A morfologia das duas urnas é semelhante, mas apenas uma peça tem elementos antropomorfos, definidos pelo rosto, modelado e aplicado no corpo da urna. Ambas as urnas têm forma cônica, mas as bases são diferentes, sendo uma em pedestal e a outra cônica e plana. Quanto à pintura, vestígios de engobo branco são percebidos nas duas peças, e uma delas, a antropomorfa, tem uma marca escura no bojo inferior, decorrente da queima, onde é possível notar o padrão de uma pintura em negativo. Isso aponta, por um lado, a existência de campos pictóricos no corpo da urna e, por outro, a provável queima da cerâmica com a pintura já produzida. Nesta peça, o diadema no rosto está separado das orelhas que são particularmente interessantes, pois estão ligadas por um aplique horizontal, que contorna o rosto no seu “queixo”, podendo indicar algum tipo de

adorno nessa região, como um colar. Esse tipo de aplique no queixo, também está presente em uma das urnas encontradas próximo à Alvarães, no médio Solimões (Figura 39 – cap 1), mas neste caso, o que se observa é um rolete em alto relevo contornando o rosto da urna, talvez como uma estratégia para destacá-lo. Na urna não antropomorfa, é possível observar dois furos recentes na base, produzidos para sua reutilização como vaso de plantas. Ambas as urnas têm cauixí como antiplástico.



*Figura 101: Urnas 0045 (acima) com detalhe da marca em negativo da pintura na mancha de queima e 0046 (abaixo) com detalhe para os furos recentes produzidos na base.*

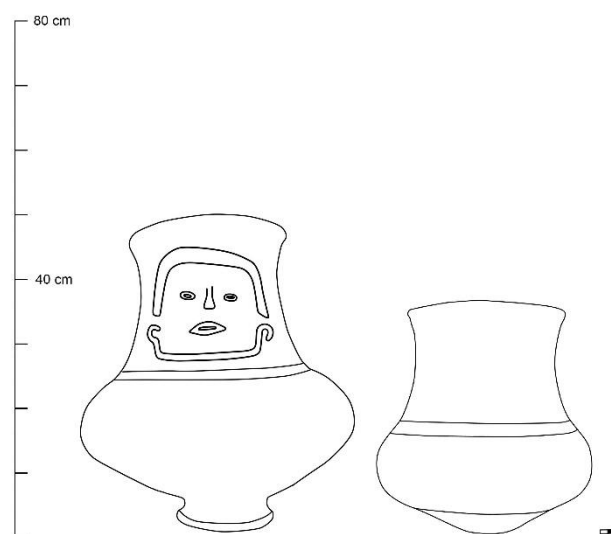


Figura 102: Proporções entre as urnas 0045 e 0046.

As duas outras urnas relacionadas à Manacapuru e provenientes do acervo do MAE-USP correspondem a uma peça não antropomorfa (RGA 5474), que teria vindo de uma permuta com o Museu Paraense Emilio Goeldi e uma tampa antropomorfa (RGA 6656). A tampa apresenta uma morfologia diferente, semelhante à peça 6644, descrita para Itacoatiara. Sua forma é mais abaulada, como se fosse um vaso globular, de base arredondada e com uma seção na borda que define um “pescoço”. Além da forma, é interessante notar que as características da pasta cerâmica também são bem semelhantes às peças 6644 e 6020b, de Itacoatiara, assim como algumas soluções do design da tampa. Entre esses traços estão a indicação de orelhas separadas do diadema e cobertas por engobo vermelho, a boca grande e projetada para a frente, e, na pasta, a concentração de grandes pedaços de caraiapé queimados. Isso nos levou a questionar, em alguma medida, se esta tampa não faria parte desse conjunto de Itacoatiara do MAE-USP, mas não foi possível verificar isso na documentação disponível. Apesar do alto grau de erosão desta peça, é possível notar vestígios de pintura marrom e vermelha sobre engobo branco e, na boca, a definição de dentes através de linhas finas pintadas em marrom.





Figura 103: Tampa número 6656, pertencente ao acervo do MAE-USP.

A urna 5474, não antropomorfa, trata-se de uma forma cônica, com marcas de restauro por todo o corpo, onde há uma série de rachaduras, e base em forma de cone invertido, plana e horizontal. Há engobo branco aplicado por toda a face externa, com vestígios de pintura em marrom, sobretudo na tampa, e engobo vermelho por toda a face interna, no corpo e na tampa. Esta peça tem dimensões relativamente pequenas, com 21,5cm de altura e 16,5cm de diâmetro na borda. O antiplástico é formado por caraipé e cauxí.

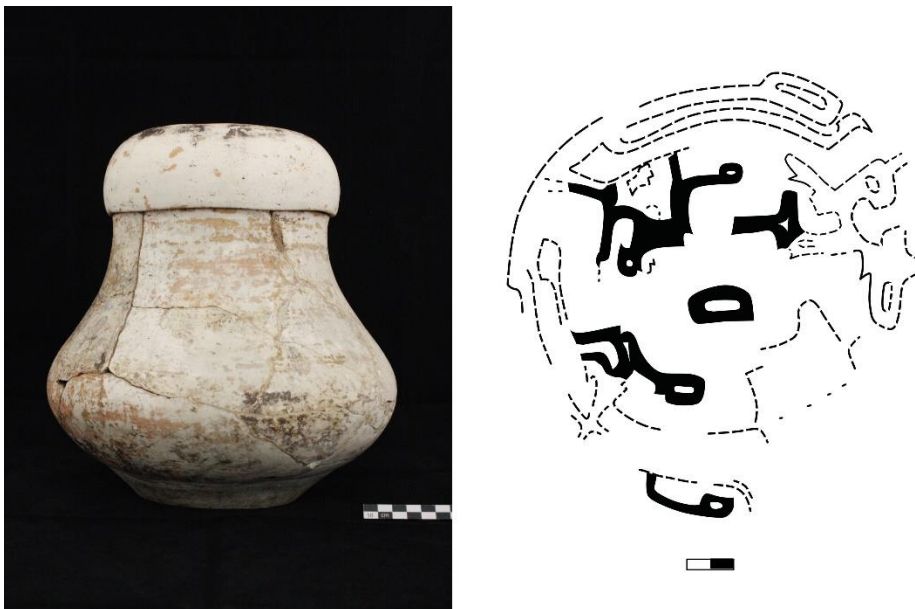


Figura 104: Urna 5474 (à esquerda) e decalque do campo pictórico localizado na parte de cima da tampa (à direita).



#### 2.2.4 Baixo rio Madeira

As urnas provenientes da região do baixo rio Madeira estão vinculadas a duas cidades, sendo estas Nova Olinda do Norte e Borba. Em Nova Olinda são documentadas duas urnas, pertencentes ao acervo do MPEG e, em Borba, seis urnas pertencentes ao acervo do MAE-USP.

As urnas de Borba estão relacionadas às coletas realizadas por Harold Schultz e foram analisadas e descritas por Peter Hilbert (1968) que afirma que algumas destas peças teriam sido encontradas associadas, no mesmo contexto de deposição, embora não especifique quais peças eram. Através da análise pudemos inferir que há um conjunto com tecnologia semelhante, formado por três urnas. Estas, classificadas com os números 6018, 6024 e 6025, tem traços morfológicos e pastas semelhantes e presença de caraipé, associado com caraipé B18, que é um tipo de antiplástico orgânico ainda pouco compreendido na Amazônia e não tão comum de ser encontrado. Estas três urnas são antropomorfas, com indicação do rosto na tampa e membros articulados modelados e aplicados ao corpo; as três tem morfologia cônica, apesar de uma delas tender a um formato mais cilíndrico, e base em pedestal anelar com fundo côncavo. Uma das urnas (6024) está sem a tampa. Há poucas marcas de impacto nas peças, mas há perdas no diadema das duas urnas com tampa e marcas superficiais de impacto e atrito nos corpos e bojos.

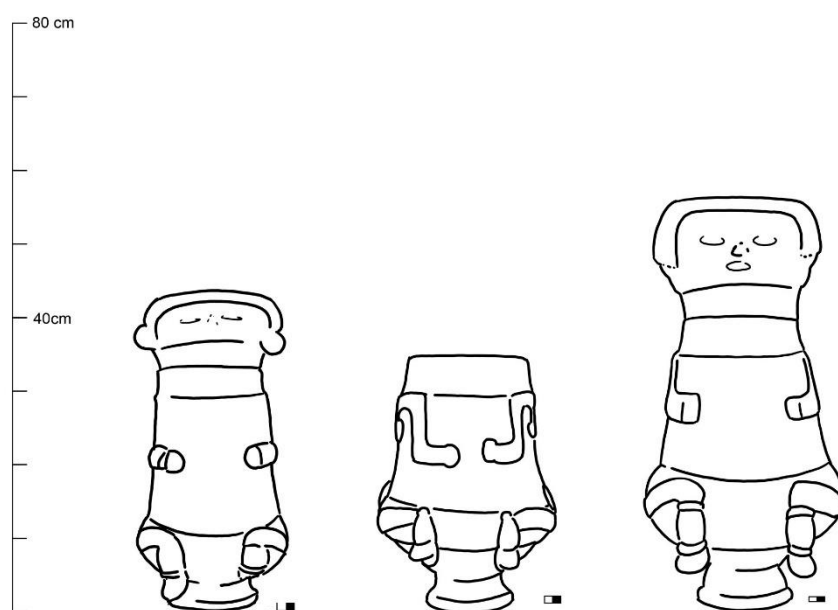
Os ângulos de inflexão que dividem os segmentos dos corpos das três peças são bem demarcados e há uma espécie de carena nas bordas, formada pela inclinação interna, que forma um pescoço. No corpo das três urnas os mamilos e umbigos são esferas aplicadas em alto relevo e o pênis é indicado por 3 esferas juntas. Adornos nos punhos e pernas são indicados por acanalados e roletes aplicados e a urna 6024 ainda apresenta um

---

18 A diferenciação entre dois tipos de caraipé se pauta pelas características do antiplástico derivado da entrecasca do caraipezeiro, que pode apresentar o aspecto de madeira queimada ou de um elemento tubular esbranquiçado e translúcido, muitas vezes confundido com o caixí. Esse tipo de caraipé foi classificado para a cerâmica arqueológica do Brasil Central como caraipé ou cariapé A, em contraponto ao B, mais semelhante ao caraipé lenhoso comumente encontrado na Amazônia (Oliveira, 2005). No entanto e com as variações tipológicas adotadas na Arqueologia Amazônica, o caraipé branco foi categorizado como caraipé B, no caso das cerâmicas amazônicas. Ainda assim, este é um tipo de antiplástico mais raro de ser encontrado na região.

apêndice nos pés, na altura do calcanhar. Há vestígio de pintura sobre engobo branco nas três peças, mas muito erodido, e de engobo vermelho na parte de trás dos diademas das urnas 6018 e 6025. Nas urnas 6018 e 6024 o caraipé B é predominante no antiplástico, associado a caraipé e mineral. A urna 6025 tem o caixí como antiplástico dominante, associado à caraipé, caraipé B e mineral.

Uma vez que há a indicação de que algumas urnas deste conjunto tivessem sido encontradas associadas, fizemos um exercício interpretativo de correlacionar essas peças de acordo com suas semelhanças formais. Isso não impede, no entanto, de que urnas diferentes fossem enterradas no mesmo contexto. É importante pensar que ainda temos poucos contextos associados a enterramentos com urnas polícromas bem documentados, o que torna essa leitura acerca dos conjuntos e suas características formais ainda muito exploratória.



*Figura 105: Proporções entre as urnas 6018, 6024 e 6025.*



Figura 106: Urnas 6018, 6024 e 6025, vinculadas à Borba, pertencentes ao acervo do MAE-USP.

As demais urnas associadas ao município de Borba compreendem 2 corpos, um antropomorfo e outro não, e uma tampa antropomorfa. O corpo antropomorfo (6021a) tem a forma cônica e base em cone invertido, plana e circular. Os membros articulados são modelados e aplicados sobre o corpo e, assim como os mamilos, são bem assimétricos. O órgão sexual é definido por um pênis de pequenas dimensões e há vestígio de pintura vermelha e marrom sobre engobo branco por toda a peça. Esta urna tem uma pequena perda de superfície no lábio e uma perda considerável no bojo inferior, do lado direito de seu corpo, que provavelmente é derivada de impacto. O antiplástico é composto por cauxí, argila vermelha e mineral.

A urna não antropomorfa (6021b) apresenta morfologia do corpo semelhante à 6021a, porém trata-se de uma urna pequena, com 23cm de altura e 12 de diâmetro na borda, e apresenta vestígios de pintura vermelha e marrom sobre engobo branco, na face externa. Assim como a urna anterior, esta tem uma perda de superfície no bojo, provavelmente decorrente de algum tipo de impacto. O antiplástico é formado por caraipé, cauxí e mineral, sobretudo hematita.

Já a tampa, de número 6023 tem o rosto antropomorfo modelado e aplicado, mas apresenta alto grau de erosão da superfície. Algumas marcas de impacto podem ser notadas na porção de cima da tampa, no diadema e na orelheira, do lado direito. A borda é inclinada interna, de forma a definir um pescoço para a urna, semelhante às urnas do conjunto anteriormente descrito (6018 e 6025).

Ainda há uma urna do acervo do MAE-USP, representada por um corpo antropomorfo, que está sem informação de proveniência, mas que acreditamos pertencer ao contexto de Borba, uma vez que apresenta claras semelhanças com as urnas coletadas por Schultz. A peça (6022) trata-se de uma urna pequena, com 24cm de altura, com braços e pernas modelados e aplicados sobre o corpo, assim como mamilos, umbigo e pênis. Os membros são um pouco assimétricos e parecem mais robustos em relação as demais urnas descritas, mas a morfologia geral da peça apresenta semelhanças, a exemplo da base em pedestal anelar com fundo côncavo e da definição de um pescoço, separado do corpo por um rolete aplicado na face externa, ao modo da urna 6024. Esta urna tem o antiplástico composto de caraipé e mineral, porém sem a presença do cauxí, comum nas demais urnas de Borba.



Figura 107: Urnas pertencentes ao acervo do MAE-USP, relacionadas ao município de Borba.

As urnas do acervo do MPEG, provenientes de Nova Olinda, compreendem 2 urnas antropomorfas, sendo que uma delas está sem a tampa. A urna completa (T-883) tem o rosto modelado e aplicado na tampa e membros articulados aplicados ao corpo. O corpo tem forma cônica com base em pedestal e há engobo branco por toda a peça, na face externa e pintura vermelha sobre os acanalados que contornam os membros e nas faixas de divisão entre os campos gráficos. No rosto, olhos, nariz e boca estão um pouco erodidos, mas são apresentados em alto relevo e o diadema, quadrangular, termina em duas orelheiras com incisões acanaladas que formam espirais e se assemelham a duas cabeças de serpente. Também há furos em ambas as orelheiras. O corpo é dividido em três segmentos, mas, de forma semelhante às outras urnas descritas para o Madeira e para a região de Itacoatiara, há uma divisão entre o corpo e a borda e, na tampa, entre a cabeça e borda, que formam um “pescoço”. No corpo, mamilos e umbigo não estão preservados, mas a genitália é representada por um pênis. O antiplástico é formado por cauxi e argila.



Figura 108: Urna T-883, do acervo do MPEG, proveniente da cidade de Nova Olinda do Norte.

A outra urna (T-884) tem o corpo um pouco mais cilíndrico, com os membros articulados modelados e aplicados. A peça tem marcas de impacto concentradas do lado esquerdo e perda na borda, no pedestal e no aplique referente ao órgão sexual. Há vestígios de pintura em vermelho e marrom sobre engobo branco e de incisões acanaladas com pintura vermelha usadas no contorno dos membros articulados e nas faixas de divisão entre os segmentos do corpo. Mamilos e umbigo também são indicados por esferas aplicadas ao corpo e os adornos nos pulsos e pernas, por finos roletes aplicados. O antiplástico predominante é o cauxí.



Figura 109: Urna T-884, pertencente ao acervo do MPEG.



Um traço recorrente nas urnas do baixo Madeira é a presença de elementos como carenas e apliques, definindo uma seção que corresponderia ao pescoço da urna, tanto no corpo, quanto na tampa. Esse tipo de composição foi também identificado em algumas peças de Itacoatiara e de Manacapuru mas está ausente nas urnas de Urucurituba, de onde vem o maior acervo analisado. Além disso outro elemento compartilhado entre as urnas destas regiões e que também é incomum em Urucurituba, é a presença de roletes aplicados indicando adornos nos braços e pernas, ao invés de incisões acanaladas.

A região de Borba foi o local onde a pesquisadora Anne Rapp Py-Daniel pôde analisar o conteúdo ósseo de um vaso policromo não antropomorfo mas que estava possivelmente associado com uma urna antropomorfa e que continha vestígios ósseos faunísticos que ela interpretou como um acompanhamento funerário (Rapp Py-Daniel 2014). A tampa antropomorfa associada a este vaso, assim como algumas urnas que estão atualmente na aldeia de São Félix (apresentadas no Capítulo 1), parecem ter alguns elementos do design semelhantes aos das urnas apresentadas aqui, com atenção especial para a existência de um pescoço definido por ângulos de inflexão ou por roletes aplicados, que poderiam também ser interpretados como adornos. Uma das urnas levantadas nesta pesquisa, pertencente ao acervo do Museu de Liverpool, no Reino Unido (sem proveniência), tem a presença de uma flange nesta mesma seção do corpo, sobre a qual ela apoia as mãos (Figura 48). Este elemento, específico desta peça, foi anteriormente interpretado como uma referência ao manuseio de vasos com flange mesial (Oliveira 2016b) mas também poderia indicar um adorno particular.

Subindo o rio Madeira, as urnas apresentam uma certa variação formal, representada pelas peças documentadas nos sítios Aldeia do Jamil e Ilha do Padre (também descritos no capítulo anterior), sobretudo pela presença de formas mais cilíndricas e abauladas e redução dos elementos antropomorfos modelados e aplicados.

### 2.2.5 Tefé – médio Solimões

No médio rio Solimões, o contexto mais documentado com urnas funerárias policromas, até o presente momento, é o do sítio Tauary, no lago de Tefé. Ali, como já exposto no Capítulo 1, foram encontrados em 2014 dois contextos de enterramento com seis urnas, coletadas e estudadas entre 2014 e 2015 pela pesquisadora Jaqueline Beletti, com o apoio dos moradores da localidade, e um contexto com nove urnas, escavado em 2018 através de uma parceria entre o Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (IDSM) e a Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA). As nove urnas escavadas em 2018 encontram-se atualmente na UFOPA, em processo de exumação e pesquisa por professores(as) da universidade e estudantes. Estão à frente do projeto a Dra. Anne Rapp Py-Daniel e a pesquisadora Karen Lorena Freire Marinho. As seis urnas coletadas em 2014 estão sob a atual guarda do Laboratório de Arqueologia do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, em Tefé-AM.

Os contextos escavados em 2014 foram interpretados como dois eventos de enterramento distintos, sendo um mais antigo, datado do séc. XV, com duas urnas, e um mais recente, do séc. XVII, com quatro urnas. As urnas mais antigas (urnas 5 e 6) são peças não antropomorfas e cilíndricas, com a base cônica. Seus corpos estão apoiados sobre bancos figurativos, produzidos através de uma placa cerâmica (circular na urna 5 e quadrangular na urna 6) com quatro pés modelados cada um. Os campos pictóricos estão bem preservados tanto nos corpos das urnas quanto nos bancos, em que se observa uma faixa pintada com motivos em vermelho e marrom e cobertura de engobo vermelho nos pés. A urna 5 tem uma particularidade que é a aplicação da pintura diretamente sobre a superfície cerâmica, sem a presença de engobo branco. Esta é a única peça do acervo a apresentar esta característica. Isso parece, de certa forma, ter comprometido a preservação da pintura, recuperada apenas na seção superior do corpo. Nesse campo é possível notar uma composição elaborada de linhas curvas e escalonadas, que repetem determinados padrões e definem um ser de corpo alongado e cabeça triangular, tratando-se provavelmente de uma serpente ou peixe.

Sobre a morfologia, foi possível identificar algumas etapas de manufatura da urna, onde o corpo e o banco teriam sido produzidos em dois momentos diferentes e, posteriormente, “colados”. O banco, que estava descolado da urna no momento da coleta, apresentava incisões riscadas na sua face superior, onde foi anexada a base da urna. Estes

riscos, produzidos na argila mais seca, teriam a provável função de melhorar a aderência do corpo da urna ao banco. É importante dizer que, nas urnas polícromas de outros contextos em que a base costuma ter a forma de um pedestal, há a hipótese de que esta seção seria também produzida em um segundo momento, após a manufatura do corpo, mas não pudemos observar se o pedestal era anexado já inteiro ou se era construído progressivamente depois de o corpo estar pronto e seco. Ainda sobre a urna 5, os quatro pés, modelados e aplicados à base do banco tem um contorno escalonado e engobo vermelho. Essa forma dos pés também é observada na urna 6, assim como a aplicação de engobo vermelho. Nela, porém, o suporte do banco tem formato quadrangular e o corpo da urna é todo revestido em engobo branco, sob os motivos pintados.

Em ambas as peças, faixas em vermelho delimitam os ângulos de inflexão do corpo e divisão dos campos gráficos. Também em ambas as peças a base do corpo da urna não tem pintura (algo observado na maior parte das urnas polícromas), mas sim a cobertura de engobo branco na urna 6 e vermelho na urna 5. Os campos gráficos são formados por linhas grossas em vermelho, contornadas por linhas mais finas, em marrom, que também preenchem os espaços vazios. O antiplástico predominante em ambas, assim como em todas as demais urnas de Tauary é o caraipé.

Esse contexto de enterramento mais antigo tinha as urnas deitadas, orientadas em oposição uma à outra, ou seja, uma estava com a tampa apontada para o sudeste e a outra para o nordeste. Ambas continham apliques sobre a tampa, mas que se perderam durante as escavações e não foi possível documentá-los. A urna 6 estava com os remanescentes ósseos preservados, caracterizados por ossos longos alinhados em sua parede (Belletti 2015). O conteúdo da urna foi exumado por Belletti e está atualmente acondicionado no acervo do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá.



Figura 110: Urna 5, pertencente ao contexto mais antigo escavado em Tauary. Detalhes para o padrão gráfico da serpente, o banco e as marcas incisas produzidas para anexar o corpo ao banco.



Figura 111: Urna 6, pertencente ao contexto mais antigo escavado em Tauary. Detalhe do banco e dos padrões gráficos em vermelho e marrom sobre branco.

O segundo contexto escavado em 2014, mais recente cronologicamente, continha quatro urnas, todas com referência ao antropomorfismo. No entanto, percebeu-se uma diferença quanto as estratégias do design para destacar esses elementos, em relação as

urnas do médio Amazonas, e que, grosso modo, parecem indicar um maior investimento no uso de pinturas que de modelados e incisos/excisos. Apenas uma das urnas deste conjunto tinha o rosto modelado na tampa, com o diadema aplicado. As demais tinham apenas o nariz e boca modelados e pequenas esferas em alto relevo no lugar das orelhas, de forma que o padrão geral do rosto é pintado. No conjunto de 9 urnas escavadas em 2018 parece haver ao menos quatro urnas com elementos modelados na tampa que figurem o rosto, sobretudo o diadema. Ainda assim, o corpo não apresenta os membros modelados e aplicados.

No conjunto analisado aqui, a urna com o rosto modelado, classificada como urna 3, é a menor do conjunto, com 55cm de altura, e é a que apresenta o campo gráfico menos preservado. Esta também é a única urna do conjunto em que os braços são representados de maneira mais figurativa, mas sem modelagem, apenas com o contorno feito em acanalado e pintado em vermelho. Nos campos gráficos é possível notar os padrões escalonados e curvos clássicos da pintura polícroma e a definição de um ser de corpo longilíneo com uma cabeça formada por padrões escalonados, provavelmente uma serpente. No rosto, diadema, nariz e boca são aplicados à tampa, mas os olhos são indicados por incisões e pintura. O banco tem forma quadrangular e quatro pés com contorno escalonado, cobertos por grafismos em marrom sobre engobo branco na face externa. A face interna dos pés, assim como a parte de baixo do suporte do banco são cobertas de engobo vermelho. A aplicação do engobo vermelho nesta parte interna do banco é observada nas quatro urnas, assim como o contorno escalonado dos pés, que variam na forma e orientação em relação aos rostos modelados. Outro elemento compartilhado pelas quatro peças é a presença de um aplique sobre a tampa, representando três pássaros e um possível antropomorfo.

As outras três urnas têm forma cilíndrica com base cônica, sobrepostas a um banco quadrangular. Nos bancos, os pés variam na forma, sendo que a urna 1 apresenta quatro pés e as urnas 2 e 4 dois pés cada, mais largos e paralelos entre si. A orientação dos pés em relação ao corpo das urnas muda nas quatro peças, como se fossem propositalmente construídas em oposição uma à outra. Na urna 1, os quatro pés estão paralelos ao corpo da urna; na urna 3 estão em diagonal em relação à frente do corpo; na urna 2 estão perpendiculares em relação ao rosto e, na urna 4, paralelos. Os apliques de pássaros também diferem entre si, sendo uma coruja, um urubu-rei e um outro pássaro não identificado (este último, referente à urna 1, teria se perdido nas escavações).

As três urnas maiores têm dois rostos indicados em cada peça, sendo um na tampa e outro no corpo, no torso. Nas tampas, o nariz e boca são aplicados, assim como a seção das orelhas, sendo o alargador simulado por uma esfera aplicada. No rosto reproduzido no corpo, apenas o nariz e os alargadores têm partes modeladas, que também poderiam fazer referência aos mamilos. A duplicação de rostos nas urnas polícromas, representados na tampa e no corpo em uma mesma peça, não é um elemento muito comum e foi observado poucas vezes nos acervos levantados. Porém, algumas estratégias do design das urnas poderiam aludir a presença de rostos nos corpos a partir de outros elementos, que iremos discutir adiante.

Ainda sobre as quatro urnas do segundo conjunto de Tauary, estas têm campos gráficos compostos de linhas grossas e finas em vermelho e marrom sobre engobo branco, também dispostas em padrões escalonados e curvilíneos e formando aparentes seres, com destaque para o motivo da serpente/peixe. Veremos adiante que os padrões pintados destas urnas parecem se complementar, formando jogos de oposição entre diferentes peças e campos do design.

Quanto ao contexto de deposição, as quatro peças também foram encontradas deitadas, aparentemente combinadas em um padrão de relações opostas entre os lados de seus corpos (frente e trás). Duas delas “olhavam” para baixo (rostos voltados para o chão) e as outras duas olhavam para cima. As quatro urnas estavam orientadas com a tampa para o norte mas divergiam na posição dos rostos e torsos. Em síntese, estavam dispostas da seguinte forma: No canto esquerdo (em relação ao norte) estava a urna 3, com o rosto virado para baixo, mas com o corpo todo em diagonal; ao lado, a urna 1 estava deitada “de lado”, com o rosto da tampa posicionado para a direita (oeste) em oposição ao rosto do corpo, à esquerda (leste); na sequência, a urna 4 estava com ambos os rostos (no corpo e tampa) voltados para cima, para a superfície, de forma que o aplique de coruja também olhava para cima e, por fim, a urna 2 estava com ambos os rostos, do corpo e da tampa, voltados para baixo, em oposição ao aplique do urubu-rei que tinha o bico voltado para cima. Esta última urna apresenta uma perda significativa no bojo inferior, produzida no momento de sua retirada, que não pôde ser remontado.





Figura 112: Urna 1, antropomorfa, do contexto mais recente de Tauary. O rosto da tampa estava posicionado em oposição ao rosto do corpo.



Figura 113: Urna 2, antropomorfa, do contexto mais recente de Tauary. Os rostos estavam voltados para o mesmo lado, mas em oposição à frente do urubu-rei, na tampa.



Figura 114: Urna 3, do contexto mais recente de Tauary. A única destes conjuntos a apresentar braços mais figurativos e diadema modelado, sem indicação de rosto no corpo.



Figura 115: Urna 4, do contexto mais recente de Tauary. Os rostos da tampa e do corpo estão voltados para o mesmo lado e coincidem com a frente da coruja, aplicada à tampa.



Figura 116: Escavação das urnas na localidade de Tauary, documentada pelos moradores. Imagens cedidas por Jaqueline Belletti.

# Croqui de disposição das urnas Sítio Tauary

Elaborado por Belletti e Oliveira



Figura 117: Croqui da disposição dos dois conjuntos de urnas na localidade de Tauary. Imagem cedida por Jaqueline Belletti.

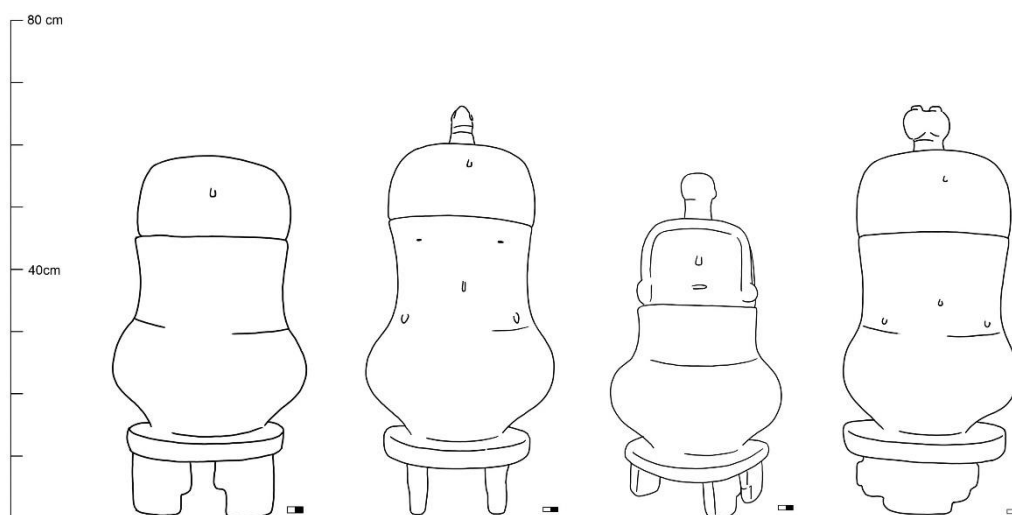
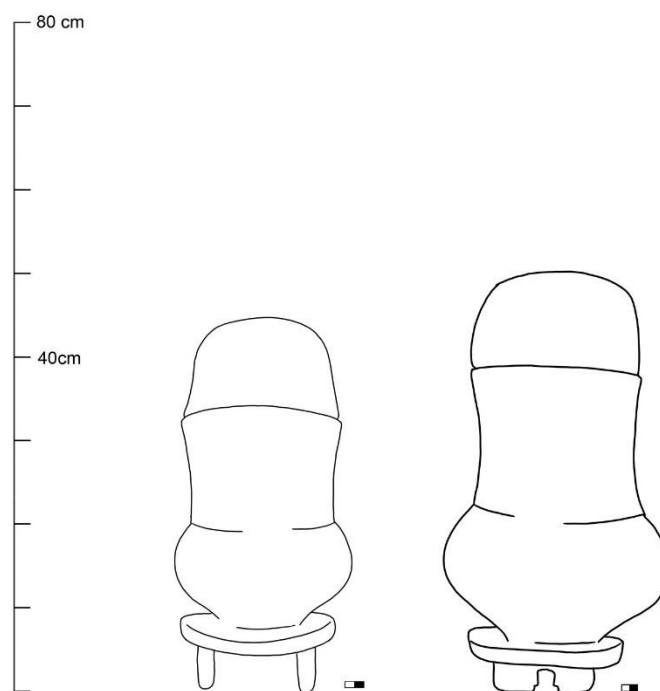


Figura 118: Proporção entre as urnas 1, 2, 3 e 4 de Tauary



*Figura 119: Proporção entre as urnas 5 e 6 de Tauary*

O conteúdo dessas urnas foi removido durante a escavação feita pelos moradores da localidade, mas foi possível observar alguns vestígios de remanescentes ósseos carbonizados em seu interior. No geral, as seis urnas dos dois contextos de Tauary apresentam semelhanças formais, tendo todas o caraipé presente no antiplástico e morfologia mais cilíndrica e abaulada. Apesar das diferentes estratégias de composição dos elementos antropomorfos, alguns aspectos do modelo estético das urnas de Tauary seguem suas vizinhas à leste, como a indicação do rosto na tampa (neste caso adicionado ao rosto no corpo da urna) a presença do diadema, tanto na forma modelada (urna 3) como através da pintura, a referência à posição sentada (através do banco, neste caso e da posição do corpo e do pedestal/base no outro) e a relação metafórica entre os membros articulados e serpentes, ponto ao qual voltaremos adiante. A presença de bancos figurativos nas urnas de Tauary, por sua vez, tem correlatos apenas nas urnas do estuário, onde também há a representação de bancos de modo mais figurativo, e nas urnas policromas equatorianas da fase Napo. Neste último caso, no entanto, há que se considerar que as urnas Napo tem uma variabilidade formal bem mais expressiva.

Nos campos gráficos, os motivos e padrões das urnas de Tauary seguem as estéticas policromas do médio Amazonas mas têm maior similaridade com as peças do alto rio Madeira, especificamente dos sítios Aldeia do Jamil e Ilha do Padre. Essa é uma relação, no entanto, que precisa ser mais bem explorada, assim como é preciso conhecer melhor os contextos funerários associados à cerâmica policroma no rio Madeira. No mais, o baixo grau de preservação das pinturas nas urnas do médio/baixo Amazonas deve ser considerado dentro dessas análises comparativas.

Ainda no contexto de Tauary, gostaríamos de trazer algumas considerações iniciais a respeito das urnas coletadas na campanha de 2018, que serão importantes para refletirmos a respeito dos padrões de enterramento das urnas policromas e dos gestos associados aos tratamentos funerários.

No geral, as nove urnas escavadas em 2018 são similares às descritas aqui, quanto à morfologia dos corpos e padrões pintados. Algumas particularidades são a ausência de bancos em algumas peças e pequenas variações nos contornos morfológicos, sobretudo em urnas menores. As observações preliminares de campo, produzidas por Anne Rapp Py-Daniel, descrevem que as urnas estavam deitadas, e havia uma aparente ordem na sua deposição, começando pelas maiores (extremo noroeste da cova) seguindo pelas médias e menores no sentido sudoeste (deitadas paralelamente) e terminado com outras peças de tamanhos médios, posicionadas perpendicularmente ao primeiro conjunto, à oeste. Na imagem abaixo é possível ver a disposição das urnas. A hipótese é que a urna 7 seria a primeira a ser depositada, e as 11 e 12, as últimas.





Figura 120: Vista superior da escavação das 9 urnas no sítio Tauary, em 2018, numeradas de acordo com a ordem de deposição hipotética.

Segundo Rapp Py-Daniel (comunicação pessoal), as urnas estavam muito próximas da superfície e o contexto tinha muitas bioturbações, o que impediu a definição precisa dos limites da cova. No entanto, alguns elementos contextuais, a exemplo da disposição das urnas, da sobreposição de fragmentos quebrados e da existência de espaços vazios entre as peças, indicam tratar-se de um único evento de deposição, em que as urnas foram enterradas juntas. Outra característica interessante, notada pela pesquisadora, é de que a existência de algumas formas relativamente diferentes, como as urnas 10 e 11, poderiam indicar abordagens tecnológicas diferentes no conjunto e sua produção realizada por mais de uma ceramista.



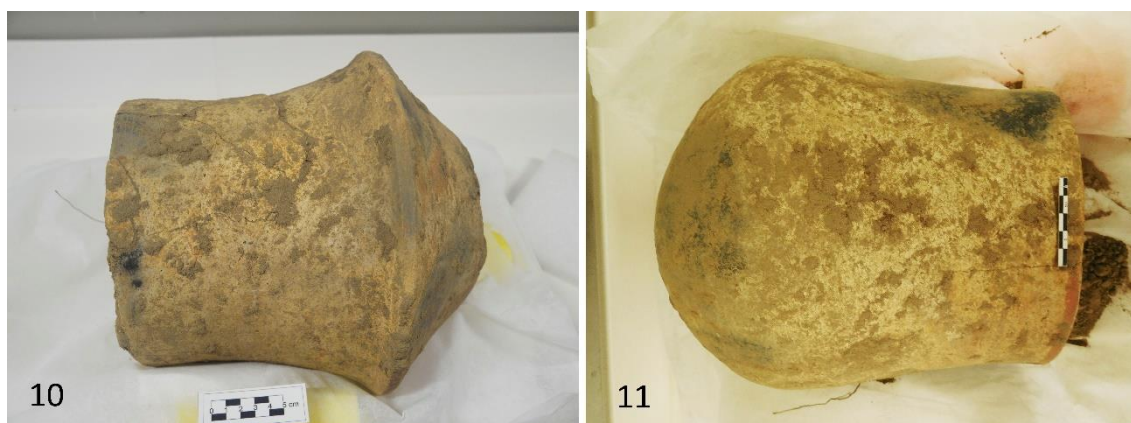


Figura 121: Urnas 10 e 11, escavadas em 2018 no sítio Tauary.

Quanto aos gestos associados ao tratamento dos remanescentes ósseos, é possível identificar um certo padrão, que envolve a queima dos ossos (e decorrente fragmentação) e sua deposição no interior da urna. O trabalho de análise destes remanescentes e dos gestos associados está sendo realizado pela pesquisadora Karen Lorena Freire Marinho, que generosamente compartilhou alguns dados preliminares, descritos a seguir.

A urna classificada com o número 9 foi a mais estudada, até o momento, e possivelmente tinha os remanescentes ósseos de um indivíduo feminino. Embora a identificação tradicional do sexo do indivíduo (que compreende a observação da pélvis e do crânio) não tenha sido possível, essa é uma hipótese pautada pelas características dos ossos e tamanho do indivíduo em questão (Freire Marinho e Rapp Py-Daniel, comunicação pessoal). Além disso, algumas marcas associadas a patologias degenerativas foram identificadas, o que levou a estimativa de que se trata de um indivíduo com idade avançada. As marcas de queima observadas nos ossos indicariam uma fragmentação ocorrida, majoritariamente, durante a queima e não antes dela. Nos termos usados pelas pesquisadoras, a queima teria ocorrido sobre os ossos “verdes”, provavelmente pouco tempo depois da morte, quando ainda há algum conteúdo orgânico. Rapp Py Daniel ainda observa um enorme controle dos processos de queima e deposição destes remanescentes na urna, uma vez que foram identificadas todas as partes anatômicas do indivíduo. Esse controle dos processos de tratamento funerário já havia sido apontado pela pesquisadora (2014:217) na análise de uma urna policroma encontrada no sítio Lago do Limão, na região de confluência entre os rios Negro e Solimões.

Um último detalhe importante a respeito do conteúdo presente na urna 9 é a presença de fragmentos cerâmicos de pequenas dimensões, associados ao sedimento e aos

ossos. Freire Marinho descreve que a localização dos fragmentos dentro da urna e a forma como estavam associados ao conteúdo leva a crer que estes teriam sido depositados junto com os ossos, no interior da peça. Estas informações, assim como os dados de análise das demais urnas associadas a este contexto estão em atual elaboração pela pesquisadora, como parte de sua pesquisa de mestrado em Arqueologia, pela Universidade Federal de Sergipe.

No que toca a morfologia, não foi observado o rosto modelado sobre a tampa, o que não isenta esta peça de ter alguns elementos antropomorfos na pintura, ainda não analisada. Ainda que não tenham sido identificados elementos antropomorfos mais figurativos, pode-se notar os grafismos que associamos a serpentes.



*Figura 122: Urna 9, escavada em 2018 no sítio Tauary, continha fragmentos ósseos possivelmente pertencentes a um indivíduo feminino de idade avançada.*

Duas das demais urnas exumadas pareciam não conter remanescentes ósseos misturados ao sedimento, e outras duas, as urnas 11 e 13, tinham ossos fragmentados. Segundo Freire Marinho (comunicação pessoal), é possível adiantar que os ossos da urna 11 têm características de tamanho e tratamento semelhantes às da urna 9.



*Figura 123: Urna 13, escavada em 2018 no sítio Tauary.*

As urnas de Tauary compõem o último conjunto analisado nesta pesquisa, tomando por base a extensão geográfica dos contextos levantados. Deste ponto em diante, subindo o Solimões, temos poucas referências de urnas policromas na Amazônia brasileira, e os conjuntos ficam mais expressivos apenas no Napo equatoriano, já com outras variações do design e da iconografia.

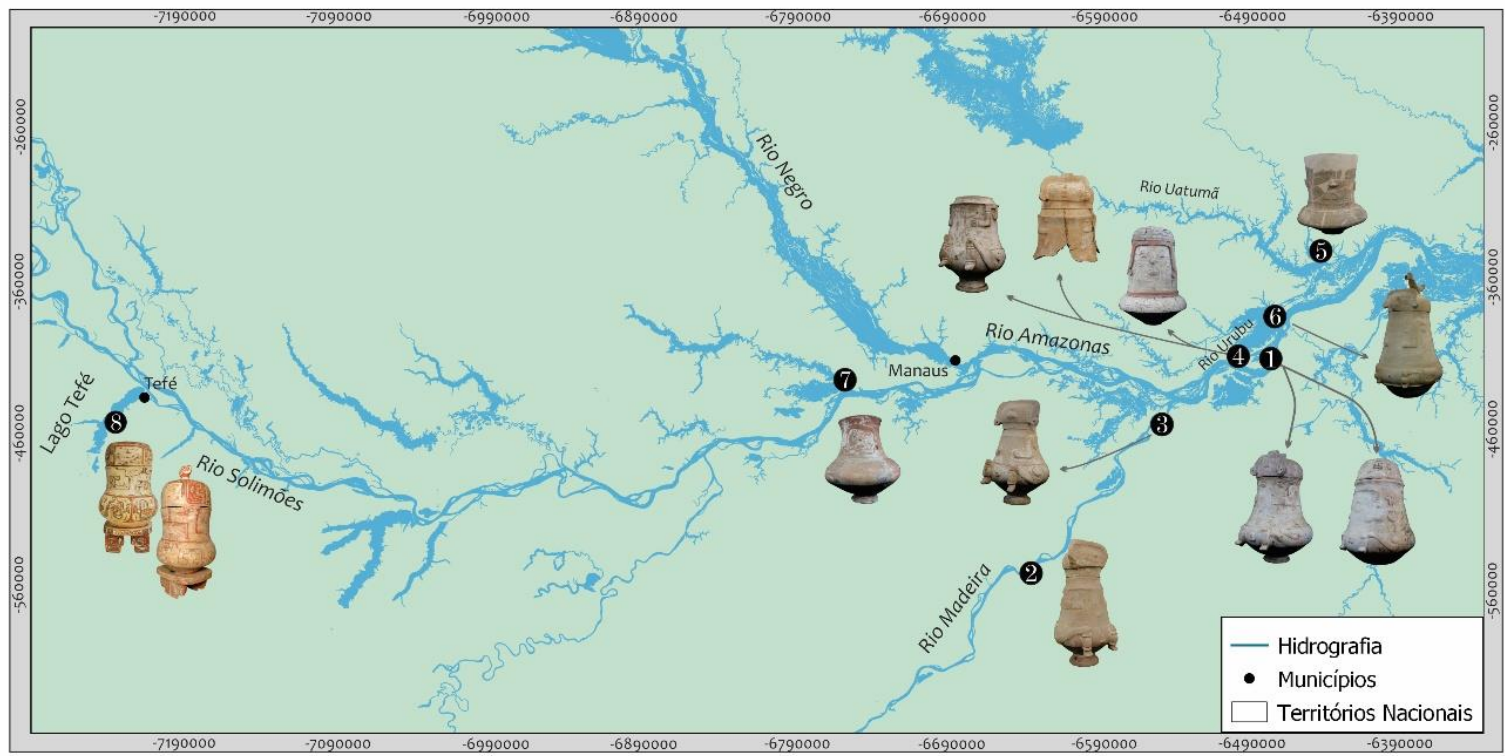
No que toca aos conjuntos apresentados e ao levantamento realizado, é interessante notar uma certa escassez de informações sobre urnas no trecho do Solimões entre as cidades de Manacapuru e Tefé, mesmo sendo esta uma área amplamente pesquisada arqueologicamente. Como descrito no capítulo anterior, poucas urnas são documentadas nesta porção do rio, tendo exemplares apenas nos municípios de Anamã e Coari e na região do baixo Purus, o que contrasta com o número de sítios policromos identificados, em torno de 122 entre o eixo principal do Solimões e seus afluentes (Belletti 2015). A maior concentração das urnas levantadas (majoritariamente pertencentes à acervos museológicos) está localizada no médio Amazonas, entre Manacapuru, à oeste e Silves, à leste, e no lago de Tefé (médio Solimões).

A concentração de urnas nestes dois polos pode estar relacionada a diversos fatores, desde problemas amostrais até a preferência de determinadas áreas para a pesquisa arqueológica e a facilidade de acesso a determinados lugares nas expedições responsáveis pela coleta da maior parte dos acervos estudados. Porém, um elemento interessante nesse quadro é a recorrência de urnas em municípios e localidades no curso principal do Amazonas, à leste, e nos lagos e cursos secundários, à oeste. Isso poderia,

talvez, indicar uma preferência pela deposição de urnas em lagos e cursos secundários, no médio Solimões, em áreas diferentes das aldeias principais, como interpretou Lopes (2018) para o contexto do lago de Tefé? Poderia também indicar um padrão de comportamento diferente quanto aos locais de enterramento entre os grupos do médio Solimões e médio Amazonas?

A princípio essa é uma leitura que tem seus problemas, pois existem urnas (poucos exemplares) no lago de Silves e no rio Uatumã, na região do médio Amazonas e em localidades na calha do médio Solimões, como Coari e Alvarães, esta última próxima de Tefé. Além disso, a escassez de dados a respeito de urnas e contextos funerários no curso do médio Solimões também poderia estar relacionada a pouca preservação destes contextos arqueológicos, atingidos pelas dinâmicas de cheias e vazantes do rio. No entanto, consideramos este um dado interessante que pode ser mais bem explorado no desenvolvimento das pesquisas sobre contextos arqueológicos com cerâmica policroma no Amazonas.



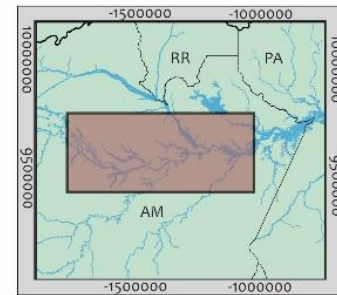


75 0 75 150 225 km

Urnas antropomorfas Polícromas analisadas  
 Universal Transversa de Mercator  
 Escala 1:3300000  
 DATUM WGS84

1	Urucutituba	5	Uatumã
2	Borba	6	Silves
3	Nova Olinda do Norte	7	Manacapuru
4	Itacoatiara	8	Tefé

Elaboração técnica: Henrique Alcantara e Silva, 2020.  
 Fontes: ANA, 2020, IBGE, 2020.



Finalizando a seção descritiva da variação formal das urnas polícromas, citamos uma peça pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, pertencente à antiga coleção do Instituto Cultural Banco Santos, que foi comprada originalmente de uma galeria em Paris, chamada *Mermoz*. A documentação disponível aponta a proveniência da peça em localidade desconhecida, próxima à Manaus. Esta é uma urna antropomorfa que, ao modo das urnas de Tefé tem a presença de dois rostos, na tampa e no corpo, porém modelados. A forma é cônica e a base em pedestal anelar e pode-se notar uma camada de engobo branco que cobre toda a superfície externa da urna, sobre a qual são aplicados motivos pintados, principalmente em vermelho. No rosto da tampa, o diadema está separado das orelhas, marcadas com incisões acanaladas. O rosto no corpo tem nariz e boca menores, aplicados, e o diadema é representado por uma serpente de duas cabeças, com olhos e presas modelados e pintura vermelha sobre o corpo. No topo do diadema do corpo, um sobrediadema é indicado por incisões acanaladas, pintadas em vermelho, que lembram as asas abertas de um pássaro, ponto ao qual voltaremos adiante. Não foram identificados padrões gráficos que aludissem aos membros articulados ou outros elementos de antropomorfismo no corpo, mas os padrões pictóricos estão bem comprometidos. A peça tem dimensões dentro da média das urnas polícromas, sendo 62cm de altura e 22,5cm de borda e o antiplástico é formado por uma combinação de cauixí (predominante) e caraipé.



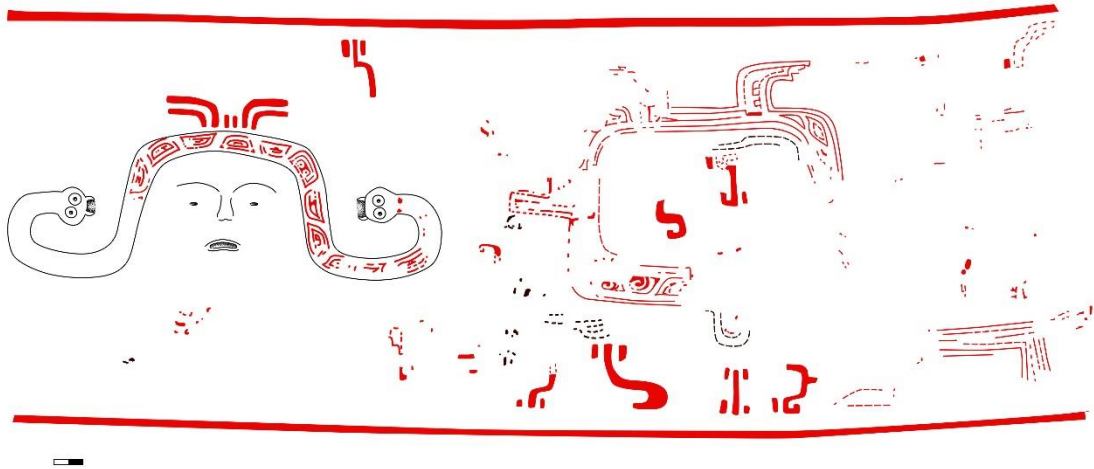


Figura 124: Urna UF1-226, pertencente à antiga coleção do ICBS e atualmente sob a guarda do MAE-USP. Abaixo o decalque do padrão gráfico identificado no corpo da urna, entre a borda e ângulo de inflexão do bojo.

## 2.3 Variação e permanência do estilo das urnas polícromas

---

Apresentamos, na seção anterior, os conjuntos de urnas e suas características formais, a partir dos contextos regionais associados. Agora procuramos sistematizar estes dados, comparando algumas características selecionadas. Os aspectos voltados à análise iconográfica e a agência destes artefatos serão discutidos no próximo capítulo.

### 2.3.1 Antiplástico

Um dos elementos tecnológicos que consideramos interessante destacar foi a variabilidade do antiplástico das urnas, mais especificamente dos componentes orgânicos e suas combinações. Outros aspectos relativos à manufatura das peças como a coloração da pasta e os padrões de queima não serão apresentados aqui, pois a leitura destas características é mais difícil em peças inteiras e pintadas, além de que os acervos analisados contam com poucas peças, o que prejudica a definição de quadros comparativos. No entanto, a discussão dos antiplásticos vem como forma de ilustrar algumas das variações tecnológicas percebidas e somar dados ao que já se conhece em termos da variabilidade da cerâmica polícroma.

O uso de componentes orgânicos como o cauxí e o caraipé é comum em muitas indústrias cerâmicas amazônicas, inclusive em diferentes tradições tecnológicas. Nas cerâmicas polícromas, de maneira geral, pode-se notar o uso bem equilibrado destes dois componentes (inclusive de maneira combinada) sem uma divisão regional específica. Porém, ao observarmos alguns contextos locais, nota-se a preferência pelo uso de um ou outro componente. Algumas urnas apresentaram combinações destes componentes com outros elementos como minerais (quartzo, hematita e feldspato), argila ou carvão. No entanto, estes estavam sempre em menor porcentagem, sendo difícil interpretar uma possível intencionalidade de sua adição. O uso equilibrado de cauxí e caraipé corrobora com outros estudos da cerâmica polícroma, indicando que não há uma preferência regional, mas, talvez, uma tendência local no uso destes componentes. O uso

predominante de caixí, em Urucurituba, e de caraipé em Tefé, por exemplo, contrasta com outros contextos onde os acervos apresentavam uma média equilibrada entre ambos. Já as urnas de Borba foram as únicas a apresentar o caraipé B, o que pode indicar uma variação tecnológica local. Fora do universo das urnas, se olharmos para a indústria cerâmica de maneira geral em outros sítios “polícromos” no Solimões, veremos que o uso do caixí e do caraipé também se dá de maneira equilibrada em outras morfologias, com tendências variáveis no uso de um ou outro componente (Tamanaha 2012, Belletti 2015, Oliveira 2016b, Lopes 2018). Esses padrões, somados à outras categorias de análise da manufatura foi o que levou uma série de estudos a considerar a existência de variações locais na tecnologia polícroma. Os dados apresentados aqui mostram que a tecnologia das urnas segue esse padrão de variabilidade e que existem aparentes tendências locais quanto às escolhas tecnológicas.

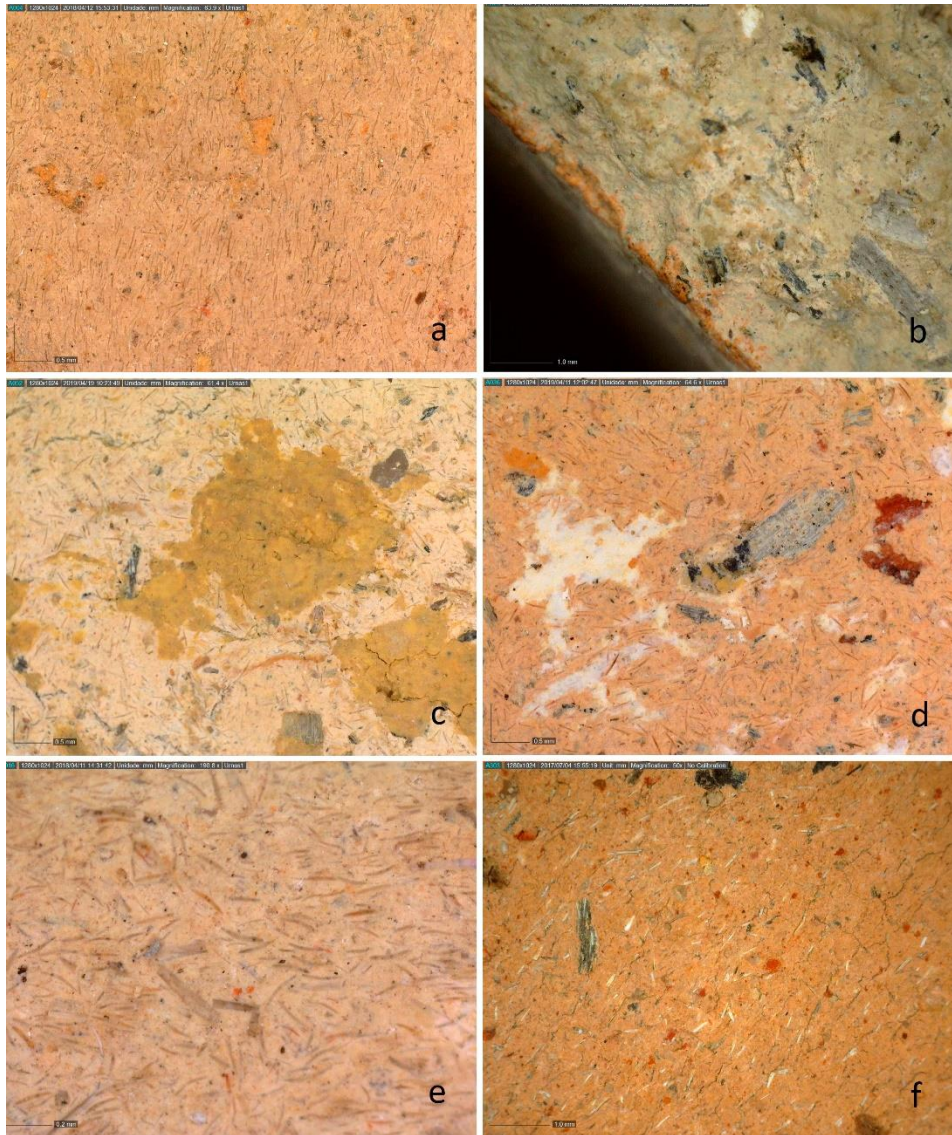


Figura 125: Principais tipos de antiplásticos identificados nos acervos analisados; a. Urna T-1499, encontrada no lago de Silves e pertencente ao acervo do MPEG, antiplástico com caixí e mineral; b. Urna 6020b, do acervo do MAE-USP, vinculada à região de Itacoatiara, antiplástico formado por caraipé; c. Urna 1582, de Urucurituba, antiplástico formado por caixí, caraipé e mineral; d. Urna 0023 de Urucurituba, antiplástico formado por caixí, caraipé e mineral; e. Urna T884, pertencente ao acervo do MPEG, encontrada em Nova Olinda do Norte, antiplástico apresenta apenas caixí; f. Urna 6025, pertencente ao acervo do MAE-USP e vinculada a cidade de Borba, o antiplástico apresenta caixí, caraipé, caraipé B (esbranquiçado) e mineral.

### 2.3.2 Morfologia

As morfologias das urnas polícromas podem ser agrupadas em dois contornos principais. Uma forma é mais cônica, com o bojo proeminente e abertura mais restritiva (ou seja, mais fechada) e a outra é mais cilíndrica, geralmente formando um ângulo de inflexão mais marcado entre corpo e bojo. Estas duas morfologias têm, geralmente, três seções (fora a tampa), sendo corpo, bojo e base. A base é cônica e pode terminar em uma

forma circular plana ou em um pedestal, anelar. No caso das urnas de Tefé, há ainda a adição de um banco às bases. Estes contornos podem variar quanto à angulação de suas diferentes seções e as relações métricas entre diâmetros dos bojos e bordas, mas a estrutura do design da morfologia se mantém. As tampas geralmente são vasilhas irrestritivas (abertas) ou diretas, com contornos simples; havendo algumas exceções, a exemplo de algumas tampas de Itacoatiara e Borba que têm uma inclinação interna da borda e a base mais arredondada, sendo mais fechadas. O que varia bastante, nestas formas, é a inclinação das bordas, podendo ser suavemente projetadas para fora ou para dentro e os formatos dos lábios, que variam entre planos, arredondados e biselados.

Há ainda algumas formas diferentes como as pequenas urnas de Urucurituba, mas consideramos que os contornos citados contemplam, basicamente, a maior parte dos acervos analisados, desde as urnas de maior porte (de 40 a 70cm de altura) até as pequenas, com 20cm de altura, aproximadamente.

Os elementos que fazem referência ao antropomorfismo, sejam modelados ou pintados, podem ser aplicados nestas duas morfologias principais, de forma que a estrutura do corpo da urna é a mesma em peças antropomorfas e não antropomorfas. Já a localização do rosto parece ter uma tendência à aplicação na tampa em urnas mais cônicas, e no corpo, em urnas mais cilíndricas, à exemplo das urnas de Juary, mas não há divisões regionais precisas destes modelos. Acreditamos que a diferença regional mais significativa seja entre as urnas do médio Amazonas e as urnas de Tefé, mais especificamente do sítio Tauary, que parecem ter uma assinatura estética bem definida e que se destaca, principalmente, no uso de bancos figurativos, rostos duplicados e ausência de membros articulados e outros elementos antropomorfos modelados.

A indicação de dois rostos modelados/pintados, um na tampa e outro no corpo, foi percebido como um elemento mais incomum no design das urnas polícromas, presente nas urnas de Tauary e em alguns poucos exemplares, como a urna do ICBS do MAE-USP (Figura 125) e uma peça do Museu de Arte Precolombino em Barcelona (Figura 43 – Cap 1), esta última com um rosto no bojo. No entanto, o baixo grau de conservação dos campos gráficos das urnas do médio Amazonas pode ter prejudicado a identificação deste padrão estético.

Considerando o acervo total, parece haver uma predominância de urnas cônicas e antropomorfas com rosto na tampa no médio Amazonas, mas é preciso olhar os contextos separadamente para entender melhor essa variabilidade, pois quando considerados

contextos com informação mais detalhada, como os sítios Juary e Tauary, vemos diferentes assinaturas estilísticas e padrões estéticos supostamente locais. Ao mesmo tempo, a cidade de Urucurituba tem uma variabilidade maior na estética das urnas, que dialoga com outros conjuntos do médio Amazonas.

Arriscaríamos ainda dizer que o contexto de Tauary, assim como os sítios documentados no alto rio Madeira, apresenta um maior investimento na decoração pintada e na elaboração dos campos gráficos que na reprodução de elementos antropomorfos modelados. O que estes conjuntos compartilham com as urnas do médio Amazonas, além do contorno das formas, é o design dos campos gráficos, divididos por faixas em vermelho e marrom, e a aplicação de camadas espessas de engobo branco sob estes campos. Nas urnas antropomorfas do médio Amazonas, somam-se aos campos pintados as incisões acanaladas cobertas de pintura vermelha que destacam os membros articulados e outros apliques.

De maneira resumida, os elementos **compartilhados** do médio Amazonas até Tefé são:

- A representação de rostos antropomorfos;
- O uso de pintura vermelha e preta/marrom sobre engobo branco;
- O uso de engobo vermelho nas bases e bancos;
- A referência ao diadema no rosto;
- A presença de pássaros sobre a tampa;
- A recorrência do tema gráfico da serpente

Alguns dos elementos que **variam** entre as regiões levantadas são:

- A existência de rostos duplicados;
- A representação de bancos figurativos;
- A presença de membros articulados e outros elementos do antropomorfismo modelados e aplicados ao corpo.



O design e os motivos relativos aos campos gráficos são, por sua vez, compartilhados entre urnas antropomorfas e não antropomorfas, sobretudo a divisão dos campos através de faixas pintadas e, por vezes, acanaladas, os motivos formados pelo encadeamento de linhas curvas e retas e as referências e os padrões em S que referenciam serpentes.

Nas urnas antropomorfas, o destaque maior, ao nosso ver, está no rosto e não tanto nos membros articulados, que variam em representatividade dependendo da morfologia produzida. Mas o rosto, formado por olhos, nariz, boca e diadema, seria o elemento antropomorfo mais recorrente, talvez o principal indicador de sociabilidade? Ainda assim, e como os contextos de Urucurituba e Tauary parecem mostrar, a “referência antropomorfa” não é uma característica predominante nas urnas policromas, sendo as urnas não antropomorfas bem representadas nestes contextos. A predominância de urnas antropomorfas nos acervos museológicos, neste sentido, poderia indicar mais uma seleção de determinados tipos morfológicos nas coletas que geraram estes acervos, que uma predominância destes modelos sobre outros. Também não é possível fazer uma leitura cronológica a respeito da tendência à representação antropomorfa, uma vez que as poucas datas estão situadas em períodos pós séc. XIV e o contexto de Tauary é, até o momento, o único em que se pode comparar dois sepultamentos diferentes, em que o mais antigo é caracterizado por urnas não antropomorfas. Ainda assim, a escavação de 2018 no mesmo sítio, expôs um contexto, ainda não datado, com urnas antropomorfas e não antropomorfas depositadas no mesmo evento.

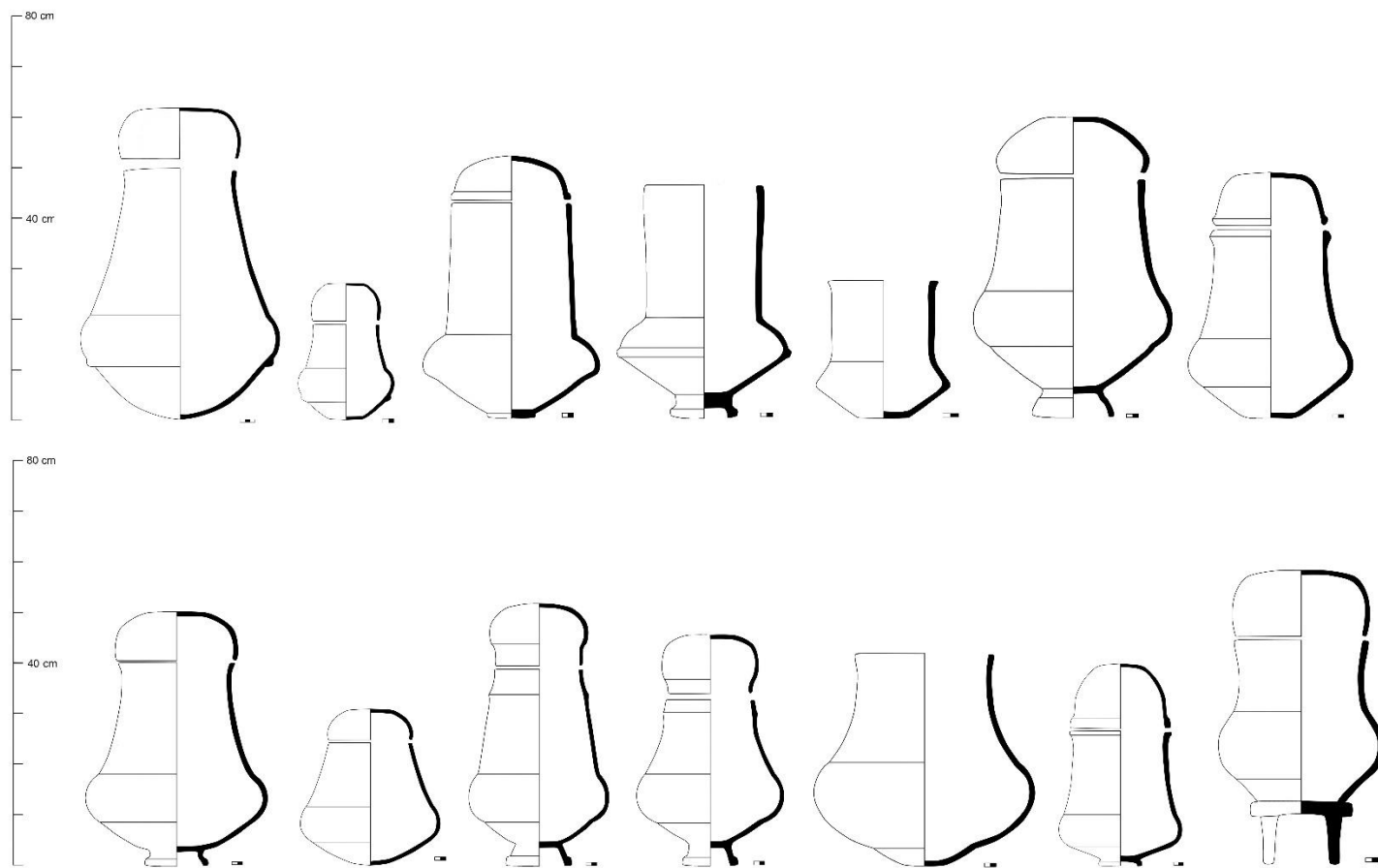


Figura 126: Principais contornos morfológicos associados a urnas antropomorfas que correspondem aos mesmos contornos observados nas urnas não antropomorfas.

### 2.3.3 Padrões e marcas associados aos contextos pós-deposicionais

Como último ponto deste capítulo, gostaríamos de descrever algumas das marcas percebidas nas urnas, referentes aos seus contextos originais de deposição e a intervenções pós-deposicionais, que nos dão algumas pistas a respeito dos padrões de sepultamento associados. Muitas destas marcas são provavelmente decorrentes do impacto de ferramentas e das formas de manuseio das peças na sua coleta, que geram pontos de fragmentação e desgaste nas superfícies cerâmicas.

Por exemplo, a recorrência de fraturas e perdas de superfície nos bojos inferiores pode estar relacionada ao fato de que esta área estivesse mais exposta no momento de sua coleta. Sabemos, diante das informações previamente apresentadas, que há dois padrões de enterramento das urnas policromas, sendo estas depositadas deitadas ou em pé, sozinhas ou em conjuntos com mais de uma peça. Neste sentido, a concentração de marcas de raspagem ou impacto em determinadas partes do corpo podem nos dar pistas sobre a forma como teriam sido encontradas e, provavelmente, como haviam sido depositadas originalmente. As imagens abaixo mostram dois contextos de escavação, o primeiro do sítio Tauary e o segundo em uma comunidade próxima a Alvarães, no médio Solimões. Nestas, é possível notar que a primeira seção exposta de uma urna deitada e, por isso, seu ponto de maior impacto, é o bojo. Já na urna do sítio Jauary, encontrada em pé, a tampa é o local de maior impacto e fragmentação.



Figura 127: Contextos de escavação de urnas policromas depositadas deitadas. a. sítio Tauary, médio Solimões. Imagem cedida por Jaqueline Belletti. b. Escavação de urna em comunidade próxima a cidade de Alvarães, médio Solimões. Foto: Bernardo L. S. Costa.

Ainda em relação aos contextos e documentação levantados, parece haver uma tendência maior ao enterramento de urnas polícromas em conjuntos, e na posição deitada, sendo o enterramento “em pé” mais incomum, documentado apenas em Jauary e em alguns contextos de Urucurituba. Neste sentido, as marcas pós-deposicionais observadas corroboram com estes dados, pois indicam traços de impacto e desgaste mais concentrados nos bojos e corpos das urnas que em suas tampas e rostos.

Essas marcas vão desde fraturas remontadas e perdas de superfície significativas até incisões de raspagem mais superficiais. No entanto, é possível observar também, em menor quantidade, algumas marcas como essas concentradas sobre tampas, indicando uma certa variedade nos padrões de deposição das urnas, e/ou nas formas como foram coletadas. É importante lembrar que algumas peças podem ter sido simplesmente expostas pela erosão das margens dos rios ou por outras intervenções humanas e naturais.



*Figura 128: Urnas com marcas de impacto e perda de superfície no bojo inferior.*



*Figura 129: Urnas com perda considerável de superfície no bojo inferior.*

Apesar dos poucos contextos documentados para a cerâmica polícroma e da amostragem de urnas analisadas, julgamos importante descrever estas marcas e sua possível associação com os padrões de enterramento conhecidos. A julgar pelos dados apresentados e as comparações propostas, parece haver uma maior tendência à deposição de urnas deitadas e em conjuntos de duas ou mais peças, se não no mesmo contexto, distantes poucos metros uma da outra.



*Figura 130: Urnas na Reserva Pindorama em Urucurituba AM*



Os dados até aqui apresentados resumem alguns dos aspectos da variabilidade formal das urnas polícromas e sua distribuição regional, bem como os elementos amplamente compartilhados na extensão territorial em que estes artefatos são documentados. A estética visual da cerâmica polícroma, de forma mais abrangente, compartilha uma estrutura do design baseada em alguns elementos principais. Estes são: 1) O uso de pintura preta/marrom e vermelha sobre engobo branco; 2) o uso de faixas grossas em vermelho e preto/marrom para destacar as seções morfológicas e campos gráficos; 3) O encadeamento de motivos gráficos através da pintura e de decorações plásticas (sobretudo acanalados) compostos de linhas que combinam curvas e ângulos retos e, no meio destes padrões, o destaque de motivos referentes à índices antropomorfos e zoomorfos (sobretudo serpentes).

Estes elementos também compõem os estilos das urnas funerárias, e somam-se a certos padrões que interpretamos como “agentes de distinção”, que são, aparentemente, os elementos intencionalmente replicados, e que poderiam refletir estratégias de pertencimento e assimilação regional, seja esta pelo parentesco, ideologia, cosmologia, território, política, entre outras.

Nas urnas funerárias, identificamos ainda os seguintes agentes de distinção:

- O diadema das urnas antropomorfas;
- O design dos membros articulados que lembram serpentes (que podem ser pintados);
- A presença de bancos e/ou pedestais e cones que “suportam” e elevam o corpo da urna.

Estes bancos/suportes/pedestais, poderiam ainda ser interpretados como índices do antropomorfismo nas urnas não antropomorfas ou, em uma perspectiva mais simbólica, elementos de separação entre o corpo do morto e o chão/terra, ponto que será melhor desenvolvido adiante.

Os dados apresentados até o momento nos mostram que existe uma certa flexibilidade formal no estilo das urnas polícromas (e da cerâmica polícroma no geral) percebida através de suas sutis variações regionais, mas que tem elementos bem definidos que lhe conferem **reconhecibilidade**. O próximo capítulo se voltará ao estudo destes

componentes, expressos nos campos gráficos e arranjos estéticos e os possíveis efeitos que produzem. O antropomorfismo, ao nosso ver, compõem esse corpus de elementos de reconhecibilidade do estilo polícromo, mesmo quando menos reconhecido em nossos vocabulários simbólicos. No entanto, foi através da pesquisa deste tema que pôde-se vincular ao estudo das urnas polícromas a discussão sobre corporalidade ameríndia e sobre os processos de subjetivação dos objetos e seus potenciais de agência. A seguir, apresentamos nossas observações no diálogo desse corpus teórico com a apreensão dos elementos estéticos e subjetivos das urnas funerárias e como isso foi aplicado no exercício interpretativo destes objetos e seus papéis sociais.



## CAPÍTULO 3.

MODOS DE SUBJETIVAR OBJETOS

AS URNAS COMO SUJEITOS

“As coisas têm vida própria”, apregoava o cigano com áspero sotaque, “tudo é questão de despertar a sua alma” (Gabriel Garcia Márquez, *Cem Anos de Solidão*).



Figura 131: Urnas policromas do acervo da Universidade Federal do Amazonas.

A frase que abre este capítulo, dita pelo cigano Melquíades no consagrado livro de Gabriel García Márquez, é a mesma que abre o artigo de Fernando Santos-Granero (2012) sobre materialidade Yanesha, pois ilustra uma ideia que tangencia diversos regimes de materialidade indígenas, de que os objetos possuem uma dimensão subjetiva e podem assumir papéis sociais importantes, enquanto corpos e sujeitos dotados de agência. A coletânea “A vida oculta das coisas (*La vida oculta de las cosas*)”, organizada pelo autor, se soma a uma série de ensaios etnográficos dedicados a compreender as noções ameríndias de “vida”, “alma” e agência das coisas, inseridas em uma lógica da corporalidade e alteridade que fundamenta as formas de percepção e constituição do mundo e das instituições sociais.

Desta forma, e assim como as “pessoas”, os objetos estão inseridos nas tramas sociais das ontologias animistas e perspectivistas amazônicas, podendo assumir diferentes corpos e pontos de vista, assim como exercer agências predatórias, passíveis de serem controladas e manejadas a partir de sistemas de fabricação, uso e manutenção específicos (Barcelos Neto 2012; Santos-Granero 2012; Viveiros de Castro 2004). Além disso, o grau e o potencial de agência das coisas/objetos podem variar em diferentes contextos e sob diferentes circunstâncias. Santos-Granero (2012), ao argumentar sobre as múltiplas formas de “ser” de um objeto nos universos ameríndios, propõe que:

*“Algunos objetos tienen el poder de atraer a las personas con las que entran en contacto; otros adquieren, a través del contacto íntimo, una misma esencia con sus hacedores/dueños y pueden ser tan sujetos de brujería como las personas a quienes pertenecen; mientras otros tienen importantes poderes fertilizantes que aumentan con el paso del tiempo y con su transpaso de una generación a otra, como reliquias familiares o colectivas. En suma, un objeto tiene múltiples formas de ser en los mundos vividos de los indígenas amazónicos.”* (Santos-Granero 2012:16).

Os objetos, então, transitam entre potências mais ou menos ativas, ocupando lugares de destaque nos sistemas sociais e são “vivos” em diferentes graus e aspectos. Eles podem ser pessoas, que materializam afetos, capacidades e intenções de seus produtores; podem corporificar espíritos animais e outros seres, mediados e “domesticados” pelos humanos; podem ser extensões corporais de diferentes sujeitos e

por isso, compartilham sua alma/espírito, e podem materializar espíritos ancestrais e mitológicos ou mesmo predadores vorazes (Barcelos Neto 2008, 2012; Santos-Granero 2012; Turner 2012; vanVelthem 1998, 2009).

Neste capítulo, pretendemos trazer alguns conceitos centrais ao estudo dos regimes de materialidades indígenas e suas possíveis interlocuções com a Arqueologia, no caso específico das urnas funerárias. Nosso foco se dará sobre três principais pontos.

Primeiro, procuramos compreender os artefatos como corpos, e, desta forma, como seres sociais inseridos nas lógicas da corporalidade e alteridade amazônicas.

Segundo, os objetos não são apenas corpos e sujeitos “produzidos” mas também são “produtores” de corpos e de sociabilidade. Muitos objetos participam ativamente nos processos de constituição de pessoas, desde seu nascimento até sua morte. Da mesma forma, alguns objetos (sobretudo adornos) e expressões estéticas são ferramentas usadas para “fixar” a humanidade reconhecida socialmente ou para “removê-la” (Santos-Granero 2012, Turner 2012).

Terceiro, os desenhos, imagens e atributos físicos dos objetos são relevantes para a apreensão de identidades particulares, de modelos simbólicos do universo e de tecnologias voltadas a animação e subjetivação das coisas.

A partir destas três ideias principais, procuramos interpretar o estilo das urnas policromas, com foco para suas funções e possíveis performances, a partir das intenções envolvidas na sua fabricação e uso.



Para compreender a corporalidade dos objetos, é preciso antes discutir alguns dos pressupostos da Etnologia sulamericana sobre as noções de corpo e sujeito. O entendimento do corpo enquanto uma “*matriz de significados sociais e objeto de significação social*” (Seeger et al 1979:10) situa o corpo/sujeito/pessoa como base das instituições sociais, políticas e cosmológicas nos universos ameríndios. Neste sentido, as ações de fabricação, decoração, transformação e destruição do corpo são as ações pelas quais a sociedade se estrutura em si e em relação com os outros. Essa estrutura de ordenação do mundo não se pauta pelo um, indivíduo, mas sim pela relação com o outro, pela alteridade. Um corpo é definido como um corpo, com uma natureza social específica, pois é fabricado a partir dos esforços, intenções, qualidades e substâncias (sangue, sêmem) de outros corpos e porque é compreendido por estes outros sujeitos como integrante de seu coletivo social, inscrito nas regras que regem a sociedade (parentesco, nome, ornamentação, ritualização) (Seeger et al 1979, Viveiros de Castro 1979; Lima 2002; Taylor 1996; Vilaça 2005). Basicamente, pode-se dizer que os estudos etnológicos compreendem que diferentes sociedades indígenas amazônicas ordenam sua vida social a partir de uma linguagem do corpo (que pode se desdobrar em uma linguagem do espaço) onde convergem diferentes lógicas de oposição e complementaridade como, por exemplo, indivíduo/coletivo; interno/externo; reclusão/exibição; humano/não humano (Seeger et al 1979).

### 3.1.1 A humanidade como um ponto de relações

Dentro dessa lógica da corporalidade, a definição de sujeito (a qual se aplica também aos objetos) depende, sobretudo, da apreensão e reconhecimento por parte dos outros sociais dentro de seus núcleos específicos, ideia esta que é um dos pilares da teoria perspectivista ameríndia. Nesta, a humanidade é uma condição passível de ser assumida por diferentes corpos/seres, que depende de seu reconhecimento dentro de seus núcleos

sociais e pelos outros humanos, ou seja, aqueles que se reconhecem na mesma categoria social, que tem o mesmo parentesco e partilham a mesma visão de mundo. É desta forma que a apreensão de humanos, animais, e espíritos depende de quem os vê e como são vistos. Esta é a lógica que permite que os animais vejam a si mesmos como humanos (dentro de seus grupos sociais) e aos demais animais como animais (Taylor e Viveiros de Castro 2019; Viveiros de Castro, 2002).

“Essas diversas aptidões inerentes à “personitude” atribuída pelos índios a outros humanos ou não humanos se combinam com um correlato corporal: ser um sujeito (portanto um sujeito social, portador de cultura) é dispor por conta disso de um corpo análogo àquele dos humanos por suas modalidades sensoriais, sua anatomia, sua organização interna e, sob certas circunstâncias, sua aparência” (Taylor e Viveiros de Castro 2019, p.775 ).

Faz sentido então pensar que a humanidade, por ser considerada uma categoria fluída, e que depende de certas condicionantes, deva ser constantemente reforçada e assegurada dentro dos círculos sociais a que se pertence (Vilaça 2005:448), a fim de que o sujeito não assuma a perspectiva de um outro, animal/espírito/entidade, sendo esse um dos princípios da lógica da predação. Uma das estratégias para essa manutenção reside na “pele social” (Turner 1980), produzida, sobretudo, através dos laços de parentesco (nome, afiliações etc.) e da ornamentação (adornos, pinturas, grafismos). São estes alguns dos principais elementos, mesmo entre corpos distintos, que permitem o reconhecimento social e cultural entre um coletivo de semelhantes. Por exemplo, a pintura de uma onça é compreendida entre as demais onças como sua pintura corporal e um elemento caracterizador de sua humanidade. Os demais animais que não usam a pele social da onça, não serão reconhecidos dentro de seu coletivo como humanos, e sim como animais, geralmente presas. Por isso também o uso xamânico de partes de animais (peles, penas etc.) revela uma estratégia em utilizar estes atributos para corporificar suas características de humanidade e assim, se revelar humano em diferentes coletivos e se proteger do sistema predatório. Além disso, o reconhecimento de um(a) xamã dentro de coletivos outros como das onças, dos porcos, dos pássaros, permite que ele seja integrado àqueles grupos e, assim, compartilhe algumas de suas qualidades e aptidões (Taylor e Viveiros de Castro 2019; Viveiros de Castro 2002).

Para Viveiros de Castro (2004) essa humanidade perceptível a todos os seres derivaria, em parte, de uma humanidade compartilhada em tempos míticos, descrita nas cosmogonias indígenas amazônicas, e atribuída a todos os seres que, no processo de especiação, teriam seus corpos diferenciados através da manutenção e perda de características específicas. Nessa lógica, o corpo dos diferentes seres é entendido como uma manifestação física que envolve (como uma roupa) uma natureza humana que só pode ser vista e acessada por determinadas espécies (parentes) ou seres “transespecíficos” como os xamãs (Viveiros de Castro 2004:465).

Para Santos-Granero (2012:20) o processo de especiação, delineado nas cosmogonias indígenas, é compreendido como um “ato de organização corporal das espécies”, em que processos de fragmentação e reorganização de corpos e capacidades/competências de seres primevos passam a compor diferentes sujeitos, com diferentes aspectos físicos e habilidades (gerando as diferentes espécies do mundo). Os objetos também compõem esse *hall* de corpos fragmentados e reorganizados, sendo inscritos na teia de relações corporizadas entre diferentes seres (van Velthem 2003 *apud* Santos-Granero 2012:20). Por isso a ideia de uma humanidade mítica compartilhada e de instabilidade das formas corporais nos universos ontológicos amazônicos refletem no constante perigo da transformação e inversão de perspectivas. Na leitura de Santos-Granero (2012), a permuta mitológica entre partes de seres e artefatos e, com isso, de suas qualidades e substâncias, teria criado um universo fluído de corpos compósitos, passíveis de transformação física e comportamental, e, com isso, a necessidade de manutenção de sua posição de sujeito, através de esquemas e redes de troca, acordos, negociações e concessões entre seres de coletivos diferentes.

As “ontologias construcionistas”, como definidas pelo autor (Santos-Granero, 2012) propõem que todos os seres são compostos de qualidades, substâncias e partes corporais de outros seres, estando sujeitos a processos de transformação corpórea e comportamental e à perda/alteração de suas qualidades humanas, como reconhecidas em seus coletivos. Os artefatos, enquanto sujeitos e ferramentas utilizados nos processos de fabricação e manutenção dos corpos sociais, assumem um papel central nesses esquemas, podendo ser agentes de manutenção e transformação.

Note-se, desta forma, que humanidade e corporalidade não são categorias que dizem respeito a um mesmo “estado”. O corpo é um componente de todos os seres, sendo sua forma material/física de constituição no mundo. A humanidade é um modo de

percepção acessível a todos os seres e que tem no corpo uma ferramenta de reconhecimento. Por fim, a sociabilidade, ou seja, ser reconhecido como um ser social, passa pelo corpo, na medida que este manifesta o sujeito. Neste sentido, a estratégia de produzir o corpo das urnas com elementos reconhecíveis de socialidade (o que por vezes passa pelo reconhecimento de uma forma humana/social) é um caminho interessante para pensarmos seus papéis sociais e agências específicas.

Os objetos, ao contrário dos animais e espíritos, são (na maioria dos casos) fabricados pelos sujeitos humanos. Ainda que sejam compostos de partes de corpos de outros seres e que materializem agências e qualidades de outros sujeitos, esses aspectos são manipulados e reconfigurados pelos humanos, estando sujeitos à lógica da fabricação corporal.

### 3.1.2 Objetos como agentes e produtores

Uma vez que os objetos se materializam através de tecnologias de fabricação de corpos, eles estão integrados aos esquemas de sociabilidade, desde sua manufatura até seu uso e descarte. As ceramistas Asurini, por exemplo, descrevem as partes anatômicas de suas vasilhas em paralelo às partes do corpo humano (lábio, boca, bunda) e relacionam o processo tecnológico que envolve toda a cadeia operatória da produção cerâmica ao processo de fabricação do corpo humano, submetido a uma série de restrições e trocas de substância com a ceramista (Silva 2000, 2009, 2019). O trabalho artesanal, segundo Santos-Granero (2012:35), seria uma das formas de subjetivação dos objetos, e de sua caracterização como uma extensão corporal das artesãs e artesãos, através da troca de substâncias e da materialização de suas dimensões subjetivas. Em uma lógica semelhante, muitos objetos assumem papéis importantes na fabricação e transformação dos corpos humanos. Isso é particularmente evidenciado em ritos de maturação, como nascimento, puberdade, casamento e morte, nos quais determinados objetos como redes, bancos, adornos corporais e vestimentas colaboram na (re)configuração dos corpos e de suas categorias sociais, políticas e cosmológicas. As redes de bebês Uarina, por exemplo, materializam o afeto e amor das mães e de outras mulheres que contribuíram para sua construção, somados às qualidades dos materiais utilizados, que serão fundamentais para a constituição do corpo do bebê (Santos-Granero 2012). Em determinados casos, os objetos (sobretudo aqueles de uso corporal e cotidiano) são considerados parte

constituente dos corpos de seus donos, compartilhando suas qualidades e substâncias, e por isso, são geralmente enterrados ou destruídos quando estes morrem (Santos-Granero 2012; Turner 2012).

Ainda considerando o paralelismo entre a fabricação de corpos e objetos, o processo tecnológico pode ser uma ferramenta para reproduzir atos criadores míticos e materializar intenções e aptidões de seres mitológicos importantes, como no caso do tipiti Wayana, que mimetiza a serpente constritora primordial (van Velthem 2009) ou das máscaras no Alto Xingu, que materializam espíritos predadores (Barcelos Neto 2008). Nestes casos, a hierarquia simbólica e os níveis de agência dos objetos estão normalmente relacionados às intenções envolvidas na sua fabricação e uso, e seus aspectos de comunicabilidade (efeitos sinestésicos, sonoros) e durabilidade (Barcelos Neto 2012, 2020; Santos-Granero 2012). Isso explicaria, em alguma medida, porque os objetos cerimoniais são comumente considerados mais agentivos e mais expressivos em termos de fruição estética. Longe de representar uma menor agência dos objetos cotidianos – por vezes igualmente importantes na manutenção da vida social – isso diria respeito à existência de intenções específicas atribuídas a alguns objetos cerimoniais, expressas nas tecnologias voltadas à comunicação e à produção de experiências sensoriais. O processo tecnológico, considerado desta forma, também é responsável pelo controle e manutenção das agências e qualidades de determinados artefatos, podendo ser utilizado para desubjetificá-los. A ausência de olhos ou dentes, por exemplo, em máscaras e outros artefatos que materializam seres e potências predatórias, se dá como uma estratégia de neutralizar essa potência, através da supressão de características associadas à predação (Barcelos Neto 2012:203).

### 3.1.3 Agência e performance dos grafismos e imagens

Os estudos etnológicos citados concordam que há uma relação entre a produção de imagens e grafismos e a subjetivação, através da decoração. Sob a ótica da corporalidade, a pintura e a ornamentação geralmente são entendidas como atributos das “verdadeiras pessoas” (Taylor e Viveiros de Castro, 2006, p. 161), configurando uma tecnologia de fabricação e socialização dos corpos, que se estende aos grafismos, aplicados sobre distintos suportes. Isso é particularmente importante em cerimônias de manutenção e renovação das estruturas cosmopolíticas, onde estão em jogo as relações

de identidade, hierarquias e parentesco, e onde os corpos se encontram em maior vulnerabilidade, suscetíveis a interação com outros agentes como animais e espíritos (Taylor e Viveiros de Castro, 2006). Por isso, as cerimônias são também os momentos de maior investimento nas ações de fixação de humanidade e reconhecimento dos sujeitos em seus coletivos, garantindo o sucesso de interação entre diferentes agentes e perspectivas. As pinturas corporais, por exemplo, podem agir como elementos definidores de identidade, assegurando posições sociais e perspectivas comuns (Vidal 1992). Em outro exemplo, as máscaras que materializam espíritos e seres sobrenaturais, constituem também uma estratégia para neutralizar o poder predatório destes agentes, que reconhecem então os humanos (nossa espécie) como seus semelhantes (Taylor e Viveiros de Castro, 2006, p. 169).

Uma vez que a ornamentação é geralmente compreendida como uma ferramenta importante no processo de transformação e de produção de corpos sociais, entende-se que há um paralelo entre a forma como essa tecnologia é aplicada aos corpos humanos e aos objetos, da mesma maneira com que as noções de fabricação corpórea se estendem às diferentes coisas e sujeitos dos universos perceptivos indígenas (Andrade, 1992; Amaral de Toral, 1992; Belaunde, 2009; Garcia Siqueira, 1992; Lagrou, 2007; Müller, 1992a, 1992b; van Velthem, 2009; Vidal, 1992). Embora essa relação não seja um assunto amplamente discutido na Etnologia, ela é apreendida em diferentes narrativas, desde as considerações de Lévi-Strauss sobre a pintura corporal Kadiwéu (Lévi-Strauss 1996). As mulheres Shipibo-Conibo, por exemplo, relacionam os potes cerâmicos a seus corpos, e os grafismos aplicados nestes com os grafismos da saia tradicional *pampanilla*, usada também pelas cerâmicas (Venezuela & Valera 2005 *apud* Wali *et al* 2016:86). Entre outros grupos como os Asurini (Tupi) e os Kaxinawá (Pano), os grafismos aplicados aos objetos, sejam cerâmicas ou tecidos, seguem a mesma variação gráfica e composição dos grafismos aplicados aos corpos humanos (Silva 2019; Muller 1992a; Lagrou 2007, 2013).

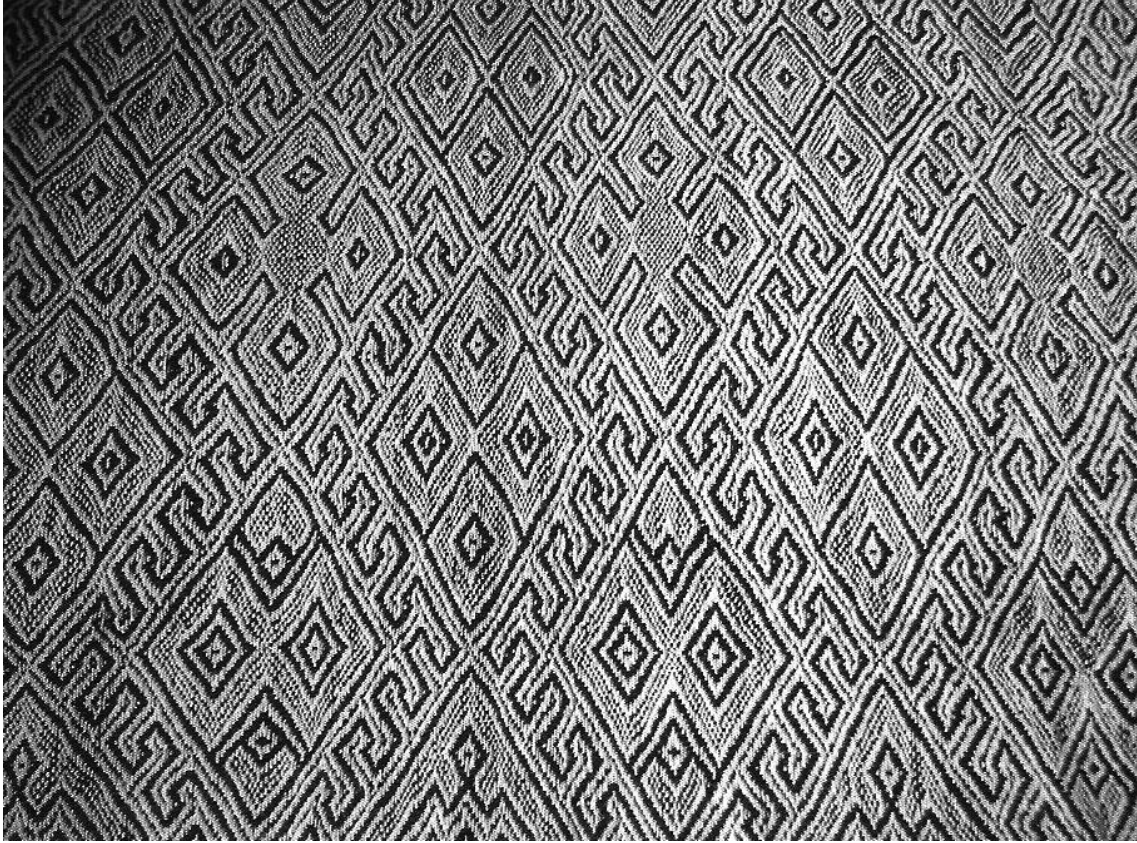
As etnografias Pano, de grupos como os Shipibo-Conibo e Kaxinawá, revelam uma percepção de que todas as coisas, materializadas ou não, estão cobertas de grafismos, compreendidos não apenas como produtores de corpos, mas também como caminhos de acesso e percepção de outros mundos e seres. Essa malha enredada de grafismos que cobre todas as superfícies do mundo permitiria, por sua vez, a transição entre esses caminhos e a transformação entre os diferentes corpos (Belaunde 2009; Wali *et al* 2016; Lagrou 2007, 2013). Os campos gráficos, formados pelos grafismos *kene* são bem



didáticos para entender a eficácia de algumas imagens (muitas vezes ditas “abstratas”) de gerar efeitos visuais e experiências sensoriais, classificadas por Els Lagrou como uma *Arte Perspectivista* (Lagrou 2013).

Grosso modo, as artes perspectivistas definem produções estéticas indígenas em que os jogos entre figura e fundo, claro e escuro e entre diferentes ângulos de visualização, revelariam uma tecnologia da produção e apreensão de imagens sobre imagens, de formas ocultas e da projeção de imagens mentais, onde os grafismos seriam “*instrumentos perceptivos que implicam operações mentais específicas sustentadas por uma ontologia na qual a transformabilidade das formas e dos corpos ocupa um lugar central*” (Lagrou 2013:68). Essa característica das estéticas visuais reflete a ideia dos universos múltiplos e instáveis ameríndios e, em termos de agência, é relevante para a condução de experiências xamânicas e de estados alterados de consciência. As qualidades sensoriais notadas por Lagrou na arte Kaxinawá foram interpretadas como tecnologias voltadas à captura dos observadores, ao modo da agência abdutiva descrita por Gell (1992) e que é uma característica importante das chamadas tecnologias de encantamento.

Na teoria de Gell, esses efeitos, somados a determinadas estratégias de composição formal e imagética, produzem a percepção de movimento e, assim, a animação das coisas, ponto este que discutimos anteriormente. Essa capacidade das artes amazônicas de conferir agência e personitude às coisas e criar corpos e sujeitos, desdobrados em objetos que por sua vez desdobram e constituem outros corpos e sujeitos, casa bem com a estética do animismo ameríndio (Descola 2010).



*Figura 132: Rede Kaxinawá com motivos dunnuan kene (desenho da anaconda) e hua kene (desenho de flor). Fonte: Lagrou 2013.*

Desta forma, as imagens e grafismos indígenas poderiam ser analisados por diferentes vieses, seja como tecnologias de produção de corpos/sujeitos, ou mesmo como expressões e materializações de estruturas ontológicas e formas de apreensão do mundo, sintetizadas na combinação entre linguagem estética, materialidade, tecnologia e percepção. Estes elementos combinados definem, por sua vez, as técnicas de ativação e controle das qualidades subjetivas e performances de determinados objetos.

Em síntese, os estudos etnográficos revelam alguns pontos importantes no que toca a concepção e produção de objetos. Primeiro, as coisas podem ser compreendidas como corpos sociais, passíveis de subjetificação e que podem ter ou adquirir agências específicas. Segundo, há um paralelo entre a tecnologia de fabricação e ornamentação dos corpos humanos e dos corpos artefatuais, sendo que, em ambos os casos, essas técnicas produzem e/ou transformam corpos e sujeitos. Terceiro, os objetos podem compor o hall de tecnologias aptas a produzir ou transformar pessoas, inseridos nos universos transformacionais ameríndios, e, quarto, os objetos podem configurar corpos compósitos,

agregando diferentes qualidades e substâncias materiais, físicas e simbólicas de outros corpos e agentes, em uma lógica quimérica conforme propôs Carlo Severi (2013). A quimera ameríndia, neste caso, define uma estética que, pautada por uma ontologia transformacional, preza pela produção de imagens/artefatos que materializam a natureza múltipla das coisas. As imagens e objetos são então constituídos por diversas partes referenciais, sendo o “um” formado por uma série de “outros” (imagens, substâncias, partes de outros corpos, perspectivas), em uma materialização do princípio da alteridade. Complementar a esse modelo, a ideia de uma Quimera Ameríndia Abstrata foi proposta por Lagrou (2013) para a apreensão de imagens e grafismos ditos mais abstratos, ou seja, menos figurativos, e que compõem a maior parte dos grafismos documentados etnograficamente nos trançados, tecidos, cerâmicas, pintura corporal e demais mídias utilizadas nas estéticas indígenas. Lagrou percebeu que na arte indígena há um minimalismo figurativo que tende mais a sugerir do que a mostrar e que os grafismos tendem a uma abstração que mascara uma figuração virtual. Dialoga assim com o conceito de quimera de Severi (2007), mas para reforçar o minimalismo dos desenhos supostamente abstratos, acaba por denominá-los “quimeras abstratas” (Nobre, 2016:158). A ideia é que estes padrões também levam à projeção de imagens virtuais, através de operações mentais desencadeadas pelos efeitos sinestésicos gerados pelas diferentes composições visuais. É neste sentido que autora aponta para a necessidade de reconhecer na Arte Indígena a existência de um repertório simbólico comum que permite a apreensão dessas imagens e sua eficácia enquanto agentes de experiências específicas. Nos dois modelos propostos (que são complementares) a ideia central sugere que a base da estética indígena, enquanto forma de fabricação de objetos/corpos/imagens reside nos regimes de corporalidade e alteridade e na ideia de um universo múltiplo e fluído, por onde é possível transitar entre diferentes corpos e pontos de vista.

### 3.1.4 O corpo como recurso de imagem

Como último ponto a ser explorado na descrição dos regimes de materialidade indígenas, antes de passarmos à análise iconográfica, voltamos nossa atenção para a silhueta do corpo enquanto referência plástica e gráfica na composição de imagens e objetos. Recentemente, Cristiana Barreto (2014) refletiu sobre como a estética indígena consagrada pela etnologia difere das expressões artísticas arqueológicas voltadas à

representação do corpo nos objetos e nas pinturas e gravuras rupestres. Para a autora isso poderia dizer respeito, dentre tantas possíveis interpretações, à escolha de uma linguagem mais restrita e menos decodificável durante o processo colonizatório, que priorizou a produção de grafismos e imagens mais “abstratos”, sendo a representação de corpos e elementos mais reconhecíveis restrita a determinados suportes e contextos. Isso, no entanto, não implica em uma ausência da referência ao corpo nas estéticas contemporâneas que, como mostramos até agora, é um elemento chave na produção e significação de objetos e imagens, mas indica uma diferença significativa na forma como estes temas eram apresentados visualmente<sup>19</sup>. No passado, havia uma aparente profusão de imagens e linguagens estéticas que se comunicavam entre diferentes contextos sulamericanos e onde a figura do corpo humano e de determinados animais seria recorrente ao ponto de identificar uma linguagem pan-amazônica. Segundo Barreto:

“Diante dos repertórios artísticos conhecidos no registro arqueológico das diferentes ocupações pré-coloniais da Amazônia, suspeitamos que, no passado, as formas de representação do corpo devessem seguir linguagens bem mais amplas, pan-amazônicas, sendo facilmente reconhecíveis como representações de pessoas ou personagens em uma ampla arena de comunicação, tecida por extensas redes regionais de interação social e intercâmbios estilísticos nas formas de representação dos seres” (Barreto 2014:123)

A ideia aqui não é que essas estéticas materializassem personagens específicos (o que também não é totalmente descartado) mas que traziam reflexões, a partir da referência corporal, sobre a instabilidade e fluidez dos seres e suas capacidades de transformação, sobretudo em temas voltados à experiência xamânica e ao contato e interação entre diferentes sujeitos sociais humanos e não humanos. Isso é particularmente visível na estética de algumas urnas Marajoara, por exemplo, que são compostas por diversos elementos relacionados a seres diferentes como sapos, escorpiões, cobras, aves e humanos ou nas estéticas das cerâmicas Santarém, onde a depender de como o objeto é movimentado, apreende-se imagens antropomorfas ou zoomorfas.

---

<sup>19</sup> Essa particularidade das artes indígenas, enquanto expressões menos decodificáveis e mais restritas a seus contextos socio-políticos, não se aplica aos atuais cenários das artes contemporâneas, onde cada vez mais artistas indígenas ganham destaque a partir de suas estéticas e produções audiovisuais carregadas de referências históricas e socio-políticas, onde o corpo tem sido também um suporte de expressão e de comunicação nos diálogos transculturais.



Figura 133: Detalhe dos campos gráficos de urnas Marajoara onde é possível notar a presença de diferentes seres compondo o corpo das urnas. Fonte: Barreto 2009.



Figura 134: Vaso cariátide típico da cerâmica Tapajônica.



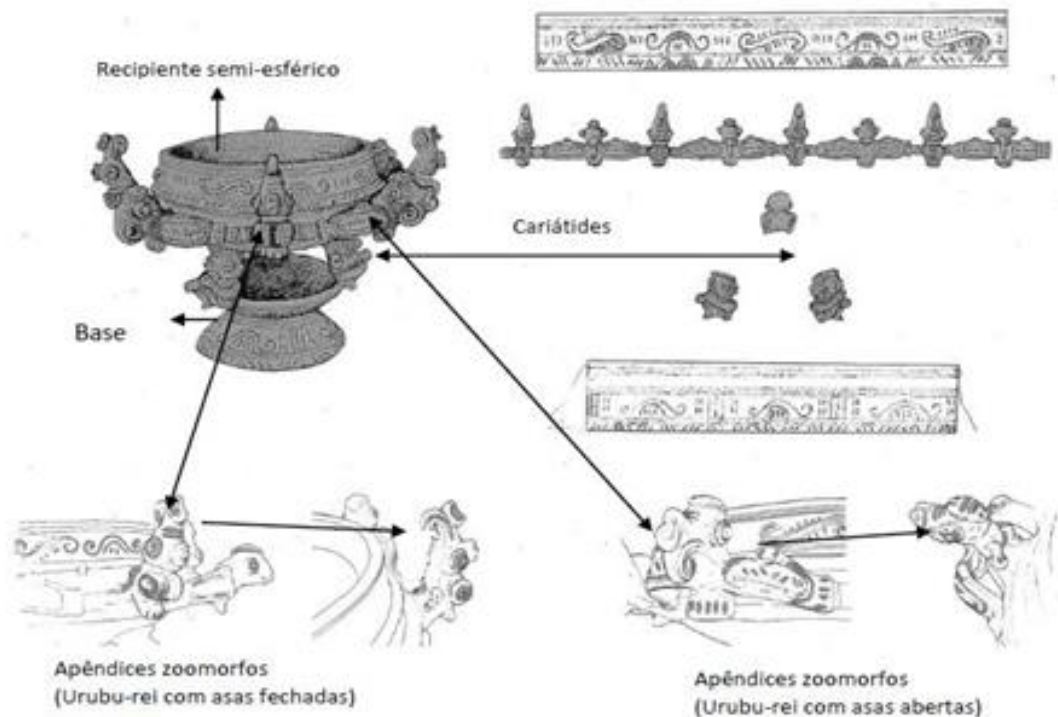


Figura 135: Detalhe dos elementos modelados do vaso cariátide, que podem representar corpos distintos a depender dos ângulos de visualização. Fonte: Gomes 2001.

A recorrência regional de estéticas com temas voltados à instabilidade e capacidade de transformação dos corpos foi pensada por Barreto (2014) como uma estética pan-amazônica, com paralelos nas sociedades andinas e circum-caribenhas que poderia revelar a importância das ontologias animistas e perspectivistas nesses diferentes regimes cosmopolíticos. Essa leitura corrobora com a noção de cosmografia, defendida por Arcuri (2019), onde os elementos gráficos que compõem as iconografias ameríndias poderiam sistematizar universos ontológicos e formas de apreensão do mundo e das relações entre diferentes seres. Nesta lógica, algumas imagens recorrentes nas variações iconográficas ou mesmo em diferentes universos estéticos seriam como “elementos visuais sínteses” dessas cosmografias particulares (Arcuri 2019:221). Exemplos destes elementos poderiam ser os padrões gráficos que associam linhas escalonadas e espirais, encontrados em várias estéticas ameríndias, ou mesmo formas mais figurativas como a serpente de duas cabeças, que provavelmente fazem referência a diferentes modelos espaço-temporais e à transformação corpórea.



Desta forma, as expressões estéticas de povos do passado poderiam, também, configurar mecanismos de ativação e (re)produção dos universos cosmológicos, em uma perspectiva mais comunicativa, onde os recursos visuais seriam interpretados como narrativas e sínteses de certos conteúdos simbólicos. Neste sentido, as formas de animação e agência dos artefatos teriam também uma dimensão da linguagem, que une percepção sensorial à materialização de imagens e conteúdos apreendidos socialmente. Todos esses elementos são importantes na análise iconográfica das urnas, uma vez que estas são artefatos cerimoniais, utilizados em eventos específicos e que representam momentos limítrofes entre os mundos dos vivos e dos mortos e espaços importantes para a (re)atualização das estruturas cosmológicas e sociais (Carneiro da Cunha 1975, 1978; Guerreiro Jr. 2011; McCallum 1996; Cayubi Novais 2006; Taylor 1993; Vilaça 1992, 2005; 2018; Viveiros de Castro 1986;). Neste sentido as urnas podem ser interpretadas tanto como agentes sociais, modeladas e paramentadas dentro dos protocolos sociais estabelecidos e materializando aspectos dos mortos e dos vivos; quanto podem (ao mesmo tempo) ser plataformas para a veiculação de sínteses visuais a respeito de universos particulares, narrativas mitológicas e estruturas sociais. Passemos então para a descrição das urnas e seus corpos, mas não sem antes fazermos uma breve retrospectiva sobre a iconografia das cerâmicas policromas, e como esta vem sendo pensada até o presente momento.

## 3.2 A iconografia da cerâmica Polícroma

---

Alguns dos atributos mais característicos da estética visual da cerâmica Polícroma são as pinturas com cores em vermelho e preto sobre engobo branco e o uso combinado de técnicas plásticas como incisões, excisões, modelados e acanalados. Estas diferentes técnicas são combinadas para dar a identidade visual às diferentes formas, entre vasilhames, pratos, utensílios diversos, estatuetas e urnas funerárias.

Como dito anteriormente, a forma como estes elementos são produzidos e combinados entre si pode apresentar algumas variações regionais, mas a identidade visual polícroma tem elementos específicos, similares entre os diferentes conjuntos. No que toca à decoração, o uso de cores contrastantes, ressaltadas pelo fundo de engobo branco, pode ter funcionado como um elemento de ampla reconhecibilidade e reprodução, assim como os motivos gráficos, produzidos através da combinação de linhas retas e curvas em padrões escalonados e em forma de S. Se verá adiante que o modo como esses traços são combinados gera padrões de repetição quase intuitivos, que carregam uma memória gestual, levando à aparente padronização do estilo. Os elementos de variação regional, desta forma, são identificados mais pelas técnicas utilizadas que pelos motivos gráficos em si. Essas diferenças técnicas podem ser observadas, por exemplo, no uso de traços incisivos mais finos, nos diferentes momentos de aplicação da decoração (em relação ao tempo de secagem da argila), na variação de espessura dos traços pintados e na combinação de linhas grossas e finas ou mesmo na priorização de um tema gráfico sobre outro.

As análises iconográficas produzidas sobre os vasos polícromos, sobretudo os chamados “vasos com flange mesial” (Oliveira 2016b) já haviam identificado variações nesses elementos tecnológicos, assim como a recorrência regional de determinados temas gráficos. Alguns destes temas podem ser interpretados como imagens de serpentes, de

rostos e diademas (como os que ornamentam as urnas antropomorfas) e imagens híbridas entre referências antropomorfas e zoomorfas.

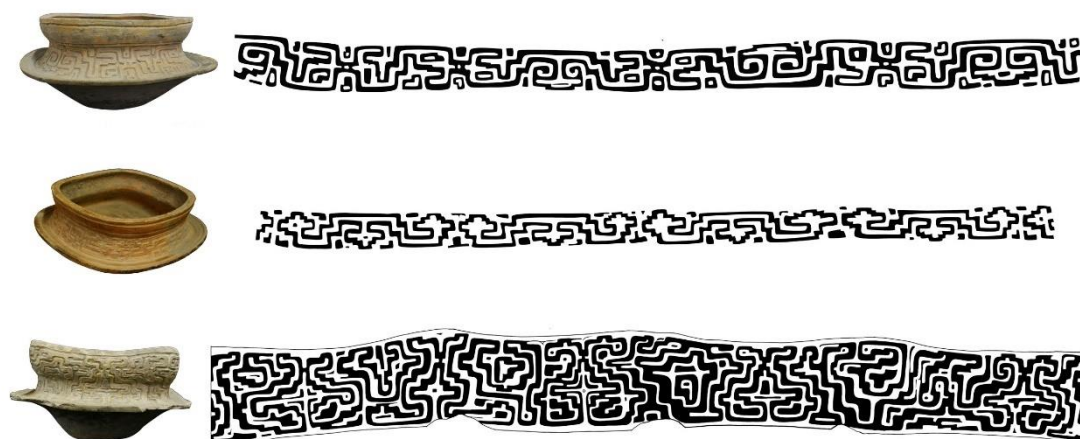


Figura 136: Padrões iconográficos dos vasos com flange mesial policromos. Fonte: Oliveira 2016b.

De maneira mais geral, os campos gráficos policromos apresentam composições labirínticas, com linhas retas e curvas, em padrões escalonados, entre os quais se percebem certos “temas” imagéticos. Essas técnicas de composição que mesclam linhas pintadas e gravadas, em alto e baixo relevo, criam jogos perceptivos entre figura e fundo e entre diferentes ângulos de visualização, ao modo da *arte perspectivista* definida por Lagrou (2013). Além disso, a capacidade de produzir efeitos sensoriais dialoga também com as tecnologias de encantamento de Gell (1992) - no sentido de capturar a atenção através dos padrões estéticos – e com as quimeras ameríndias definidas por Lagrou e Severi (2013), levando à projeção de diferentes imagens mentais. Neste último caso podemos pensar a arte polícroma tanto do ponto de vista da *quimera ameríndia abstrata*, que define as estéticas indígenas com tecnologias mais sensoriais e menos figurativas, quanto da *quimera ameríndia* (Severi, 2013), que produz imagens compostas, híbridas, formadas por seres e partes de seres que levam à projeção de imagens mentais. Em ambos os modelos, as composições carregam elementos visuais e cognitivos que parecem se referir à fluidez e capacidade de transformação dos corpos.

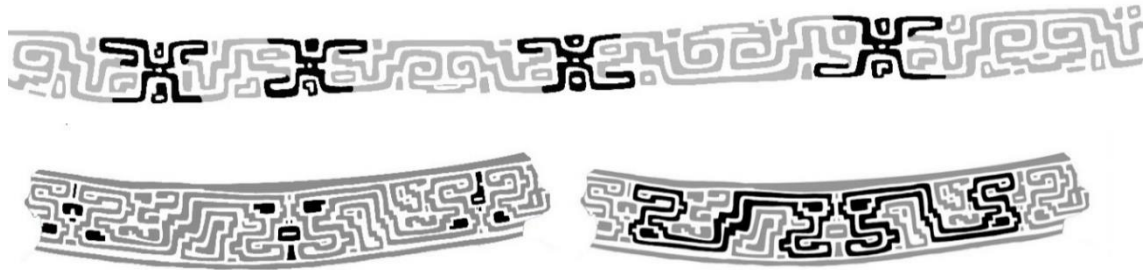


Figura 137: Exemplos de campos iconográficos de vasos com flange mesial onde é possível identificar algumas referências antropomorfas diluídas entre os grafismos. Fonte: Oliveira 2016b.

A relação entre o estilo policromo e esses conceitos, parte do diálogo entre as artes indígenas do passado e do presente e de suas correspondências estéticas e subjetivas. É dizer, a Arqueologia enquanto uma ciência voltada aos povos ancestrais indígenas, pode se valer dos conhecimentos etnográficos para explorar esses universos estéticos e suas possíveis interpretações.

A recorrência de imagens materializando formas de relação e transformação entre humanos e animais nas estéticas pré-coloniais é interpretada como testemunho de uma arena de simbolização e criação estética pan-amazônica (Barreto 2014) que dialoga com as ontologias indígenas animistas e perspectivistas, categorizadas pela Etnologia. Além disso, as soluções estéticas adotadas no passado, onde se destacam esquemas de simetria e assimetria, claro e escuro e a produção de campos gráficos com linhas e padrões sobrepostos e emaranhados, encontram semelhanças com os sistemas de produção estética de diversos povos indígenas atuais, descritos por autores como Barcelos Neto 2008; Elvira L. Belaunde 2009; Els Lagrou 2007; Lúcia H. van Velthem 2009, Lux Vidal 1992, entre outros.

Sem desconsiderar os limites da correspondência etnográfica, podemos nos valer desses referenciais para extrapolar um pouco a análise da materialidade em seus aspectos funcionais, para considerar as dimensões simbólicas e agentivas desses objetos/sujeitos e suas arenas de atuação entre as sociedades do passado. A cerâmica policroma, por exemplo, reproduz alguns temas gráficos relacionados a serpentes, humanos e pássaros que se replicam regionalmente e parecem indicar elementos estéticos importantes para a identidade visual desse estilo. Um dos temas recorrentes nessa gramática visual

(observado desde o Amazonas até o Equador, Peru e Colômbia) foi interpretado como uma imagem de um ser “antropomorfo com braços serpentilíneos” (Oliveira 2016b), que sintetizaria a noção de transformação corpórea. Trata-se de uma figura com referenciais antropomorfos, na qual os braços estão alongados e remetem a serpentes, nos padrões gráficos já descritos aqui.



Figura 138: Motivos iconográficos associados a figura de um antropomorfo/antropozomorfo com braços serpentilíneos.

a. Vaso antropomorfo da fase Napo. Em destaque motivo antropomorfo com a cabeça triangular escalonada. Acervo: MACCO (Museo de Arte y Arqueologia de la Ciudad de Coca),

b. Decalque de vaso da fase Nofurei (Colômbia) com tema iconográfico onde pode ser notado um ser aparentemente antropomorfo (cabeça escalonada), com braços de serpente. Fonte: Herrera, Bray e McEwan 1982.

v. Vaso com flange mesial da fase Napo com decalques de duas laterais. Nestas pode-se notar o tema do antropomorfo com diadema e braços serpentilíneos. Acervo: MACCO (Museo de Arte y Arqueologia de la Ciudad de Coca);

d, e. Detalhe de vaso com flange mesial do médio Solimões, sítio Lauro Sodré;

f. Prato com policromia do acervo do sítio Vila Nova II. Tefé, AM. g. Decalque de vaso policromo do acervo do MPEG (rio Solimões).

A ampla ocorrência regional deste tema e de outros elementos associados a figuras de corpos sociais distintos, levou a hipótese de que a estética polícroma poderia trazer conteúdos simbólicos importantes, relacionados aos universos transformacionais indígenas e ao destaque de determinadas performances como as dos xamãs. Esta simbologia, somada aos efeitos sensoriais das composições gráficas, pode ter sido

importante na condução de determinadas cerimônias e na materialização de modelos cosmológicos, ao passo que sua reprodução regional poderia identificar estratégias de reconhecimento dentro de um sistema cosmopolítico de ampla assimilação.

Em síntese, o estudo da linguagem iconográfica da cerâmica policroma, como tem sido desenvolvido até o momento, identifica uma complementaridade entre figuração e abstração, onde a produção de imagens compostas de seres e partes de seres aludiria a uma ontologia da transformação corpórea e da instabilidade entre sujeitos potenciais (Oliveira 2016a). Somado a isso, a distribuição de grafismos em composições cinestésicas, ao modo do que Gell denominou *trap minds*<sup>20</sup> (Gell 1998), operaria, como as *tecnologias de encantamento*, conferindo agência anímica às coisas e à produção de determinadas respostas sensoriais e intuitivas, levando à projeção de imagens e planos invisíveis, de forma semelhante às *quimeras abstratas*. Essa agência abdutiva (Gell 1992) poderia ter sido bem importante dentro de redes de interação específicas, definindo uma identidade reconhecível às cerâmicas policromas, tanto do ponto de vista de sua estética quanto de sua eficácia ritual.

---

<sup>20</sup> Alfred Gell define as *trap-minds* como determinados tipos de composição que seriam “armadilhas” ao olhar, exercendo um poder de captura e abdução do espectador a partir dos efeitos sinestésicos que provoca. Também neste caso, a agência abdutiva do objeto está relacionada à animação provocada pela composição gráfica (Gell 1998).



### 3.3 Os corpos compósitos das urnas policromas

---

No capítulo anterior descrevemos as características da variabilidade formal das urnas policromas, apontando alguns dos elementos plásticos de seus corpos. Nesta seção, iremos nos voltar para as características destes corpos e suas partes constituintes, pensando não sobre a variabilidade tecnológica, mas sim sobre as possíveis leituras sobre a antropomorfia das urnas e sua relação com os regimes de produção de corpos e sujeitos conceitualizados pela Etnologia Amazônica. Para isso, optamos por descrever as urnas analisadas seguindo uma orientação formal de seus corpos, que vai da cabeça/tampa à base/banco. Nesta seção também serão abordados os campos gráficos das urnas em suas lógicas de composição e arranjos formais. Apesar da descrição particionada, é preciso esclarecer que a análise iconográfica tende a interpretar o artefato como um todo, considerando não apenas os arranjos do design dos campos gráficos em si e entre seus componentes, como sua relação com a morfologia das urnas expostas. É dizer, a interpretação sobre a agência das materialidades parte de um exercício de entender a forma a partir dos diversos elementos que a compõem, e que não são pensados ou produzidos de forma segmentada, mas sim em relação. A relação entre forma e decoração são fundamentais para entender os aspectos de animação e performance atribuídas a estes objetos.

Se tratando de urnas funerárias, é ainda mais relevante a interpretação iconográfica a partir dessa complementação dos elementos estéticos e formais, pois a cerâmica em si é a parte fundamental das cerimônias funerárias e no estabelecimento das relações entre vivos e mortos.

As urnas não antropomorfas (ausentes de uma figuração antropomorfa mais reconhecível) compreendem uma ampla parcela dos acervos analisados e serão parcialmente incluídas aqui. Acreditamos que, morfologicamente, estas peças trazem elementos de correspondência com o antropomorfismo, sendo também compreendidas

aqui como corpos e com funções e performances específicas vinculadas às cerimônias funerárias.

### 3.3.1 Tampa/rosto

A maior parte das urnas analisadas tem o rosto ou a cabeça produzida sobre a tampa da urna, sendo a junção entre tampa e corpo o “pescoço”. Algumas peças, inclusive têm no rosto (na tampa ou corpo) o único elemento antropomorfo reconhecível aos nossos vocabulários simbólicos, o que poderia revelar uma importância da cabeça e de órgãos sensoriais como os olhos e a boca na atribuição de qualidades humanas/sociais. Os rostos, aplicados sobre as tampas são geralmente modelados (com algumas exceções), com olhos produzidos por filetes aplicados ou acanalados, aparentando estar semicerrados. O nariz é geralmente modelado e aplicado, variando sutilmente entre formas mais largas e mais finas e a boca é geralmente projetada para a frente, elipsoidal, podendo apresentar a forma triangular e, em poucos exemplares, a presença de dentes. Algumas urnas apresentam as sobrancelhas indicadas por filetes aplicados, por vezes unidas ao nariz. O diadema, caracterizado por uma faixa grossa de argila que contorna a porção superior da cabeça é geralmente modelado e aplicado e pode estar ligado ou não às orelhas. Quando ligado, ele geralmente termina em duas espirais semelhantes a alargadores que podem indicar duas cabeças de serpente. Quando o diadema se apresenta separado das orelhas, é comum que estas sejam indicadas por roletes aplicados em forma de vírgula.



Figura 139: Variação de rostos antropomorfos das urnas Polícromas. Imagens a e b apresentam urnas com rostos modelados no corpo ao passo que as demais têm indicação de rosto na tampa. a e b. Urnas do Sítio Jauary, Itacoatiara, acervo UFAM; c e d. Urucurituba; coleção pessoal José Neves; e. Urna coletada no município de Silves, acervo MPEG.; f. Urna do acervo do MAE-USP, proveniente de Itacoatiara.

Além do diadema e dos alargadores, outros adornos podem ser identificados nos rostos das urnas, como tembetás (nas pinturas das urnas de Tauary) e pinturas faciais são indicadas por campos pintados. Nas urnas de Jauary, por exemplo, a divisão da pintura facial, disposta entre o queixo e o nariz lembra as pinturas faciais Kayapó, executadas com linhas finas e dividindo o rosto de maneira semelhante (Vidal 1992).



Figura 140: Detalhe pinturas nos rostos das urnas 2 (acima) e 4 (abaixo) do sítio Tauary. Abaixo da boca há um motivo que poderia indicar um adorno labial.



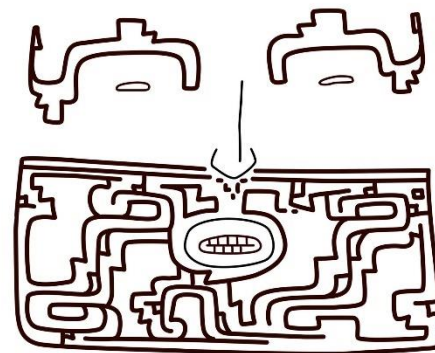
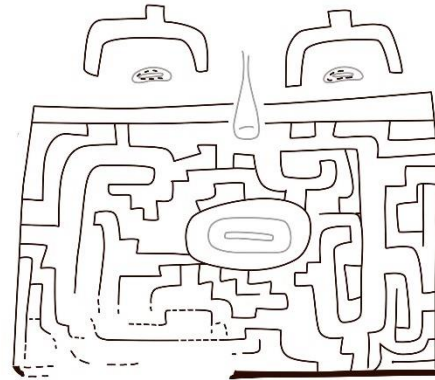


Figura 141: Padrões de pintura facial das urnas do sítio Jauary, Itacoatiara.

A representação do diadema está presente em todas as urnas polícromas, seja este modelado ou pintado. Em algumas peças ele apresenta faixas grossas pintadas em preto na porção frontal e engobo vermelho na parte de trás. É comum que os alargadores/orelheiras, apresentados como discos anexos às extremidades do diadema

tenham decorações acanaladas que formam padrões semelhantes à serpente, por excisão. Há casos em que os alargadores apresentam furos que atravessam de um lado para o outro, que poderiam ter sido utilizados para a ornamentação com plumas ou outros materiais. Nas urnas de Tauary, é comum que o diadema que contorna os rostos da tampa e do corpo das urnas esteja relacionado à serpente de duas formas, sendo uma delas o padrão comum em S e a outra representada por uma cabeça formada pela combinação entre relevo (acanalado) e pintura. Este último se assemelha a uma forma de representação da serpente encontrada na cerâmica Napo.

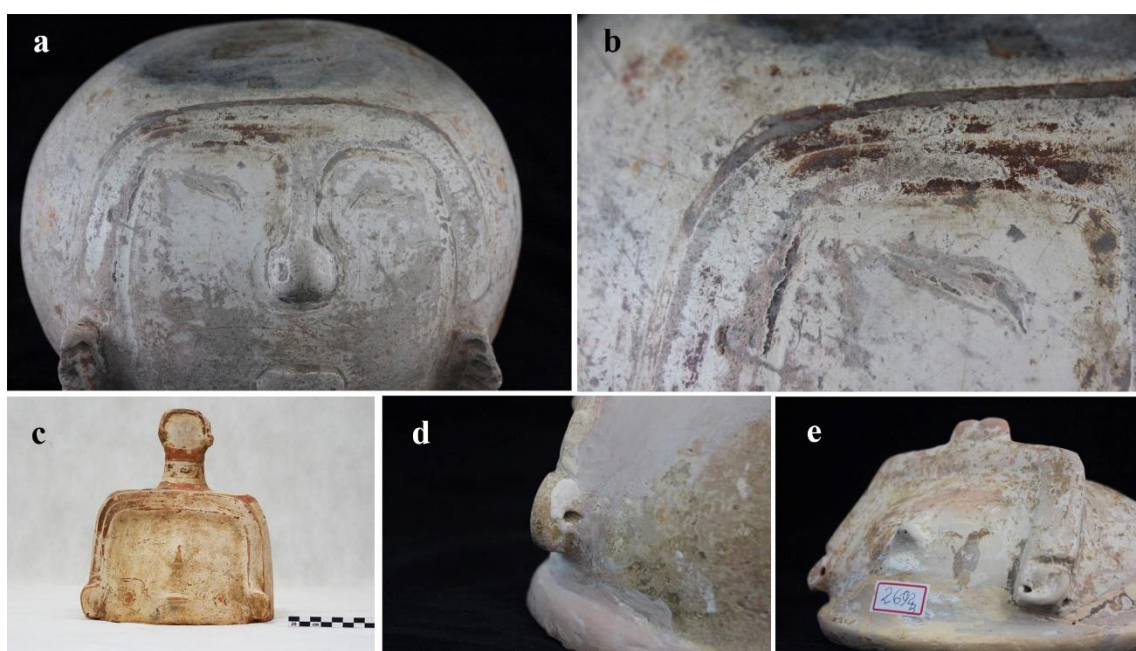


Figura 142: Elementos dos diademas nas urnas policromas. a e b. Detalhe das faixas paralelas em preto sobre o diadema, urna do acervo do MPEG. c. Urna do sítio Tauary que apresenta faixas paralelas em preto sobre o diadema; d, e. Urnas de Urucurituba com furos na porção das orelhas/alargadores.



Figura 143: Diadema representado por uma serpente bicéfala. Urna do acervo MAE-USP, proveniência desconhecida.



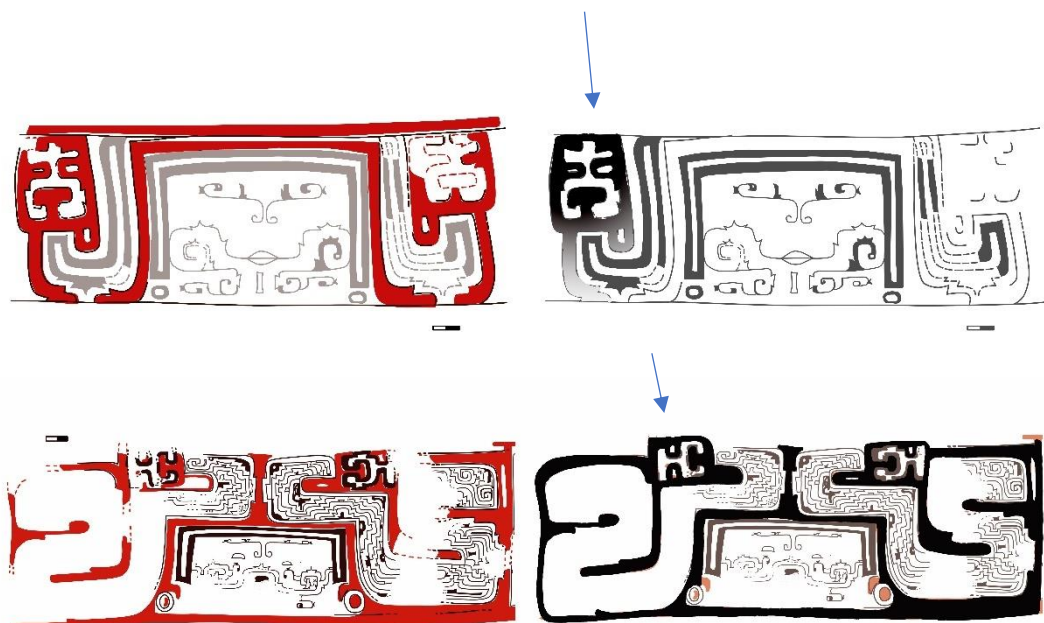


Figura 144: Destaque para um motivo associado à cabeça de serpente no diadema das urnas de Tauary.



Figura 145: Vaso Napo, que segundo Chocano et al (2016) apresenta a imagem da "grande serpente cosmica", e que os Shipibo-Conibo chamam Ronin. Fonte: Chocano et al. 2016.



Figura 146: Cerâmica da fase Napo com representação de serpente. A flecha azul indica um motivo semelhante ao que tem sido observado nos grafismos das urnas policromas relacionados à serpentes. Sobretudo nas urnas de Tauary. Fonte: Viteri 2019, p. 222.

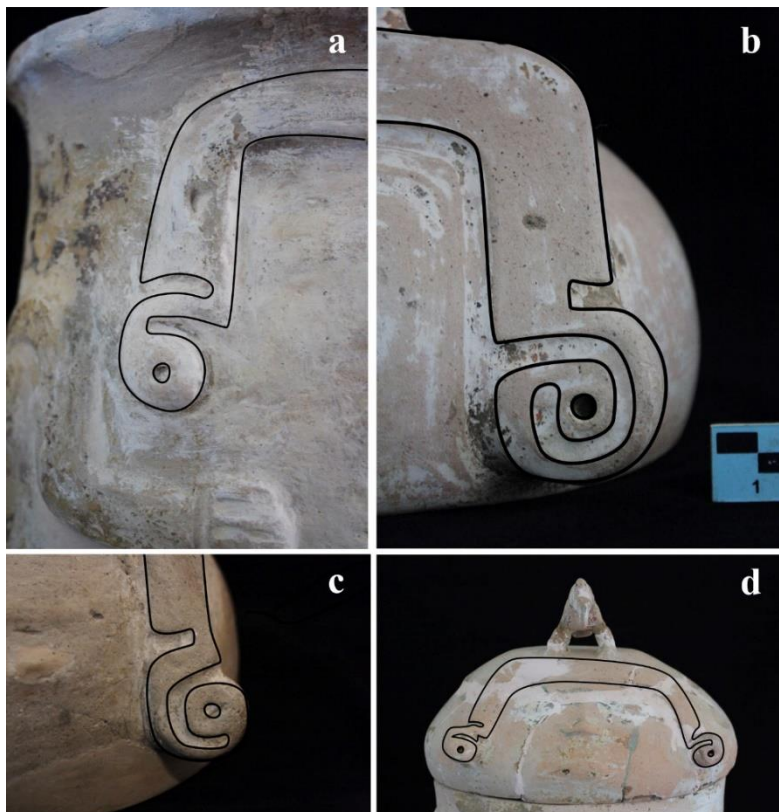


Figura 147: Padrões acanalados nas extremidades do diadema associados à serpente. a, b. Urucurituba; c. Silves, Itacoatiara; d. Urucurituba.





Figura 148: Padrões gráficos associados à serpentes e/ou peixes, nas urnas de Tauary, Tefé.

As cobras são animais mitológicos bem importantes em diferentes narrativas cosmogônicas e estão geralmente associadas aos atos criadores dos mundos e dos humanos. Em algumas narrativas Pano, como entre os Shipibo-Conibo ou os Kaxinawá (Belaunde 2009; Lagrou 2007, 2013; Wali *et al.* 2016), a Anaconda Primordial é a responsável por ensinar os humanos a desenhar, através dos grafismos de sua pele e do uso de determinadas plantas alucinógenas (Wali *et al.* 2016:84). Sendo a Anaconda um ser aquático, entende-se, entre esses povos, que os grafismos estão intrinsecamente relacionados à água e à música. Agustina Valera, artesã Shipibo, descreve a relação do *kené* (nome que abarca todos os grafismos) com o rio da seguinte forma: “*In the same way, our river doesn’t go straight but serpentine instead; some curves are big and others smaller*” (Valera *apud* Wali *et al.* 2016:85). Para os Pano, os desenhos também são compreendidos como caminhos por onde trafegam todos os seres e pelos quais eles se conectam, existindo uma relação entre os grafismos e os rios, as estrelas e a via láctea.

A associação da serpente (sobretudo a serpente de duas cabeças) com a Via-Láctea, é um tema bem documentado nos estudos iconográficos pré-colombianos, que pode ser mapeada em toda a América do Sul (Golte 2009, Donnan 1999), assim como sua

relação com o arco-íris. Talvez a serpente de duas cabeças, Anaconda constritora e aquática represente um dos modelos simbólicos amplamente compartilhados dentro das redes de interação sul-americanas, ganhando destaque em alguns estilos particulares.

Esse é o caso da figura da cobra-grande, que tem um papel central nas narrativas de socio-gênese de povos das Guianas, como já bem descrito por van Velthem (1998) e Gongorra (2007). Nestas, a figura mítica da cobra-grande opera uma série de relações de continuidade e descontinuidade sobre os corpos dos diferentes seres, sendo ela um eixo pelo qual se dão as variações entre espécies, sujeitos e identidades. Grosso modo, é a partir do corpo da cobra-grande e de suas diversas formas de fragmentação e transformação que surgem as características e potências agentivas dos diferentes corpos sociais. A autora cita que:

A cobra-grande é um elemento fundamental das mitologias e sócio-cosmologias na região das Guianas e é uma forte referência em diferentes dimensões da vida guianiense: nas práticas rituais, nas atividades de caça e pesca, nos artefatos e nos grafismos, no xamanismo, nas exegeses nativas sobre doença e morte... É notável que as referências a essa figura são abundantes em narrativas sobre os “outros mais outros”, nos reportando às relações de aliança, amizade, guerra, canibalismo, entre outras (Gongorra 2007:10).

É também a partir do corpo da cobra-grande que são apreendidos os diferentes grafismos, em sua forma e tecnologia (van Velthem 1998). Entre os Kaxinawá, a *Boa* (Anaconda) é revelada como a fonte de ensinamento e reprodução dos padrões gráficos (Lagrou 2007); entre os Wayana, os grafismos e a tecnologia do trançado são adquiridos da observação da pele da serpente *Tuluperê*, derrotada através da união de diferentes grupos étnicos, unidos diante de um predador maior (van Velthem 1998:124). As narrativas míticas Wayana e Aparai também situam a incorporação dos padrões gráficos em um processo de diferenciação, onde os desenhos criam repertórios diferenciados, que por sua vez distinguem a estética de cada grupo, gerando alteridade a partir de um referente mitológico comum. Algumas narrativas justificam essa diferenciação em termos da dualidade apresentada pelos dois lados do corpo da serpente e a observação de cada grupo sobre uma das partes que compõem o corpo sobrenatural (van Velthem 1998:124-125).

Essa estrutura mítica da produção de alteridade e elaboração dos grafismos a partir da cobra-grande pode ser observada em diferentes narrativas Carib do norte Amazônico (van Velthem 1998:122) mas também é mapeada em uma escala pan-amazônica, em sistemas como o do alto rio Negro e entre os Pano ocidentais, onde se relacionam a figura da serpente primordial com a produção de alteridade, com a origem dos desenhos, com o arco-íris e com o próprio rio (Gongorra 2007; Barcelos Neto 2011, Lagrou 2013, Belaude 2009, van Velthem 1998, 2009; Reichel-Dolmatoff 1978).

A aquisição e o aprendizado dos grafismos através do corpo e dos ensinamentos da cobra-grande também é, entre distintos grupos, um processo não só de diferenciação, mas de humanização, pois o *“o processo de diferenciação entre as espécies, no qual também se incorporam os grafismos da cobra, a elaboração estética resultante, seja no corpo ou em um artefato é a construção de um corpo distintivamente humano”* (Gongorra 2007:55).

Ainda segundo Manuela Carneiro da Cunha:

“A consciência do dismantelamento de uma ordem original e paradisíaca parece ser expressa por quase toda a Amazônia – e sobretudo entre os povos que decoram com motivos os tecidos, as cerâmicas e os cestos – na história da sucuri primordial, cujo corpo e cores variadas estão na origem de todo o repertório de desenhos. Despedaçado na cosmogonia do Vaupés, decomposto em desenhos discretos entre os Pano e os Aruaque, a sucuri parece o foco virtual de uma unidade perdida para sempre. Hoje em dia, é o múltiplo que reina (...)” (Gongorra 2007:53 *apud* Carneiro da Cunha 1998:17).

Neste sentido, a origem dos grafismos e dos desenhos está, por um lado, associada à pele/corpo da cobra-grande (van Velthem 1998), mas condicionada aos processos de transformação e desconstrução de seu corpo original.

Outro elemento de destaque nas narrativas guianenses é a relação que se estabelece entre a cobra e os pássaros e a cobra e o arco-íris (Gongorra 2007). No primeiro caso, os pássaros protagonizam relações de antagonismo e aliança com os humanos, sendo vetores importantes de mediação entre domínios celestes e terrestres, tendo sua especiação e alteridade também originada da cobra-grande. No segundo caso, a transformação da cobra em um fenômeno celeste, o arco-íris, reflete um processo de transformação corporal desse agente primordial, derivado das relações estabelecidas com



os outros seres. Essa associação da cobra com o arco-íris também está presente em uma série de variações míticas que não se limitam à região das Guianas e podem ser documentadas até o Chaco (Lévi-Strauss 2004: 284 *apud* Gongorra 2007:52).

Também deve-se considerar que as cobras são seres metamorfos por natureza, que trocam de “pele” e corpo e que habitam diferentes nichos ecológicos. O tema da serpente ou da serpente de duas cabeças não está restrito às urnas no estilo polícromo, aparecendo em uma série de outras morfologias, sendo sua associação direta com os diademas um dos elementos de distinção do estilo.

A relevância da figura da serpente nas redes de interação guianenses não é trazida aqui como uma proposta de relação direta do estilo polícromo com essa região, mas como um elemento de interesse no que diz respeito aos compartilhamentos de modelos ontológicos estruturantes, a partir de determinados referentes específicos. A serpente reflete um elemento síntese dos universos simbólicos amazônicos, que de alguma forma, parece ter se destacado no estilo da cerâmica polícroma.

Além das cobras, outra referência zoomorfa bem presente na iconografia polícroma são os pássaros. Estes aparecem de forma recorrente sobre as tampas, modelados e aplicados, ou inferidos em apliques sobre os diademas ou nos campos gráficos. Entre os pássaros modelados há algumas espécies sugeridas como o urubu-rei e a coruja, que também são animais importantes no repertório mitológico ameríndio, sobretudo o urubu-rei que pode aparecer como um mediador da passagem dos mortos entre mundos. Além disso, a presença de aves sobre as tampas das urnas também poderia fazer referência a experiências xamânicas e à presença de espíritos auxiliares. Atualmente, entre povos do baixo Oiapoque, como Galibi-Marworno, Palikur, Karipuna e Galibi-Kali’na, os espíritos auxiliares dos xamãs costumam assumir agências/capacidades de animais como cobras e pássaros, a exemplo dos *karuanãs*, predadores potenciais que devem ser domesticados (Andrade 2013).

Um Karuãna é uma pessoa invisível do Outro Mundo que utiliza invólucro – chamado regionalmente de “paletó” ou “camisa”<sup>10</sup> – a fim de transitar por Este Mundo metamorfoseado em animais, como Cobra Grande, Jacaré, Cotia, Macaco, Garça, Tucano; em plantas, como Nuri-Nuri e Apicuriwá; ou ainda em fenômenos meteorológicos, como arco-íris ou Trovão; e artefatos, como Karamatá, Maracá e Bancos zoomorfos. Todavia, o paletó não é simplesmente um suplemento que concentra as capacidades

concernentes à espécie que representa. O próprio invólucro é um Karuãna, posto possuir agência e intencionalidade, e dele provém a caracterização das pessoas extra-humanas que o portam (Andrade 2013:978).

. Nas urnas Marajoara no tipo Joanes Pintado, Barreto (2009) interpretou a recorrência de uma figura ornitomorfa semelhante à coruja como uma metáfora da transmutação do corpo sofrida durante a morte, por ser a coruja um pássaro que engole suas presas e regurgita os ossos. Os exemplos citados não esgotam ou restringem as potencialidades interpretativas destes elementos, mas mostram caminhos diferentes (e complementares) que, em termos mais gerais, apontam para uma análise iconográfica que considere esses aspectos limiares entre os corpos e sujeitos nos sistemas ontológicos indígenas, sujeitos aos potenciais de transformação, predação e trânsito entre diferentes agências e perspectivas.



Figura 149: Pássaros modelados sobre a tampa das urnas funerárias. a,b. Urubu-Rei e Coruja representados nas tampas das urnas de Tauary; c,d. Diferentes ângulos da mesma peça, pássaro modelado sobre a tampa de uma urna encontrada no município de Silves; e,f. Diferentes ângulos da mesma peça, Urubu-Rei modelado sobre a tampa de uma urna de Urucurituba.

### 3.3.2 Corpo

Os corpos das urnas policromas apresentam certas características que se repetem regionalmente e que parecem indicar um design das urnas compartilhado a nível regional. Alguns desses elementos são:

- A posição sentada;
- A existência de membros articulados com formas semelhantes a serpentes (uma vez que apresentam a estética dos grafismos associados a esses seres);
- A presença de mamilos assimétricos;
- A presença de umbigo geralmente saltado;
- Representação da genitália, geralmente o pênis;
- A presença de um segundo rosto, no corpo

A posição sentada está referenciada na disposição dos membros articulados, sendo as pernas dobradas, de forma que os pés ficam na altura da pélvis, os braços dobrados e apoiados sobre a barriga ou sobre os joelhos e a presença do banco ou pedestal sob as urnas, elevando seu corpo do contato direto do chão. Na medida em que as urnas não antropomorfas seguem os mesmos contornos morfológicos, com destaque para os pedestais e bancos figurativos (no caso das urnas de Tauary), acreditamos que poderia haver uma relação metonímica entre os dois tipos de urnas, sendo o corpo antropomorfo um elemento de referência, mesmo quando não “representado” plasticamente.

A forma serpentina dos braços e pernas nos corpos das urnas foi interpretada como uma materialização plástica do tema presente nos campos iconográficos dos vasos policromos, interpretado como uma figura antropomorfa com braços de serpentes. No caso das urnas essa relação se dá menos pela figuração da serpente que pela forma sinuosa dos braços e pernas, com padrões em S e espirais que são comumente associados a serpentes nos campos gráficos. Nas urnas de Tauary, o mesmo padrão é percebido na pintura que destaca serpentes na posição dos braços e pernas, através da pintura. A metáfora visual da serpente como componente desse corpo extra-humano fica mais evidente nas urnas antropomorfas, através de uma estratégia visual de se correlacionar corpos de animais com partes humanas a partir da morfologia., neste caso, com formas roliças e alongadas de serpentes para constituir braços e pernas e que poderiam não apenas produzir imagens relacionadas à transformação e fluidez corpórea mas à correspondência anatômica entre estes corpos.

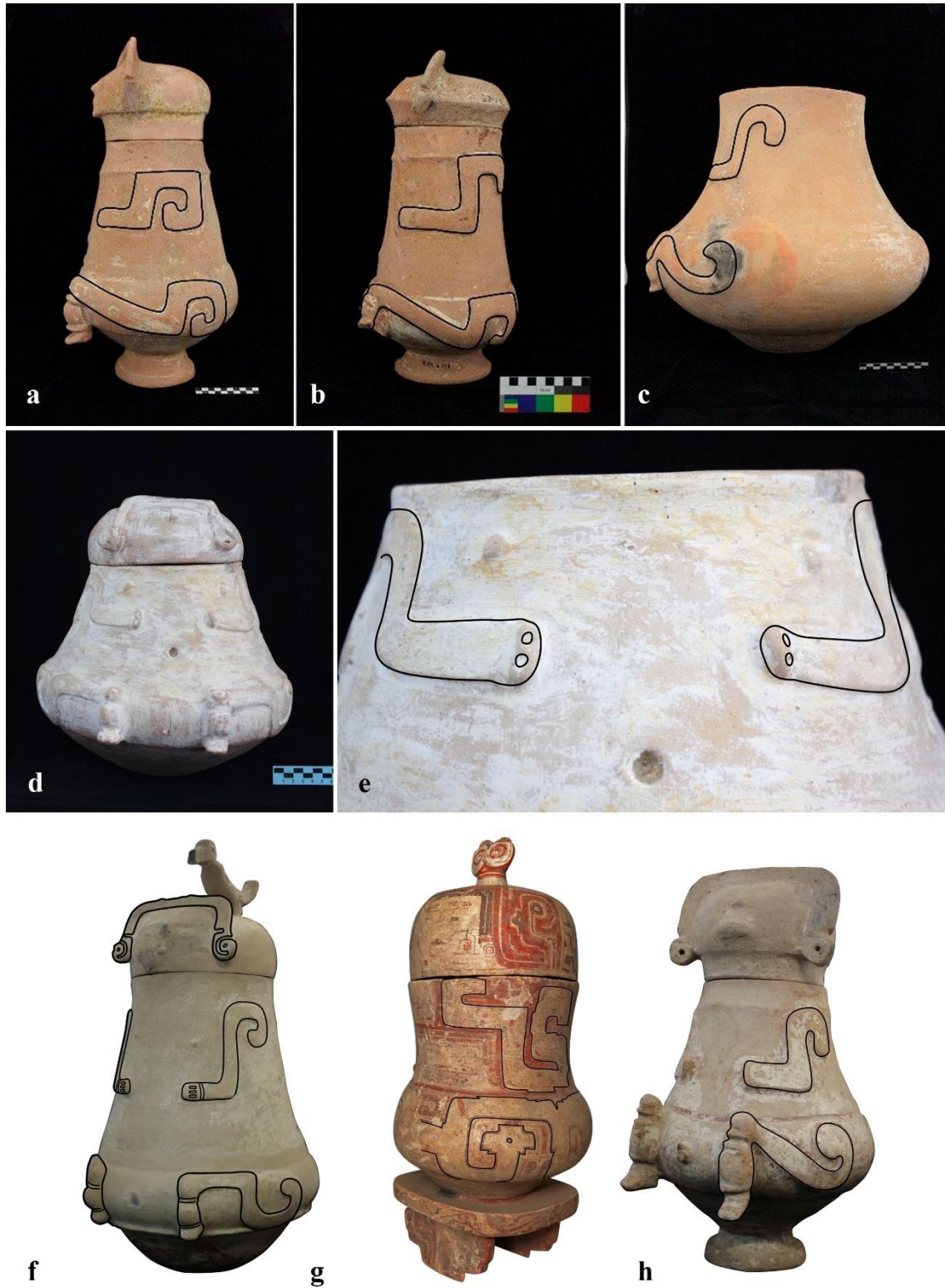


Figura 150: Variação nos formatos dos membros articulados nas urnas policromas, que seguem o mesmo movimento dos grafismos associados a serpentes. A, b, c. Urnas da cidade de Borba, baixo Madeira; d,e. Urna de Urucurituba; f. Urna proveniente da cidade de Silves; g. Urna do sítio Tauary, Tefé; h. Urna proveniente de Nova Olinda, baixo Madeira.

A relação entre as serpentes e os membros articulados também pode ser notada nos estudos de Claide Moraes (2013), onde se sugere que os campos mais abstratos da cerâmica policroma corresponderiam a uma síntese da representação antropomorfa. Esse processo de “abstração” teria também o diadema como um elemento de referência ao antropomorfismo.



Figura 151: Esquema representativo do processo de abstração da referência antropomorfa na iconografia policroma, segundo Moraes (2013:222).

Poderíamos sugerir que este tema e a relação metafórica que ele produz seria como uma imagem ‘síntese’ nos termos de Arcuri (2019:228), traduzindo em imagem o paradigma da alteridade e da transformação, como ação de produção e (re)produção nas cosmogonias indígenas (Santos-Granero 2012).

Outros elementos estéticos das urnas parecem ser igualmente relevantes na caracterização de seus corpos e das possíveis leituras associadas a eles. Nos troncos de todas as urnas analisadas pode-se perceber mamilos (quando representados) assimétricos, sendo, geralmente, um mais para cima que o outro. Essa característica, somada a presença



do umbigo destacado e largo (em baixo ou alto relevo) poderia fazer alusão à gestação e à amamentação, o que por sua vez, referencia mais uma vez os processos de fabricação dos corpos/sujeitos.

Além disso, é no corpo das urnas que os campos gráficos mais elaborados são produzidos, sendo geralmente divididos de acordo com as divisões do corpo da urna, de forma que algumas peças têm campos distintos entre as partes que compõem o corpo: tampa/cabeça; pescoço/pescoço; bojo/tronco; braços/apliques em forma de serpente e pernas/apliques ou desenhos na base do bojo.



*Figura 152: Detalhe da assimetria dos mamilos em algumas urnas policromas provenientes de Borba, baixo rio Madeira.*



Figura 153: Detalhes da variação dos campos pintados de acordo com os segmentos do corpo da urna. Peças de urucurituba. Nas costas os campos apresentam faixas mais grossas ao passo que nos membros e barriga os padrões são compostos por linhas mais finas.



Figura 154: Urna funerária de Urucurituba, onde é possível notar a divisão dos campos pintados (com faixas mais grossas e mais finas), de acordo com a anatomia da urna.

Quanto à genitália, quando representada, é majoritariamente associada ao pênis, tendo sido observadas apenas duas urnas com possíveis indicações de vulva. O pênis, neste sentido, pode também trazer leituras associadas à (re)produção de corpos, visto que alguns deles parecem estar eretos, apesar das pequenas dimensões. O tamanho do pênis, nestas urnas, não parece ser um elemento importante, mas sim sua presença e, possivelmente, seu estado de ereção. Este é um elemento, no entanto, que não é tão expressivo, dadas as urnas sem elementos plásticos associados e com campos gráficos não preservados, o que dificulta a análise de seus componentes específicos.



Figura 155: Exemplos de genitálias representadas nas urnas funerárias. a,b. genitálias indicadas por incisões acanaladas, provenientes de Urucurituba; c. Pênis modelado em urna de Urucurituba; d. Pênis em urna de Nova Olinda; e. Pênis modelado em urna de Itacoatiara; f. Urna proveniente de Borba, baixo rio Madeira.



Ainda no que toca ao corpo das urnas, foram identificados elementos que remetem a adornos como braceletes e tornozeleiras, estas últimas provavelmente comprimindo as pernas, que são apresentadas, em todas as urnas, com a panturrilha protuberante, em uma alusão às formas de modificação corporal. Joelhos protuberantes e esferas aplicadas aos pés também marcam os corpos de alguns exemplares, aludindo à algum tipo de adorno ou característica corporal. Nestes casos, não importa tanto identificar o tipo de adorno, tampouco buscar correlatos nos adornos indígenas atuais, mas sim compreender que a urna está adornada. Seu corpo está adornado, com o diadema, alargadores, braceletes e tornozeleiras e pintura corporal (esta presente também nas urnas não antropomorfas), de forma que ela estaria vestindo sua roupa social, integrada e reconhecida dentro de seu coletivo e socialmente capacitada para a cerimônia funerária. É possível ainda que estas urnas fossem paramentadas com outros materiais como colares e penas ou outros elementos percíveis, e que personificariam seus corpos, ativando suas agências e performances específicas.



Figura 156: Detalhes de elementos modelados e acanalados, indicavos de adornos como braceletes e tornozeleiras. a, b, c. Urnas de Itacoatiara (acervo MAE-USP).

A noção de corpos compósitos, termo utilizado por Nobre (2020) na análise da cerâmica Marajoara e que dialoga com o conceito de anatomias artefatuais de Santos-Granero (2012) não se apresenta nas urnas polícromas apenas pela associação entre corpos humanos e não humanos, como serpentes e pássaros, mas também pela conjunção e sobreposição de dois ou mais rostos nos seus corpos. Isso pode se dar de maneira mais figurativa, como nas urnas de Tauary e da coleção do ICBS (Figura 125). Nestas, um segundo rosto é modelado e/ou pintado no bojo da urna, geralmente na região que corresponderia ao tronco, de forma que os elementos constitutivos do corpo da urna podem também compor diferentes corpos antropomorfos, com diferentes elementos de referência. É dizer, é possível que cada rosto possa compor um corpo ou parte de corpos que se desdobram outros corpos em um processo contínuo, induzido pelo jogo de espelhamento, sobreposição e desdobramento desses referentes visuais. Nas urnas de Tauary, por exemplo, o diadema sobre o rosto do tronco figura também os braços do corpo principal e os mamilos deste parecem indicar os olhos da serpente vista sobre o diadema central. Da mesma forma, o nariz do rosto no tronco é localizado onde seria o umbigo do corpo maior. Esse jogo de perspectivas, em que o olhar pode apreender diferentes corpos e partes de corpos a depender do ângulo e do escopo da visualização traduz em imagens o conceito de arte perspectivista (Lagrou 2013) e da quimera ameríndia (Severi e Lagrou 2013) referenciados anteriormente e, mais uma vez, diz sobre a importância da ontologia transformacional como base semântica do estilo polícromo.



Figura 157: Exemplos de rostos indicados nos corpos das urnas através de modelado (à esquerda) ou pintado (centro e direita).

De forma menos figurativa, a presença de rostos nos corpos das urnas pode ser apreendida através da combinação dos elementos plásticos que compõem a forma principal, em uma lógica de desdobramento e fabricação de imagens a partir da produção de simetrias e justaposição desses elementos. Percebidos de forma integrada, os braços, mamilos, umbigo, genitália e pernas, poderiam aludir a um rosto, em que os braços compõem o diadema ou um adorno facial (como observado em algumas cerâmicas Napo – Figura 160), ao passo que a genitália corresponderia a um adorno labial. Claro, esta é uma leitura bem exploratória, mas que se inspira na presença de urnas polícromas com rostos projetados sobre o corpo/tronco e pela característica comum às estéticas pré-coloniais amazônicas de justapor corpos e seres através dos jogos de simetria e sobreposição dos elementos plásticos e gráficos, produzindo imagens que levam a ver outras imagens.





Figura 158: Possíveis referências a rostos nos corpos das urnas, representados pela junção de braços, pernas, mamilos e umbigo.



Figura 159: Exemplos de alguns rostos com adornos semelhantes a "elmos" em cerâmicas da fase Napo. Na imagem à esquerda o elmo é formado pelos braços do felino ou macaco. Acervo: Museo Casa del Alabado, Quito, Equador.

### 3.3.3 Bancos e bases

O último elemento da morfologia dos corpos das urnas está representado pela sua base ou suporte, que, como vimos no capítulo anterior, pode ter a forma de um cone invertido, de um pedestal ou de um banco figurativo. Este é o elemento plástico que, somado à posição do corpo da urna, corrobora com a leitura de que ela esteja sentada. Em termos etnográficos, os bancos são considerados como objetos relevantes do ponto de vista da socialidade, podendo remeter a posições de prestígio como a de lideranças

políticas e xamãs, a gestos cerimoniais de uso e consumo de substâncias e insumos específicos e pertencem ao *hall* de objetos chave nas cadeias de fabricação e maturação de corpos sociais. Nas narrativas cosmogônicas Miraña, por exemplo, o banco é o primeiro corpo a se materializar no início do mundo, a partir do qual o primeiro demiurgo se corporifica (Santos-Granero 2012:19-20). Este é um objeto também geralmente associado a performances como a do xamã e de lideranças políticas, em posições de destaque dentro de assembleias ou eventos específicos (Barreto 2015; McEwan 2001a). Entre os Tukano, o banco representa um eixo vertical entre o céu (o que está acima) e a terra (o que está abaixo), sendo um importante instrumento mediador do transe xamânico e do trânsito entre diferentes planos (McEwan 2001a).

Acreditamos que, na cerâmica polícroma, os bancos também sejam elementos importantes no que toca à performance e posição social das urnas, dada sua recorrência mesmo nas urnas não antropomorfas. É preciso destacar que estamos aqui extrapolando um pouco os limites da figuração e estendendo a categoria de “banco” aos diferentes tipos de bases observadas na cerâmica polícroma. Talvez existam aqui dois elementos dignos de atenção. O banco, como objeto significativo, associado a gestos/performances e eventos relevantes e a posição sentada a que ele remete, através da qual a urna expressa uma ação e uma posição de destaque nos ritos funerários. É de se notar que, como exposto no Capítulo 1 deste estudo, a figuração dos bancos sob o corpo das urnas é um elemento pan-amazônico, amplamente compartilhado entre diferentes regiões.

Diferenças, neste sentido, são notadas em algumas urnas Napo, em que os corpos sentados estão diretamente apoiados no chão, sem que haja uma base ou pedestal entre eles e sendo a própria base a abertura da urna.



Figura 160: Exemplos de bases e pedestais sob os corpos antropomorfos. Os pedestais poderiam ser interpretados como bancos.



Figura 161: Bancos figurativos presentes na base das urnas do sítio Tauary, Tefé.

Em síntese, a corporalidade das urnas funerárias policromas apresenta padrões que combinam elementos relativos à fabricação e transformação corpórea e a gestos e performances socialmente relevantes. No que toca à linguagem iconográfica, analisada a partir dos elementos que constituem seus corpos, nota-se uma tendência à padronização do design, observada, por um lado, na recorrência do diadema, dos braços serpentilíneos, dos mamilos assimétricos, da disposição dos adornos e da predominância do pênis, e, por outro, da ausência de elementos de diferenciação social nos conjuntos regionais, ao modo do que é observado nas urnas Maracá, por exemplo, em que são produzidos elementos de distinção nas pinturas corporais e atributos corporais, em especial a genitália, que corresponde ao sexto biológico do indivíduo enterrado. Outro ponto de diferenciação

entre as urnas polícromas e as urnas Maracá reside no fato que, as segundas apresentam uma certa variação de tamanho em correspondência à idade do indivíduo enterrado, ao passo que o tamanho das urnas polícromas parece ter uma variação bem consistente, com a maior parte das peças medindo entre 40 e 70cm de altura. Neste sentido, não nos parece que as urnas polícromas estivessem representando indivíduos específicos (mortos ou não) mas sim modelos simbólicos, associados às ontologias transformacionais e aos ciclos de fabricação corpórea.

Os elementos como o diadema, os adornos, mamilos e pintura corporal podem ser interpretados, neste viés, como agentes de distinção, definidores de identidades particulares, de forma semelhante aos postes do *kwarup* no Alto Xingu, com seus colares de contas de caramujo e o cocar de penas de gavião, elementos definidores da cultura xinguana (Barreto 2009; Guerreiro Jr 2011). Os postes do *kwarup*, como já citado, foram incorporados como modelos de reprodução social e cosmológica por Barreto (2009) para pensar a agência das urnas Marajoara dentro das cerimônias funerárias. Neste sentido, o uso destas referências nos auxilia a pensar as intenções envolvidas na materialização de conteúdos e conceitos fundamentais aos ritos funerários e às estratégias de manutenção e (re)produção dos sistemas sociais.

Neste caso, também não se trata de materializar ou presentificar uma pessoa humana/mitológica/ancestral específica, mas sim modelos de corporalidade e cosmovisão, que podem referenciar identidades particulares e sistemas cosmopolíticos de amplo reconhecimento. Os grafismos, nesse sistema, teriam também um papel de destaque, como tecnologias da fabricação corporal e de integração social.

### 3.4 Grafismos e desenhos nos campos iconográficos policromos

---

Uma das relações propostas aqui, entre os campos gráficos das urnas e as pinturas corporais, parte da ideia inicialmente exposta sobre como as concepções e procedimentos voltados à fabricação de corpos e sujeitos se aplicam aos artefatos, revelando um sistema tecnológico no qual seria possível perceber as estratégias voltadas à essa subjetivação. Somado a isso, as descrições etnográficas sobre o paralelismo entre a ornamentação das pessoas humanas e dos objetos, como forma de conferir subjetividade e agência passa pela ideia da pintura corporal como uma tecnologia importante de socialidade.

Os estudos etnográficos concordam que, em diferentes regimes estéticos indígenas, a ornamentação e a pintura corporal são fundamentais para conferir sociabilidade ao corpo e definir identidades específicas de etnia, posição social, parentesco, gênero, idade e função política. Além disso, podem agenciar e conduzir processos de interferência e transformação do corpo, como a cura, o feitiço e a experiência xamânica (Vidal 1992; Müller 1992b; Garcia Siqueira 1992). Neste sentido, a boa execução e elaboração dos grafismos (que não deve ser confundida com a qualidade estética ocidental) são condições fundamentais para sua eficácia social/política/simbólica, assim como as cores utilizadas e os contrastes produzidos. Vermelho e preto são as principais cores identificadas etnograficamente, produzidas a partir do urucum e do jenipapo e carregam uma série de simbologias particulares associadas à vida e a morte, à reclusão e socialização. As formas como elas são combinadas e utilizadas, no entanto, variam contextualmente, embora estejam sempre orientadas por modelos duais e complementares entre a vida social/ativa/ritual e os momentos de reclusão/afastamento/enfermidade (Vidal 1992).

O vermelho e o preto também são as cores predominantes nos artefatos arqueológicos, associados ao branco, o que poderia dizer respeito a uma relação intrínseca entre a oferta de componentes naturais para a produção desses matizes, e sua significância dentro dos sistemas sociais. É possível que, para além da condicionante da matéria-prima disponível no que toca à gama de cores utilizadas (argilas, jenipapo, urucum, óxido de

ferro, entre outros), a correspondência entre as cores aplicadas a distintos suportes reflita uma estrutura simbólica apreendida nas diferentes formas de expressão estética. Neste caso, é importante lembrar que a Arqueologia nos limita à materialidade cerâmica, de forma que extrapolamos um pouco a interpretação arqueológica no diálogo com a etnografia para pensar essas correspondências e, sobretudo, para o nosso trabalho, a relevância da pintura polícroma em sua tecnologia distintiva.

Em síntese, o ato de pintar os objetos apresenta paralelismos com o ato de pintar o corpo e de produzir identidade e alteridade, sendo a pintura uma tecnologia de subjetivação e de transformação, podendo, da mesma forma “alterar o estado da pessoa” como defendem os Wajãpi (Gallois 1992:227). Na mesma lógica, entre alguns povos os(as) xamãs não usam pinturas corporais a fim de trafegar livremente entre mundos, não sendo incorporados a nenhum coletivo específico (Vidal 1992). É dizer, a identificação e “familiarização” entre uma determinada espécie se dá a partir de sua roupa/vestimenta/pintura, da mesma forma que o não pertencimento pode ser definido através da caracterização corporal.

Além da pintura corporal, compreendida como tecnologia aplicada aos corpos das urnas, nos debruçamos sobre os elementos de composição inscritos nos campos gráficos, a partir de dois aspectos principais. Primeiro, a identificação dos chamados “temas” ou “motivos” nos permite relacionar a iconografia das urnas com o que já conhece da iconografia polícroma, pensando suas recorrências e particularidades. Segundo, a análise da composição destes campos e das estratégias do design envolvidas em sua construção, a partir dos métodos de análise adaptados de Shepard (1948, 1956) e Gell (1998) e descritos no início deste capítulo, permite identificar correlações do design entre conjuntos de diferentes regiões e explorar as técnicas que conferem animação a esses corpos.



### 3.4.1 Análise dos Grafismos

Partindo das referências citadas, nos voltamos à análise das urnas polícromas e a descrição de seus campos gráficos. Metodologicamente, foram feitos os decalques dos campos pintados e plásticos, os quais foram “abertos” em imagens horizontais, na técnica de *roll out*. Essa estratégia nos permitiu avaliar certos padrões de simetria e repetição que corroboram com os estudos anteriores sobre o estilo polícromo e com as estratégias gráficas para a produção de movimento. Adicionalmente e quando possível, foram projetados os campos gráficos sobre as morfologias das urnas, para compreender seus ângulos de visualização e os efeitos produzidos na conjugação entre grafismos e corpos.

Em todas as peças analisadas (com campos gráficos preservados), pôde-se perceber a divisão destes através de faixas grossas acanaladas ou não, em vermelho. Estas localizam-se sobretudo nos ângulos de inflexão da peça, conforme descrito no capítulo anterior, e contornam os membros articulados, quando presentes. Também foi percebida a predominância de campos pintados em vermelho e preto sobre engobo branco e de campos excisos, formados por incisões acanaladas. É comum que faixas grossas em vermelho e preto (marrom escuro) sejam contornadas por linhas mais finas em preto, de forma a destacar esses elementos. A maior parte dos campos gráficos é formada por padrões de combinação entre faixas mais grossas e linhas finas, que contornam os motivos principais e preenchem os espaços vazios, seguindo os mesmos repertórios gráficos, que combinam linhas retas e curvas, em escalonados e espirais.

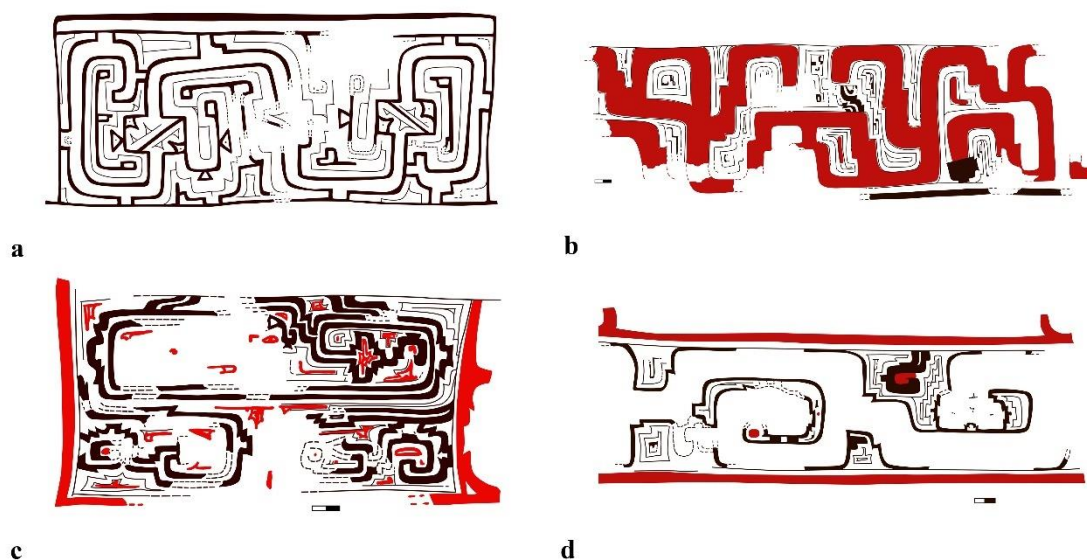


Figura 162: Detalhes dos campos pintados, onde é possível perceber a composição através de faixas mais grossas, cujos espaços adjacentes são preenchidos por linhas finas. a. Urna Jauary 2 PN1818, Itacoatiara; b.. Urna 6, sítio Tauary; c. Urna 4, sítio Tauary; d. Urna 3, sítio Tauary.

Nas urnas do sítio Jauary, em Itacoatiara, pode-se notar algumas das linhas principais dos campos e as linhas secundárias, usadas para o preenchimento. Neste caso tanto os padrões centrais como os secundários apresentam as formas em S e em “gancho” geralmente associadas às serpentes. Na urna PN1818 o motivo central de suas costas lembra um diadema e apresenta, ao mesmo tempo, uma rotação simétrica do padrão em S. Para

Carlos Augusto Silva (comunicação pessoal 2019), professor aposentado pela UFAM e que trabalhou com as urnas policromas de Urucurituba, os traços das urnas Jauary lembram os caminhos sinuosos dos rios, com suas praias e bancos de areia, assim como lembram o corpo da serpente. O diadema, que se assemelha a um cabelo coberto de urucum, delimita a faixa superior do campo e borda da urna e a tampa e o bojo são formadas por motivos em S, repetidos transversalmente no bojo.



Figura 163: Esquema completo dos campos gráficos da Urna PN1818, proveniente de Itacoatiara. Acervo Museu Amazônico, UFAM.

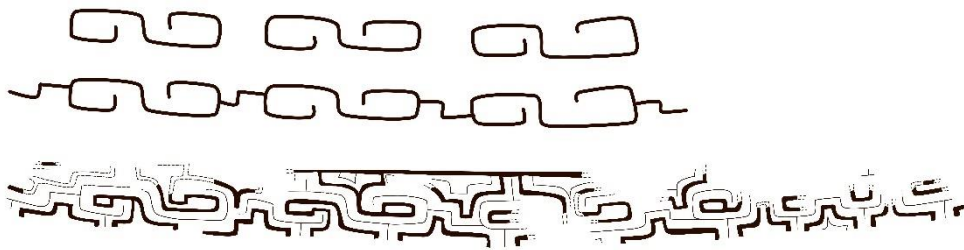


Figura 164: Elementos de repetição que formam o campo gráfico do bojo inferior da urna PN1818, formados por um motivo em S, deitado.

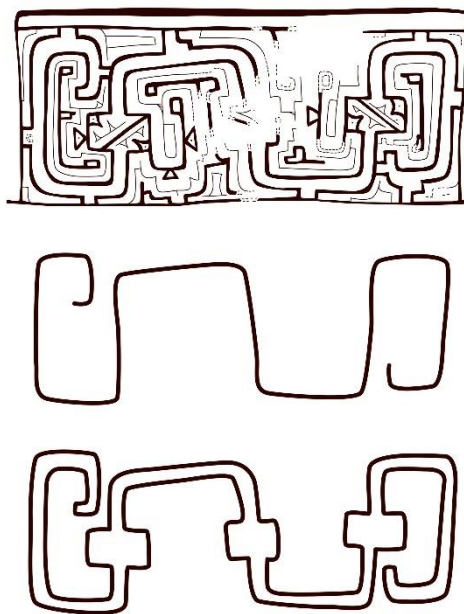


Figura 165: Destaque do padrão formado pela faixa principal da composição gráfica das costas da urna PN1818, que apresenta uma forma semelhante à do diadema.

A outra urna de Jauary, citada nesta pesquisa e doada ao Museu Amazônico da UFAM, também apresenta linhas principais que formam as bases do campo gráfico nas “costas” da urna, com a diferença que são as linhas finas as principais e o preenchimento dos campos vazios com linhas mais grossas. No rosto, o padrão que contorna as sobrancelhas da urna lembra tanto o diadema polícromo quanto os famosos “olhos de escorpião” de algumas urnas Marajoara, que, somados ao padrão observado em sua borda e diadema, com linhas retas e círculos poderiam suscitar uma influência Marajoara nesta peça. Veremos, no entanto, que estes padrões também estão presentes em outras peças analisadas, inclusive em Tefé, região mais distante do estuário. Ainda no rosto, a pintura facial produzida entre o nariz e o queixo é estruturada em torno de dois motivos principais, formados por espirais e escalonados, mantendo espaços vazios, do mesmo modo que o padrão no corpo/costas da urna.

É interessante que estas duas urnas pertençam ao mesmo contexto mas tenham diferenças nas estratégias de composição dos campos gráficos. Ainda no rosto da segunda urna apresentada, é possível notar os dentes, desenhados em linhas pretas, em uma possível alusão a estados alterados de consciência e as orelhas pintadas de vermelho. Essa

característica, bem como a pintura vermelha do diadema (principalmente atrás) foram percebidas em outras urnas dos acervos analisados.

Já o bojo da segunda urna de Jauary apresenta um esquema de “falsa simetria” e repetição dos temas gráficos, que são dispostos em translação e rotação e intercalados por um tema diferente. Ambos os motivos apreendidos lembram a forma do diadema e da figura antropomorfa com braços serpentilíneos, percebida mais facilmente ao compararmos com outros decalques já realizados.

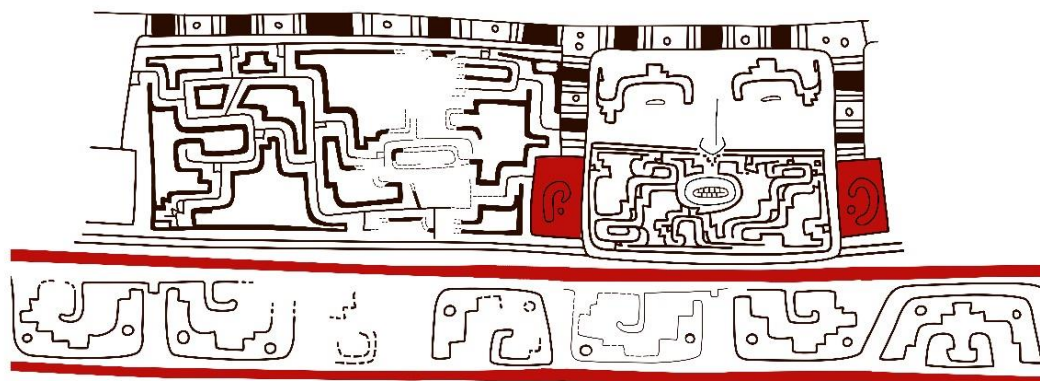


Figura 166: Padrão completo da urna Jauary 2

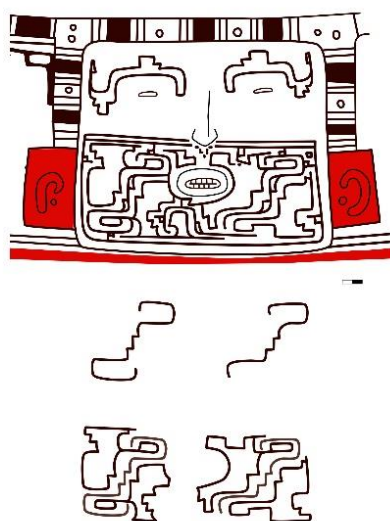


Figura 167: Etapas da composição do desenho da pintura facial a partir de linhas base em formato de S, combinando linhas curvas e escalonadas.

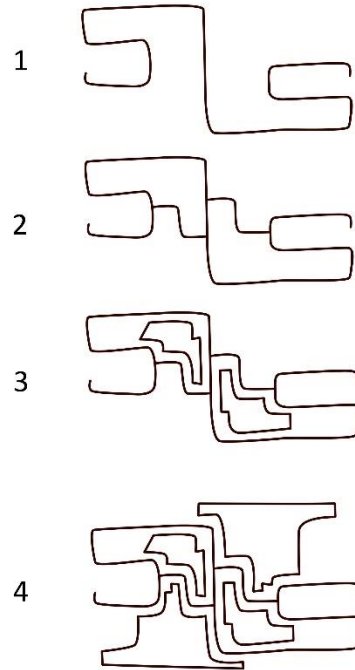
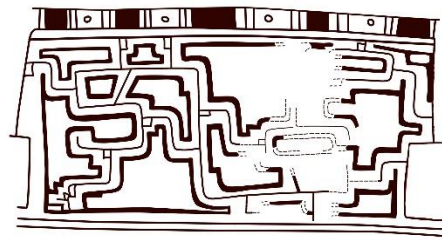


Figura 168: Etapas de composição do campo pintado das costas da Urna Jauary 2 a partir de um motivo central. A sequência mostra como o preenchimento dos campos vazios se dá a partir de motivos simétricos e espelhados.

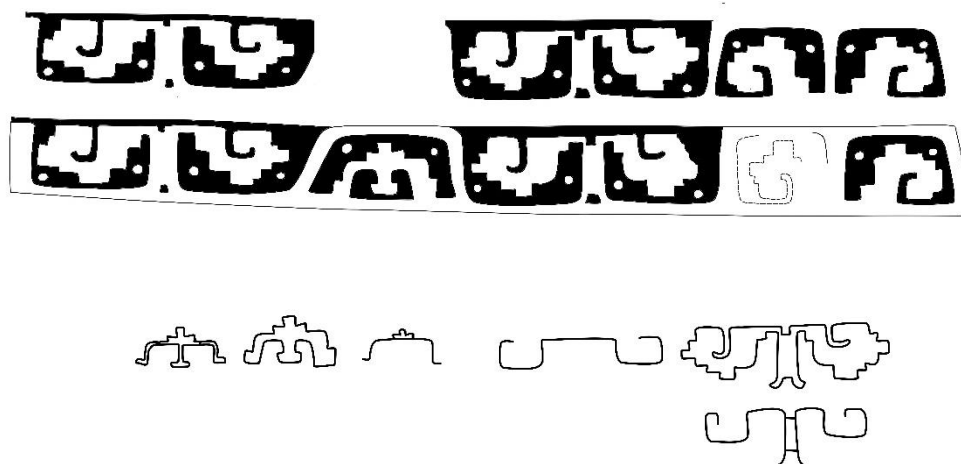


Figura 169: Detalhes do campo gráfico do bojo inferior da Urna Jauary 2, onde se notam referências ao motivo do antropomorfo com braços serpentíneos.





Figura 170: Recostituição Gráfica da Urna Jauary 1 - PN1818. Designer: Elane Queiroz.

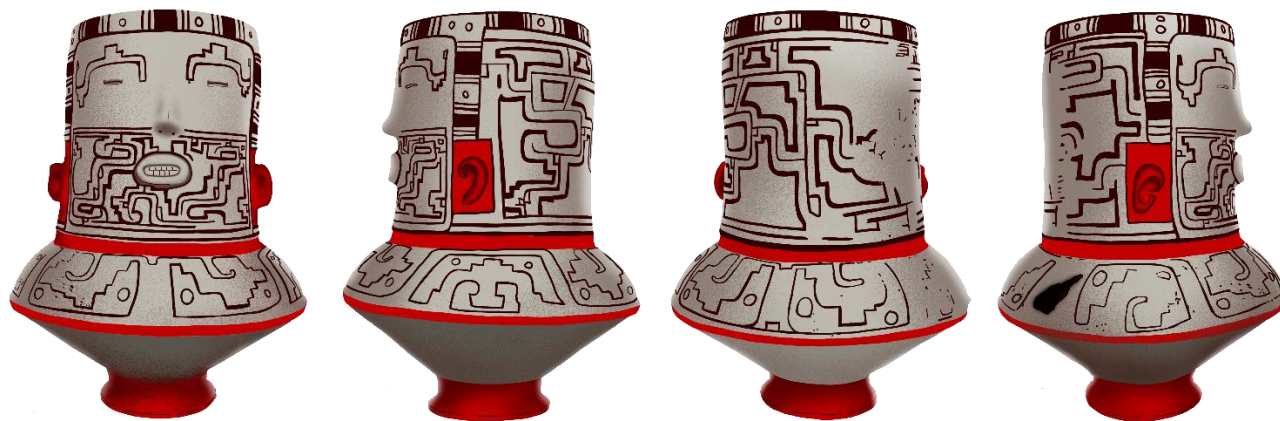


Figura 171: Reconstituição gráfica da Urna Jauary 2. Designer: Elane Queiroz.

Essa recorrência de padrões associados ao diadema e/ou ao antropomorfo e os recursos de simetria e movimento usados para a construção destes campos já haviam sido observados por Moraes (2013:222), referenciado anteriormente, e foram destacados na análise iconográfica dos vasos com flange mesial policromos (Oliveira 2016b), de forma que é possível notar a recorrência destes temas e das estratégias de composição utilizadas sobre eles nos campos gráficos das urnas.

Todos os campos gráficos analisados apresentam composições formadas pela combinação de linhas curvas e retas, em motivos que se assemelham a serpentes, cruces e escadas. Em algumas urnas, foi percebida a composição destes elementos em grafismos “desconectados”, como que segmentados. Esse é um padrão menos recorrente e pode ser observado tanto em decorações acanaladas quanto pintadas. Na maioria dos campos gráficos policromos, as faixas e linhas são contínuas, sem demarcação de início ou fim, dando uma sensação de infinitude ao desenho. A produção dos campos “segmentados”, no entanto e apesar de se apresentar em poucas peças, tem uma amplitude regional, sendo identificada em urnas de regiões como o rio Uatumã, Manacapuru, Silves, Tefé e Urucurituba.

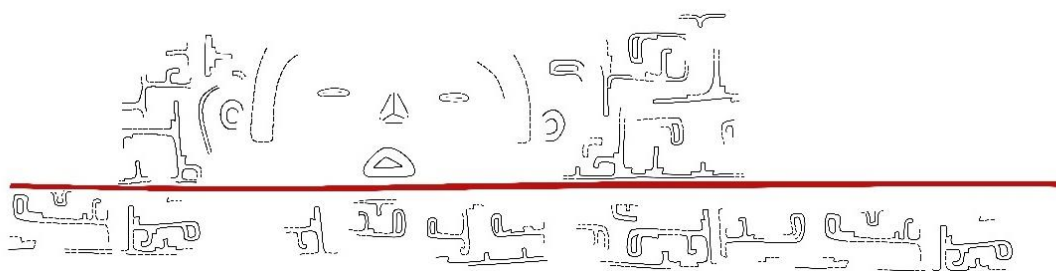


Figura 172: Padrão gráfico com linhas descontínuas em urna proveniente do rio Uatumã (Acervo MPEG).



Figura 173: Urna proveniente de Manacapuru. Acervo MAE-USP

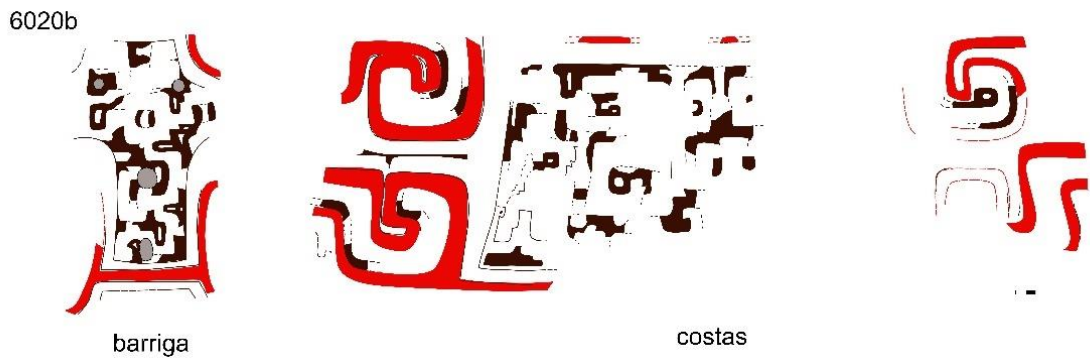


Figura 174: Decalque dos padrões gráficos de urna proveniente de Itacoatiara. Acervo MAE USP

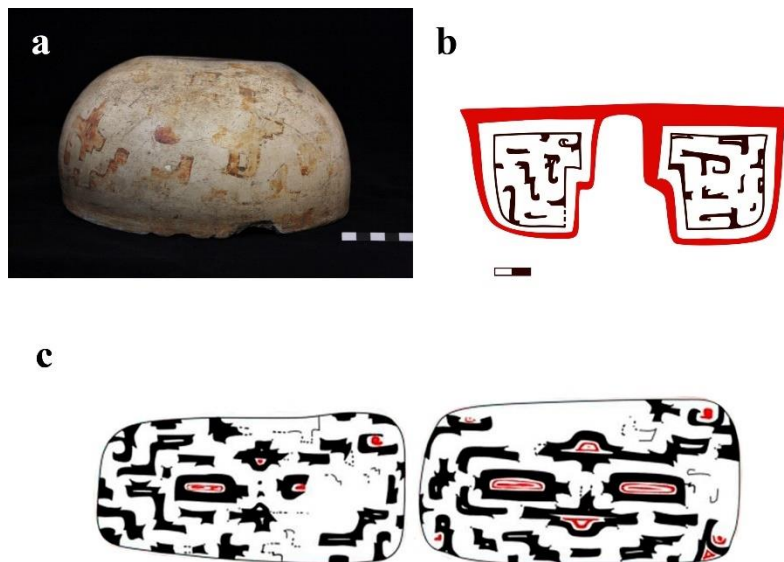


Figura 175: Exemplos de campos com a pintura formada por motivos segmentos, em linhas descontínuas. a. Tampa de urna proveniente de Itacoatiara; a. Urna proveniente de Itacoatiara, acervo MPEG; b. Banco da Urna 3, sítio Tauary; c. padrão da urna 1, sítio Tauary, Tefé.

A aparente recorrência de figuras reconhecíveis como serpentes e pássaros já havia sido apontada por Moraes (2013) e parece ainda mais evidente na iconografia das urnas, sobretudo no caso das serpentes que aparecem de forma mais figurativa. Uma dessas formas mais ‘figurativas’ da serpente com a cabeça escalonada é também identificada em outras morfologias, sobretudo em sítios do médio Solimões, como o Lauro Sodré. Na região do lago de Tefé também foram documentados vasos com esse padrão gráfico, descritos pelo missionário e antropólogo Constant Tastevin, que viveu na região nas primeiras duas décadas do séc. XX, documentando vários grupos indígenas (Faulhaber e Monserrat 2008). Um exemplar desses vasos compõe atualmente o acervo do *Musée du quai Branly*, em Paris.



Figura 176: Vaso policromo proveniente da região de Tefé, doado por Constant Tastevin ao Museu de quai Branly, na França.

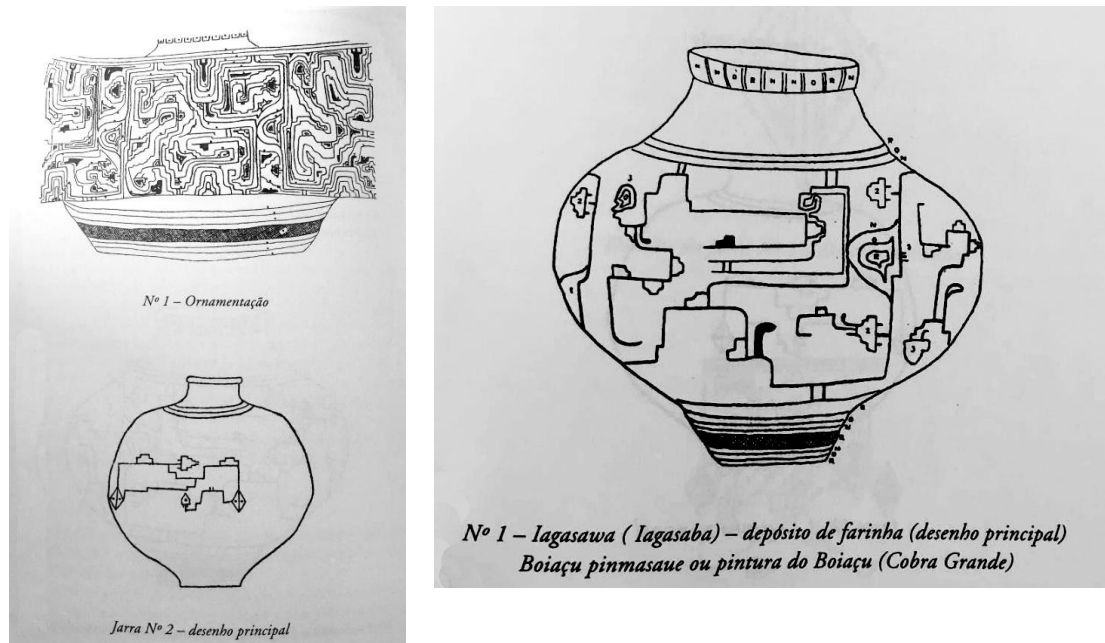


Figura 177: Desenhos produzidos por Constant Tastevin, com detalhe dos desenhos relacionados às cobras.

Digno de nota aqui são os registros de Tastevin sobre os desenhos identificados nos vasos cerâmicos, onde se destacavam imagens de serpentes que ele relaciona, em alguma medida com o espírito/predador/serpente *Boiaçu*, invocado pelos feiticeiros e detentor de uma capacidade transformacional em que assume formas de diferentes sers/corpos, sendo também relacionada ao Arco-Íris (Faulhaber e Monserrat 2008:175).

Diante disso, gostaríamos de chamar atenção a três peças de Urucurituba, duas das quais foram encontradas juntas e uma isolada que têm campos gráficos onde é possível reconhecer um elemento central com referências a serpentes e aves. A Figura 182 destaca como esse motivo, replicado nas três urnas em padrões de simetria e espelhamento, sugere a imagem de um pássaro com as asas abertas e com garras, ao mesmo tempo em que apresenta cabeças de serpentes na sua própria cabeça e no desenho sinuoso de suas asas.

A composição deste tema produz um efeito de desdobramento, no qual a sobreposição das imagens laterais (também semelhantes a pássaros – Figura 184) gera outro corpo. A Figura 182 revela como a combinação entre o acanalado, excisão e pintura produzem um jogo visual em que as patas ou “garras” dos pássaros seriam também as cabeças de serpentes.



Na Figura 185 têm-se uma melhor apreensão deste motivo, replicado por todo o corpo e tampa da urna antropomorfa, de forma que os círculos destacados entre as “asas/serpentes” que poderiam compor olhos de um outro rosto também indicam os mamilos do corpo antropomorfo, estes assimétricos. Se extrapolarmos ainda mais um pouco a interpretação, poderíamos até associar o motivo das costas da urna 0023 a uma serpente/antropomorfa com braços longilíneos ou asas, figurando uma imagem quimérica de muitos corpos, cabeças, braços e garras, em um constante fluxo de transformação. Neste caso, não se trata de identificar um personagem ou figura particular, mas sim entender os jogos visuais obtidos a partir da sobreposição e repetição destes elementos que sugerem corpos e partes de corpos.



Figura 178: Reprodução dos padrões gráficos da urna 0023, Urucurituba. Frente.

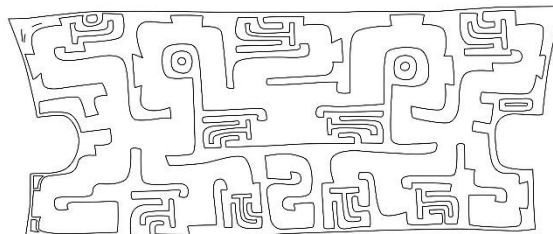




Figura 179: Reprodução dos padrões gráficos da urna 0023, costas.



Padrão costas



Destaque para o alto relevo = Pássaro

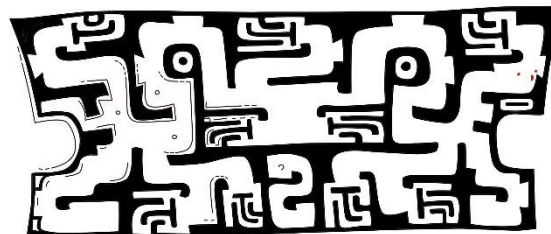


Figura 180: Destaques para o campo gráfico onde é possível perceber as imagens de pássaros e serpentes. Nas costas o padrão central indicaria um pássaro com garras e asas sobrepostas e formadas por linhas sinuosas semelhantes a serpentes.

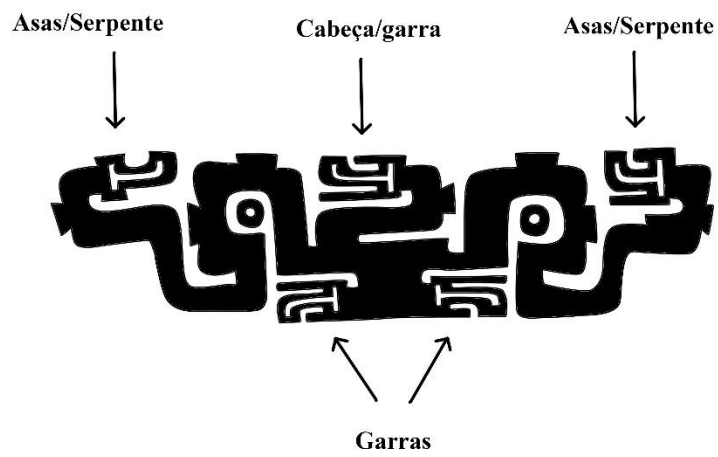
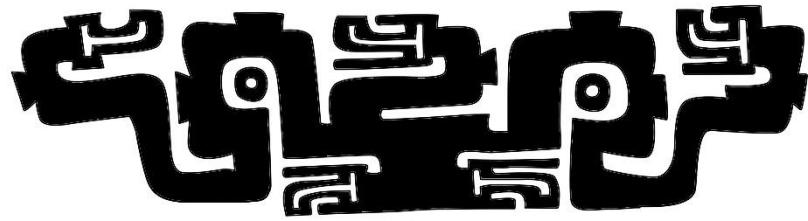
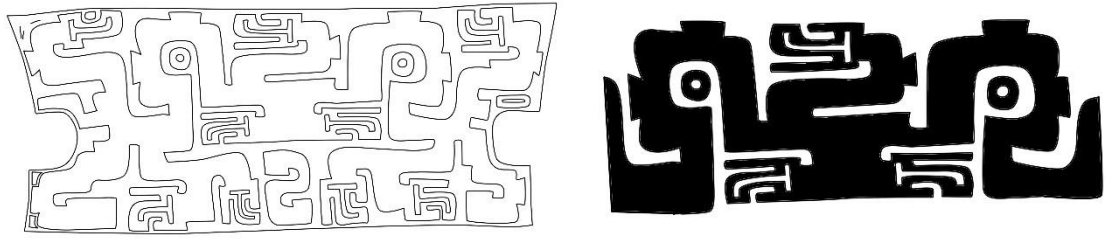


Figura 181: Detalhe pássaro/serpente.

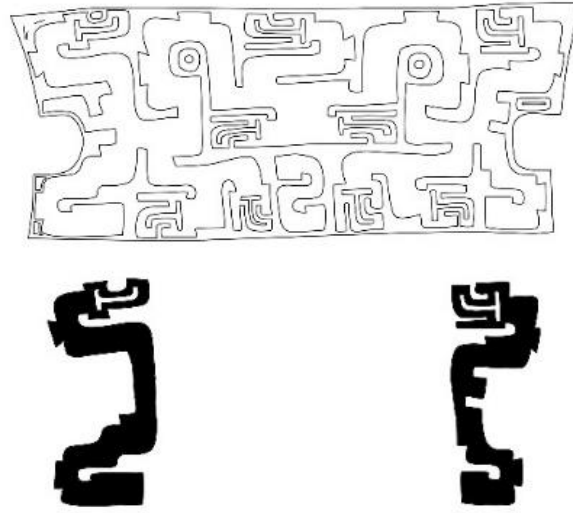


Figura 182: Padrões semelhantes a diademas também são apreendidos na composição.

**Bojo inferior - Padrão de repetição e desdobramento de imagens**

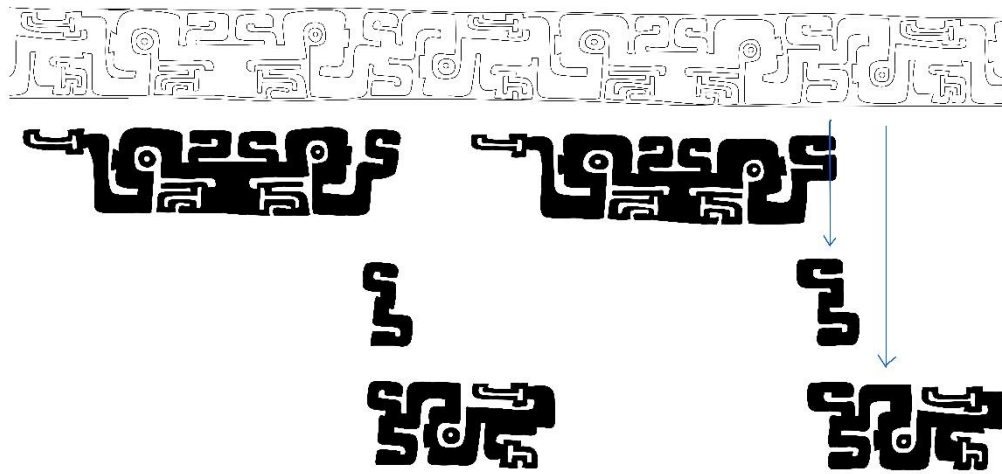


Figura 183: No bojo inferior, são observados motivos semelhantes ao das costas, com elementos vinculados a serpentes e pássaros e organizados através de imagens simétricas e desdobradas. É possível notar a presença de elementos síntese, em forma de S, a partir dos quais se produzem as outras imagens e motivos.



Figura 184: Vistas da urna 0023, reproduzindo a relação entre os campos gráficos e a forma. Na linha de baixo, projetamos a pintura vermelha sobre a superfície em baixo relevo, uma vez que foram notadas marcas vestigiais dessa pintura.

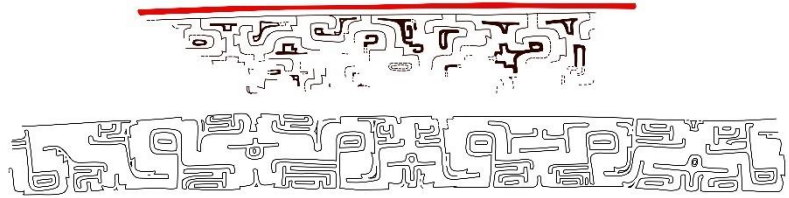


Figura 185: Padrão gráfico da urna 0024, que apresenta elementos semelhantes à urna 0023, com temas associados a serpentes, asas e possíveis referências a pássaros.



**Invertido**

Figura 186: Padrões do bojo da urna 0024, organizados em repetição, a partir das técnicas de translação e rotação. Os motivos espelhados e sobrepostos geram temas semelhantes ao da urna 0023.



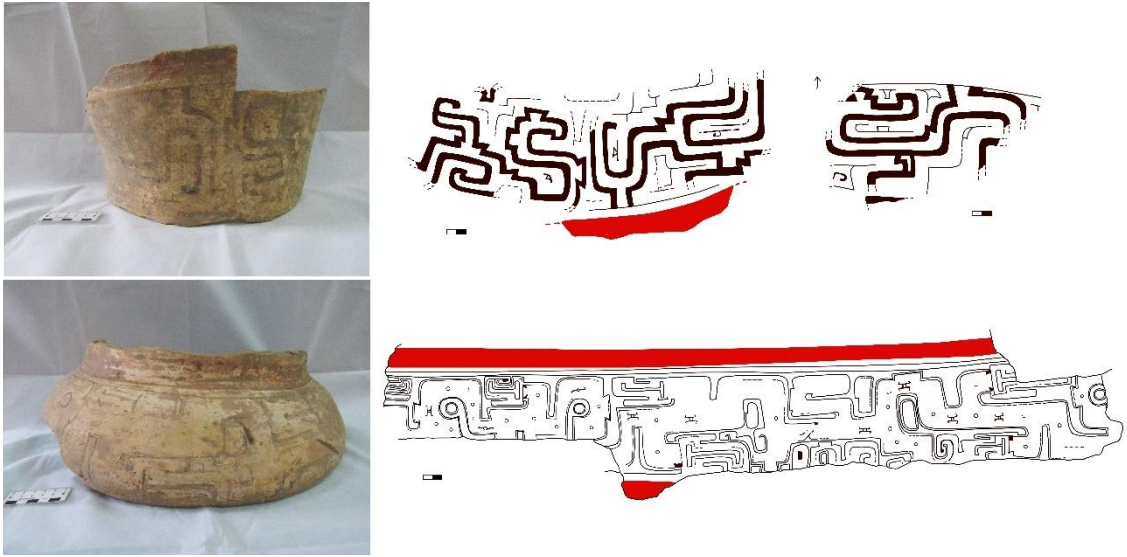


Figura 187: Reprodução dos campos gráficos da urna 0028, com padrões semelhantes às urnas 0023 e 0024.

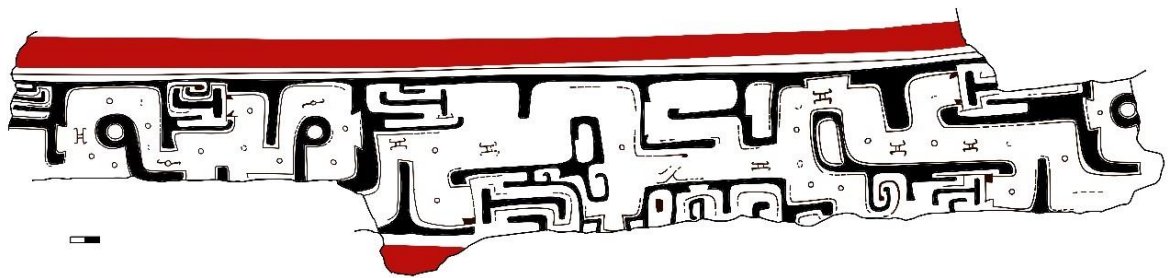
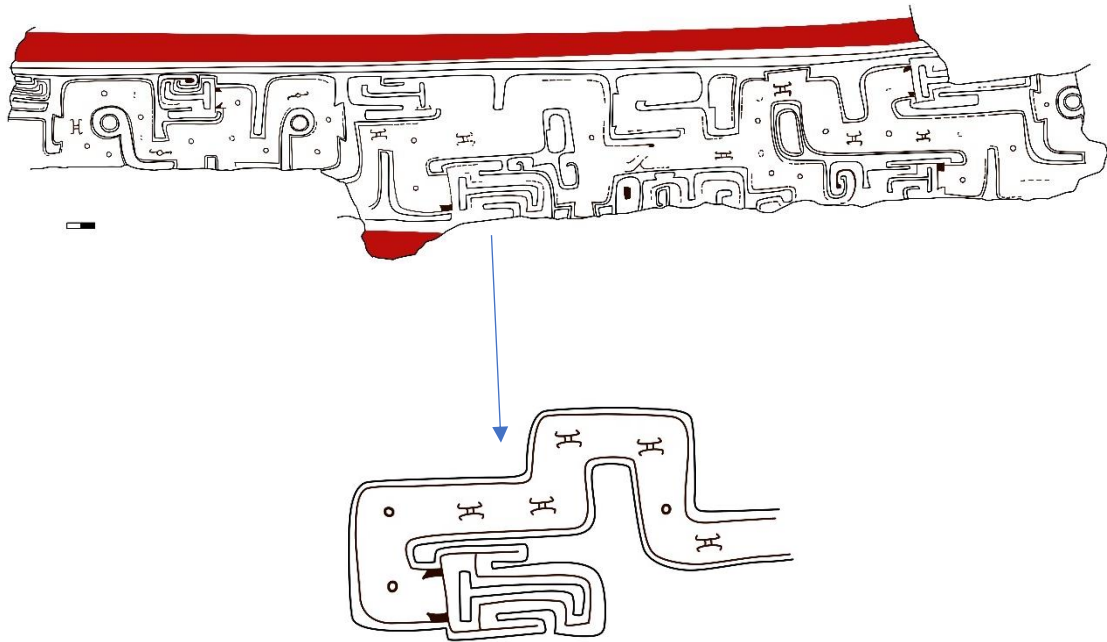


Figura 188: Detalhe dos campos do bojo inferior da urna 0028. A área preenchida em preto corresponde à superfície em baixo relevo.





*Figura 189: Detalhe do padrão associado à serpente e a garras.*

Novamente, nossa inspiração para esta leitura parte da analogia prévia com outros decalques e temas iconográficos analisados na cerâmica policroma e que, da mesma forma, aludem à forma gráfica do diadema, de pássaros e do antropomorfo com braços serpentilíneos.

Os padrões destas urnas se assemelham com uma peça pertencente ao acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, cujo decalque dos campos iconográficos foi realizado por Moraes (2013) e onde também foram identificados padrões associados a diadema/antropomorfo e a rostos de outros animais.

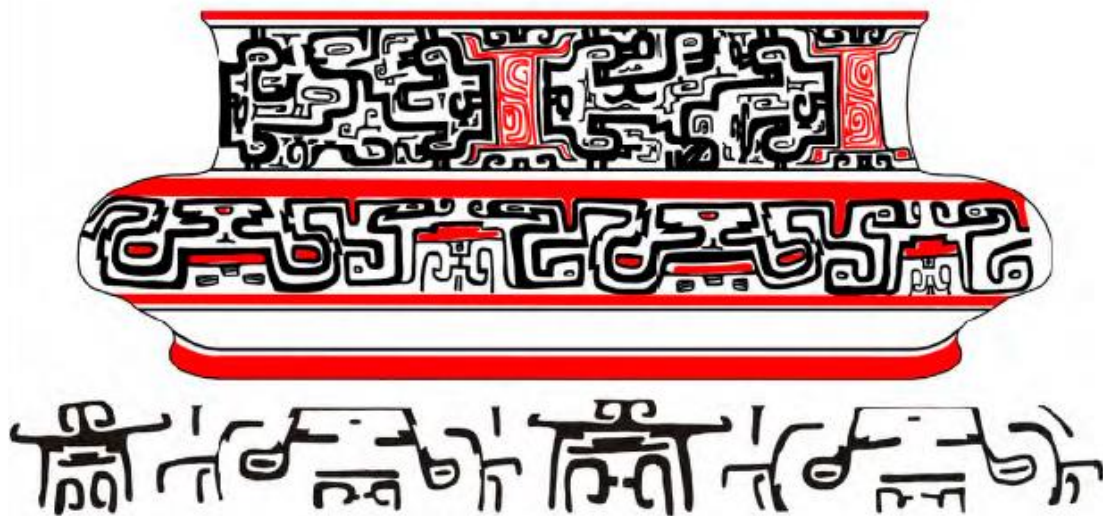
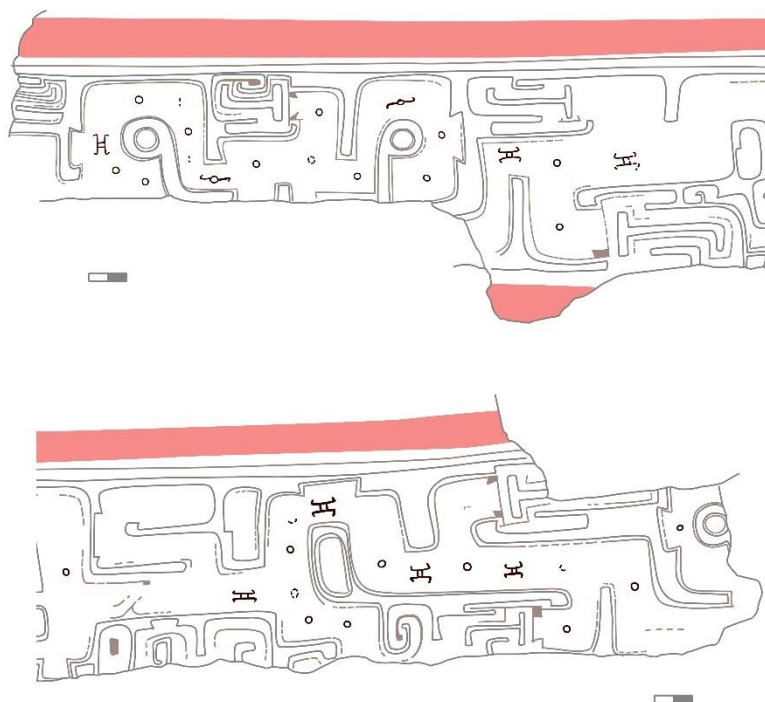


Figura 190: Reconstituição gráfica de uma urna funerária policroma, associada à fase Guarita, pertencente ao acervo do IGHA Manaus. Ilustração: Claide Moraes. Fonte: Moraes 2013:221.

Ademais, além dos motivos descritos, a urna 0028, embora muito fragmentada, tem seu campo pintado bem preservado, o que tornou possível identificar círculos produzidos sobre a faixa central do motivo (possível figura associada a serpente/pássaro) que parecem pintas, junto a outros motivos formados por linhas simples que parecem se movimentar sobre o caminho/corpo desse ser. Um desses motivos poderia sugerir uma figura antropomorfa, ao passo que os círculos também poderiam fazer alusão a manchas na pele. É possível que esse padrão de pintura estivesse nos campos das outras urnas, como observado em parte da tampa da urna 0023 (Figura 193)



Motivos em detalhe



Figura 191: Destaque para os motivos de preenchimento do padrão principal da Urna 0028.

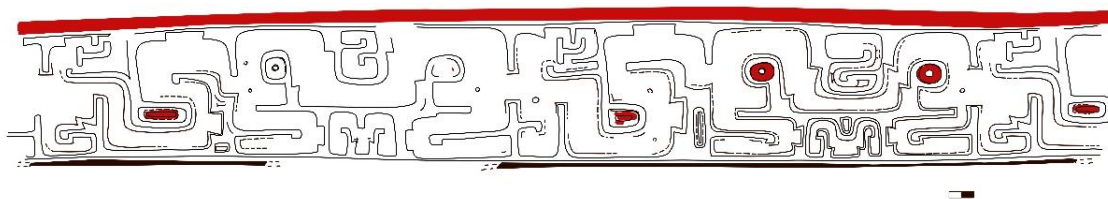


Figura 192: Campo gráfico da tampa da urna 0023, onde é possível notar a presença de pequenos círculos pintados sobre o motivo principal, na área em alto relevo.

Nestas três urnas, a composição dos campos gráficos e os padrões de simetria produzidos sobre os motivos principais conferem uma sensação de movimento, de forma que o movimento dos olhos ao redor da peça passa a apreender diferentes referências visuais à medida que se desloca sobre o grafismo.

Em conjunto com as urnas 0028 e 0024 havia uma outra urna (0026) que não tinha os campos gráficos preservados mas sim uma tampa fragmentada e pintada em ambas as faces com linhas em vermelho. Esta foi considerada como uma provável vasilha reutilizada para a tampa da urna, dada sua diferença estética. A predominância de linhas em vermelho vivo só foi identificada em uma outra urna, do acervo do MAE-USP e sem proveniência (Figura 125).



*Figura 193: Tampa associada à urna 0026, com padrões pintados em vermelho.*

Outro padrão pictórico observado nas urnas de Urucurituba, mais semelhante a um padrão de pintura corporal apresenta campos gráficos divididos de acordo com as diferentes seções do corpo e com elementos distintos nessas seções. Nas costas e no bojo traseiro os campos apresentam linhas mais espessas, com motivos que combinam curvas e ângulos retos, em padrões de repetição e simetria. Na porção frontal das urnas, mais especificamente no torso e pélvis os campos são pintados com linhas bem finas, com motivos semelhantes aos das costas. Maior diferença é notada nos campos desenhados sobre os membros articulados e nas panturrilhas. Os primeiros são preenchidos com linhas finas em espirais e linhas diagonais, dispostas em padrões de “ondas” que lembram os clássicos grafismos Kadiwéu (Lévi-Strauss 1996; Garcia Siqueira 1992). As panturrilhas parecem ter linhas geométricas em padrões losangulares, mas só foram identificadas na urna 2691.

No bojo da urna 2691 se nota a repetição do padrão em S, aqui segmentado em uma forma mais próxima a um gancho. O padrão de simetria em rotação cria uma sensação de movimento do bojo, assim como as espirais nos braços e pernas.

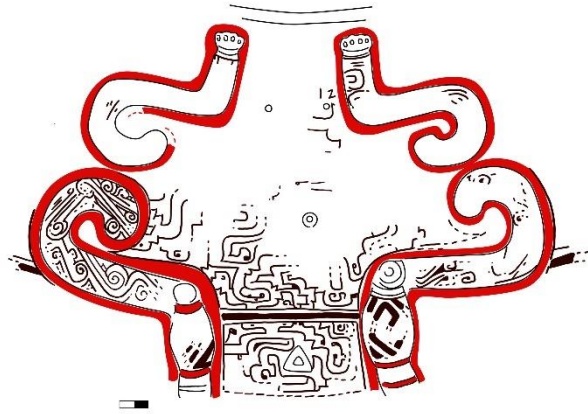


Figura 194: Reprodução dos campos gráficos da urna 2691. Nota-se como a parte da frente da urna, tronco e barriga, são pintados com linhas finas, em contraste com os campos produzidos nas costas.

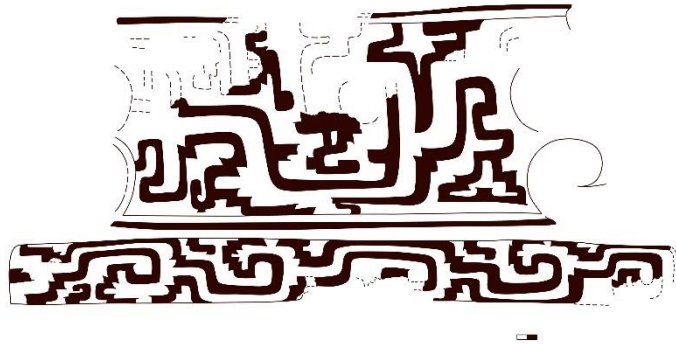


Figura 195: Campos gráficos produzidos nas costas da urna 2691, através de faixas grossas em preto.





Figura 196: Distribuição dos campos gráficos de linhas finas e grossas de acordo com a seção do corpo em algumas urnas de Urucurituba.

Ainda em Urucurituba, um padrão semelhante a esse foi observado na urna 1718, encontrada com a urna 2617. Nesta última há uma característica única que é a presença de dois rostos antropomorfos no pedestal, posicionados simetricamente, nas laterais da urna e intercalados por dois motivos em “cruz”. Em ambos esses rostos, os diademas são cobertos por uma pintura em linhas pretas bem finas e delicadas, arranjadas também em padrões escalonados e espirais. As extremidades do diadema desenham dois ganchos e, no seu topo, duas cabeças de serpentes, semelhantes ao design do vaso Napo apresentado anteriormente (Figura 146). A referência a serpentes ou motivos semelhantes a asas de pássaros no “sobrediadema” (elemento aplicado/desenhado na parte de cima do diadema)



é algo extremamente recorrente e tendemos, cada vez mais, a assumir essa relação visual metonímica entre o diadema, a serpente de duas cabeças, e o antropomorfo, sendo o pássaro presente em menor frequência.



Figura 197: Urna 2617, antropomorfa. Destaque para o padrão iconográfico produzido na base, onde se encontram dois rostos antropomorfos modelados e pintados.

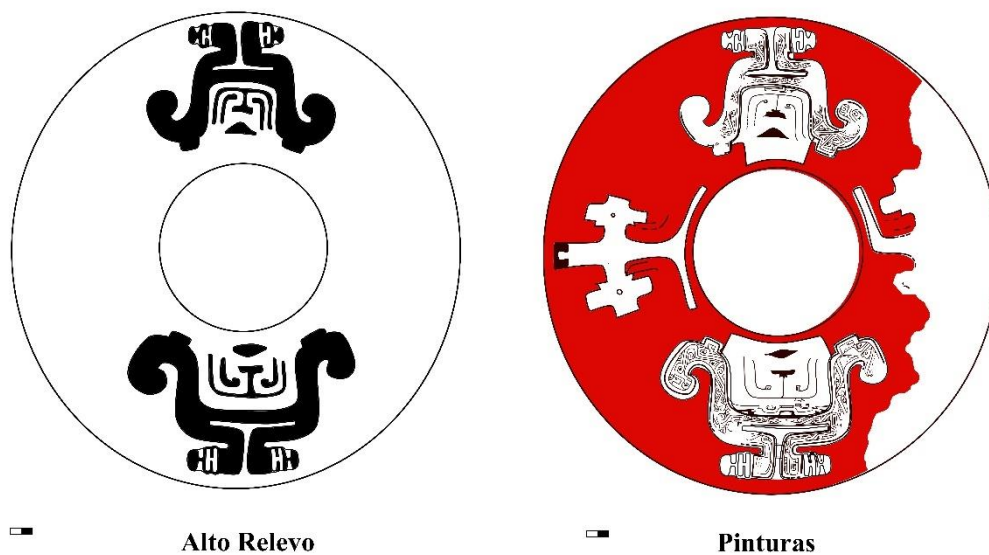
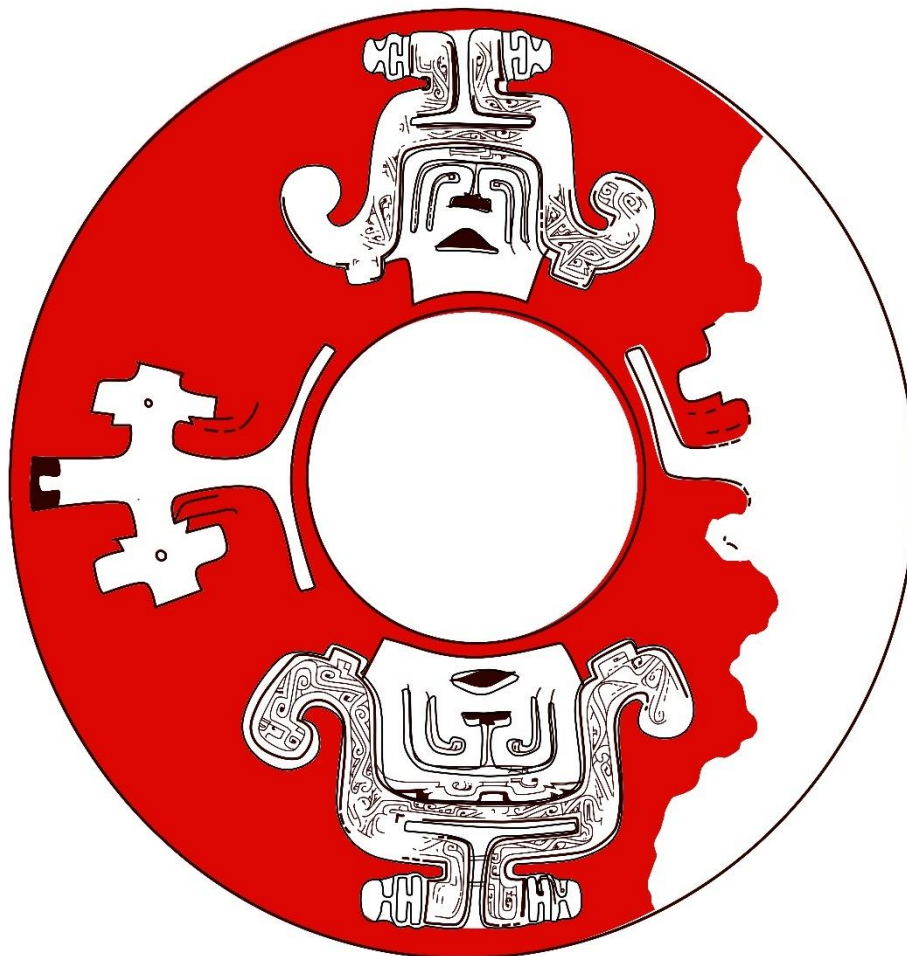


Figura 198: Reconstituição dos campos gráficos do pedestal da urna 2617. Em preto estão destacados os elementos em alto relevo em ambos os rostos. À direita, destaca-se os campos pintados, sendo os rostos e diademas preenchidos com linhas finas em preto/marrom.



*Figura 199: Reconstituição do campo gráfico do pedestal da urna 2617, com a indicação dos elementos modelados e pintados.*

O motivo em cruz que intercala os dois rostos tem um padrão de desenho também bem comum na iconografia polícroma, que é usado para identificar cabeças de seres interpretados como serpentes. Na forma como aparece nesta urna, esses motivos parecem criar uma imagem desdobrada, que, a partir do espelhamento, forma um outro referente, ao modo do que Barreto (2009) identificou nos campos gráficos das urnas Marajoara Joanes Pintado, em que o modelo de representação desdobrada, conforme elaborado por Boas (1955) e, posteriormente Lévi-Strauss (1975, 1996) pode ser apreendido nas

estéticas arqueológicas como uma sintaxe de imagens conectoras, que fazem surgir outras imagens a partir de sua reflexão/simetria.

Pontuamos anteriormente (Oliveira 2016b) como esse desenho de figuração da serpente é semelhante a algumas imagens andinas de representação de peixes (bagres) e, de forma mais ampla, à grafia da cruz andina, uma imagem síntese do modelo cosmogônico entre as sociedades nos Andes (Arcuri 2019). Esse motivo é também bem recorrente nas urnas, sendo claramente um elemento distintivo do estilo polícromo. Isso não quer dizer que haja uma relação direta entre Andes e Amazônia pautada por simbologias em comum e pela difusão de determinados repertórios gráficos, mas aponta caminhos para pensarmos estes padrões, ao modo andino, como recursos visuais que sintetizam normas e modelos ontológicos, usados também como mídia de comunicação/manutenção e socialização destes conhecimentos.

A reprodução de determinados repertórios visuais entre regiões distintas da América do Sul, com correlatos entre expressões estéticas de povos em períodos e locais distintos corrobora com o cenário de amplas redes de interação propostas para os períodos pré-coloniais amazônicos e aponta para alguns elementos de maior dispersão e assimilação. Não se trata de pensar qual o significado específico de determinado tema iconográfico (que pode ter significados múltiplos) mas de pensar como esses compartilhamentos podem apontar para modelos ontológicos mais universais.

Os elementos gráficos semelhantes a cruces escalonadas aparecem em várias morfologias políchromas, geralmente associados a corpos longilíneos, interpretados como serpentes, peixes ou ainda figuras que tendem ao antropomorfismo. Nas urnas de Tauary, eles foram interpretados como referências às serpentes, algumas bem figurativas, com traços indicativos de línguas ou presas. Em alguns exemplares, no entanto, há a indicação de elementos como guelras, o que poderia remeter a peixes ou a características de seres aquáticos.



Figura 200: Detalhe da pintura da tampa da urna 2, do sítio Tauary, em que o elemento central parece uma serpente/peixe, com cabeça escalonada e elementos desenhados sobre ela que poderiam indicar línguas, bigodes ou guelras.

Algumas dessas serpentes/peixes estão posicionadas no segmento do corpo relativo aos braços e pernas, sugerindo uma composição pintada dos membros articulados serpentilíneos, conforme já apresentamos anteriormente.

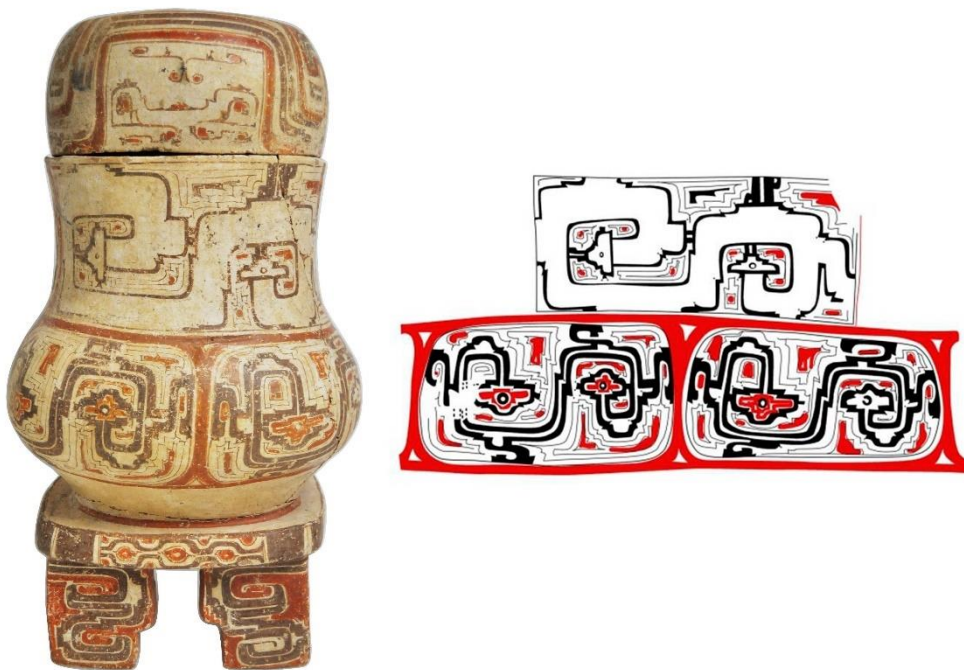
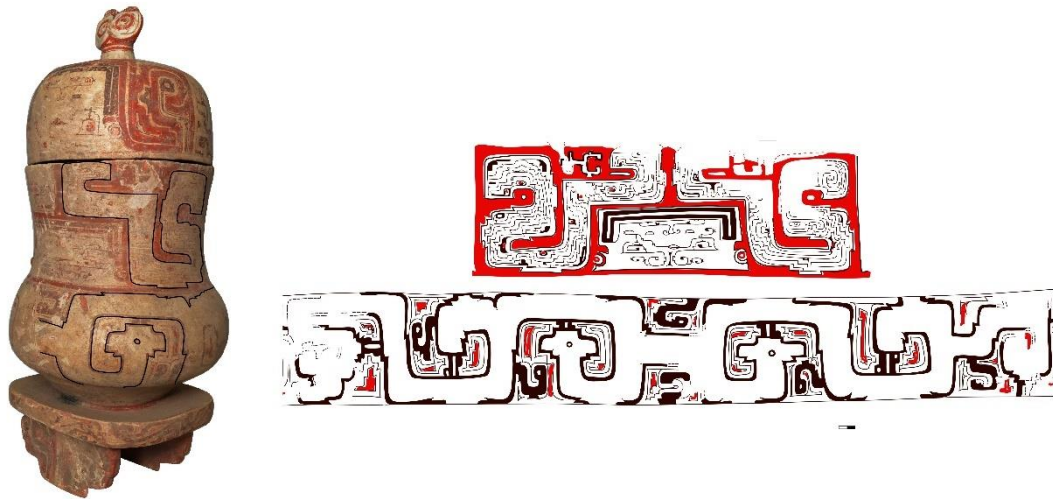


Figura 201: Detalhe da pintura com motivos referentes a serpentes, nos segmentos do corpo da Urna 1 correspondentes ao tronco e quadril, onde geralmente se posicionam os membros antropomorfos.



*Figura 202: Detalhe dos padrões pintados no corpo da urna 4, do sítio Tauary, também posicionadas nos segmentos do corpo onde geralmente se situam os braços e pernas.*

As urnas de Tauary são as peças com maior preservação dos campos pintados entre os acervos pesquisados, o que permite uma leitura mais concisa de sua iconografia. Foi citado anteriormente como seus padrões de enterramento pareciam formar um jogo de oposições e complementaridade, no caso, entre baixo e cima, céu e terra. Esse jogo de oposições pode também ser percebido no arranjo dos campos gráficos do conjunto de urnas antropomorfas, de forma que a distribuição de diferentes padrões entre as partes do corpo de uma urna, se apresenta inversa em outra e assim por diante. Para melhor ilustrar essa aparente relação propomos a organização abaixo.

O arranjo proposto dá a sensação de que estas peças foram produzidas como um conjunto específico, com os campos pensados e produzidos de forma a se complementarem na relação entre as diferentes peças.



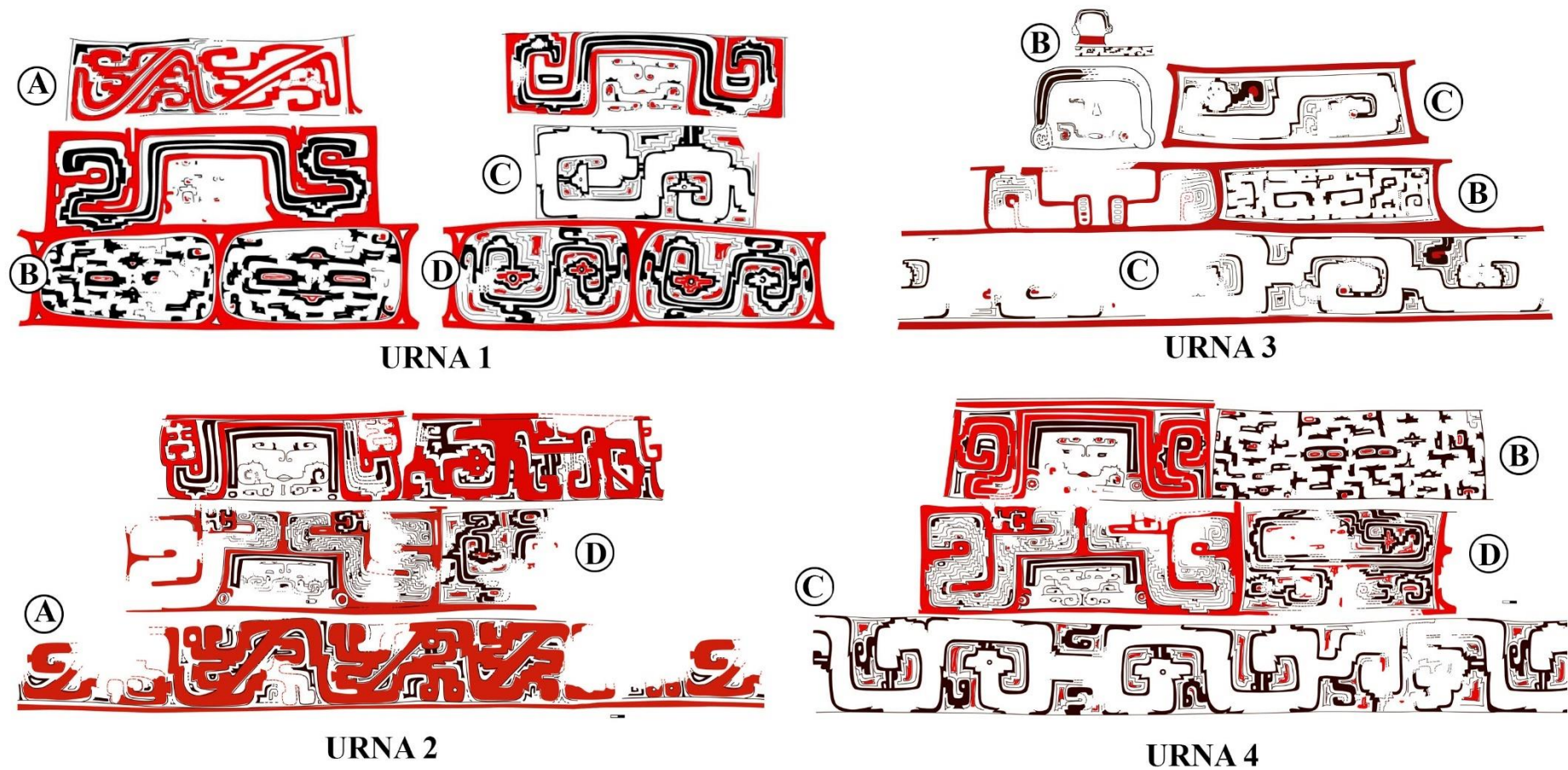


Figura 203: Jogos de oposições percebidos na relação entre os campos gráficos das urnas 1 a 4 de Tauary. O padrão A é formado por linhas e faixas dispostas em um padrão horizontal ondular. O B indica os campos com motivos em preto em padrões descontínuos. O padrão C é caracterizado pelo desenho de seres provavelmente relacionados a serpentes, formados por faixas grossas não preenchidas (em branco), contornadas com linhas em preto/marrom e o padrão D é semelhante a este último mas as serpentes possuem um corpo mais fino, formado por faixas grossas pretas paralelas.



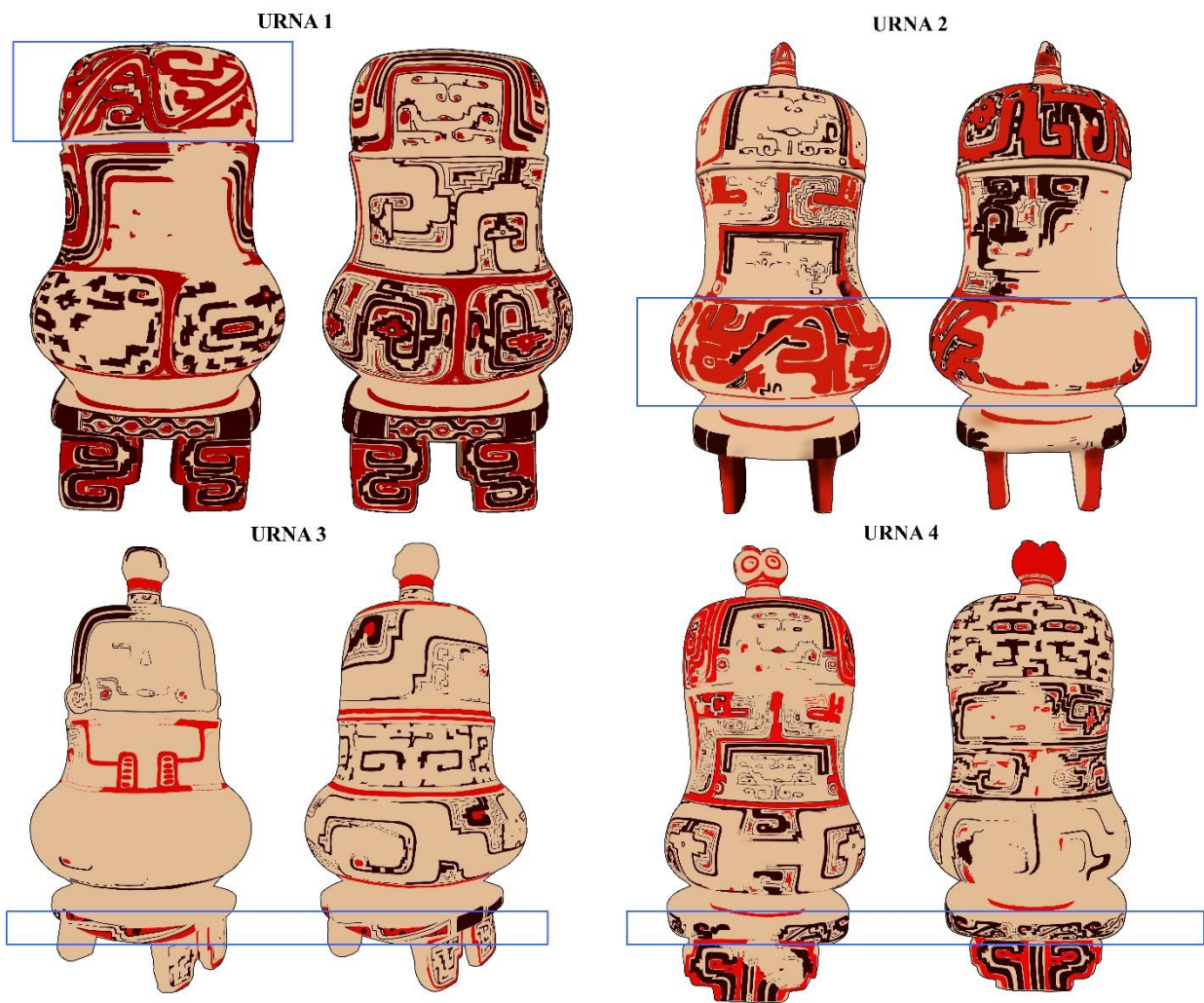


Figura 204: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico A, formado por linhas escalonadas e curvas em movimento ondular.

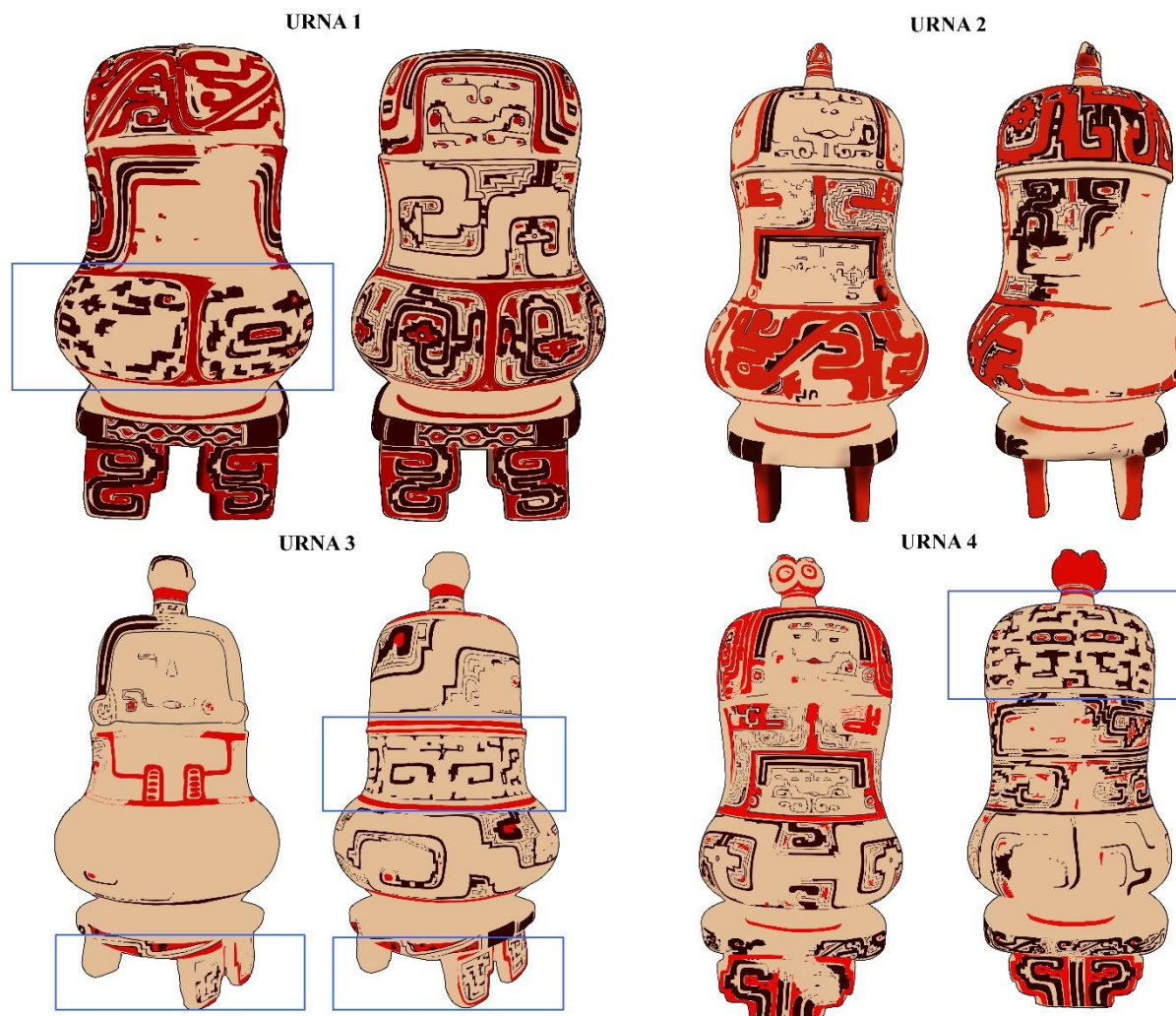


Figura 205: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico B, formado por motivos em preto (geralmente) em linhas descontínuas.

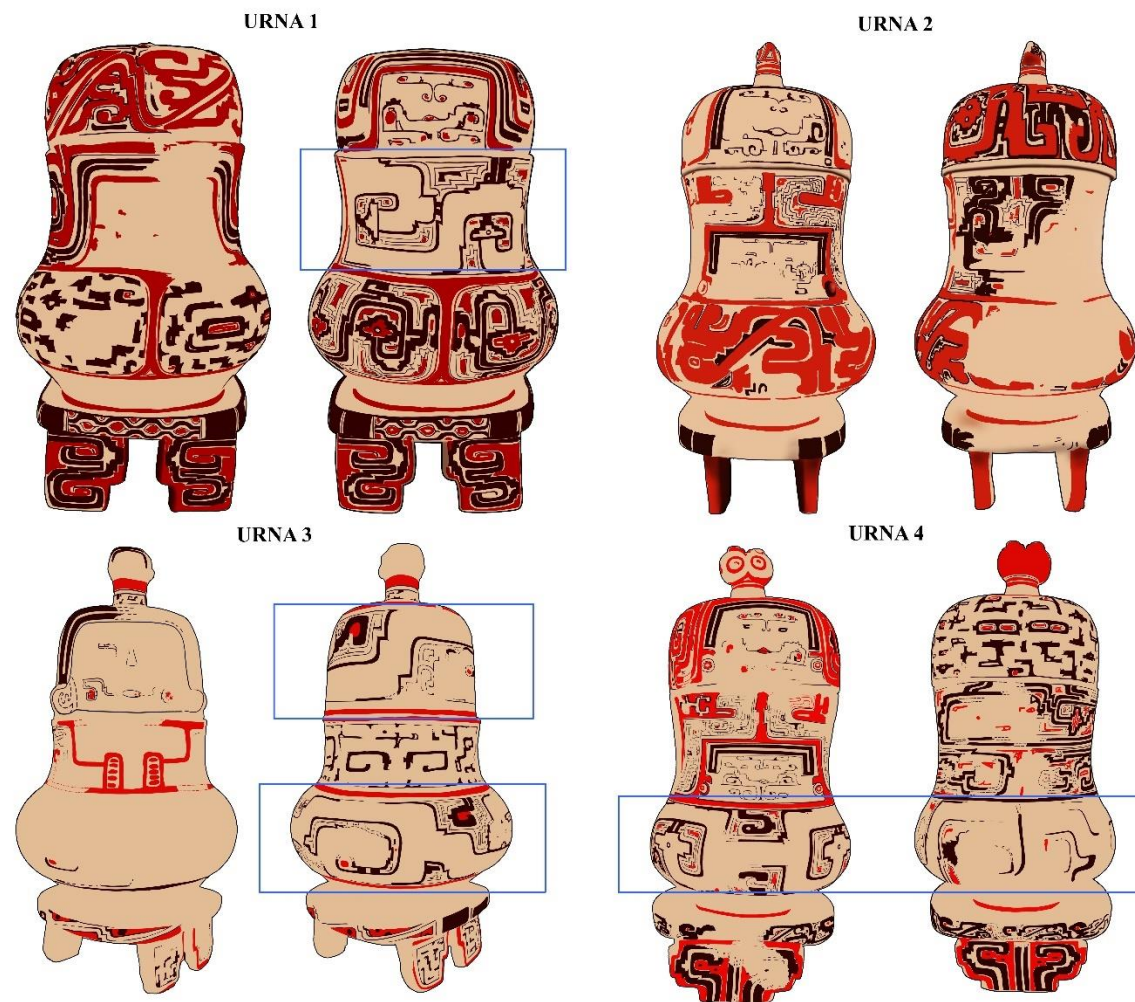


Figura 206: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico C, com formas indicativas de seres longilíneos em faixas grossas não preenchidas (em branco) e contornadas em preto/marrom.



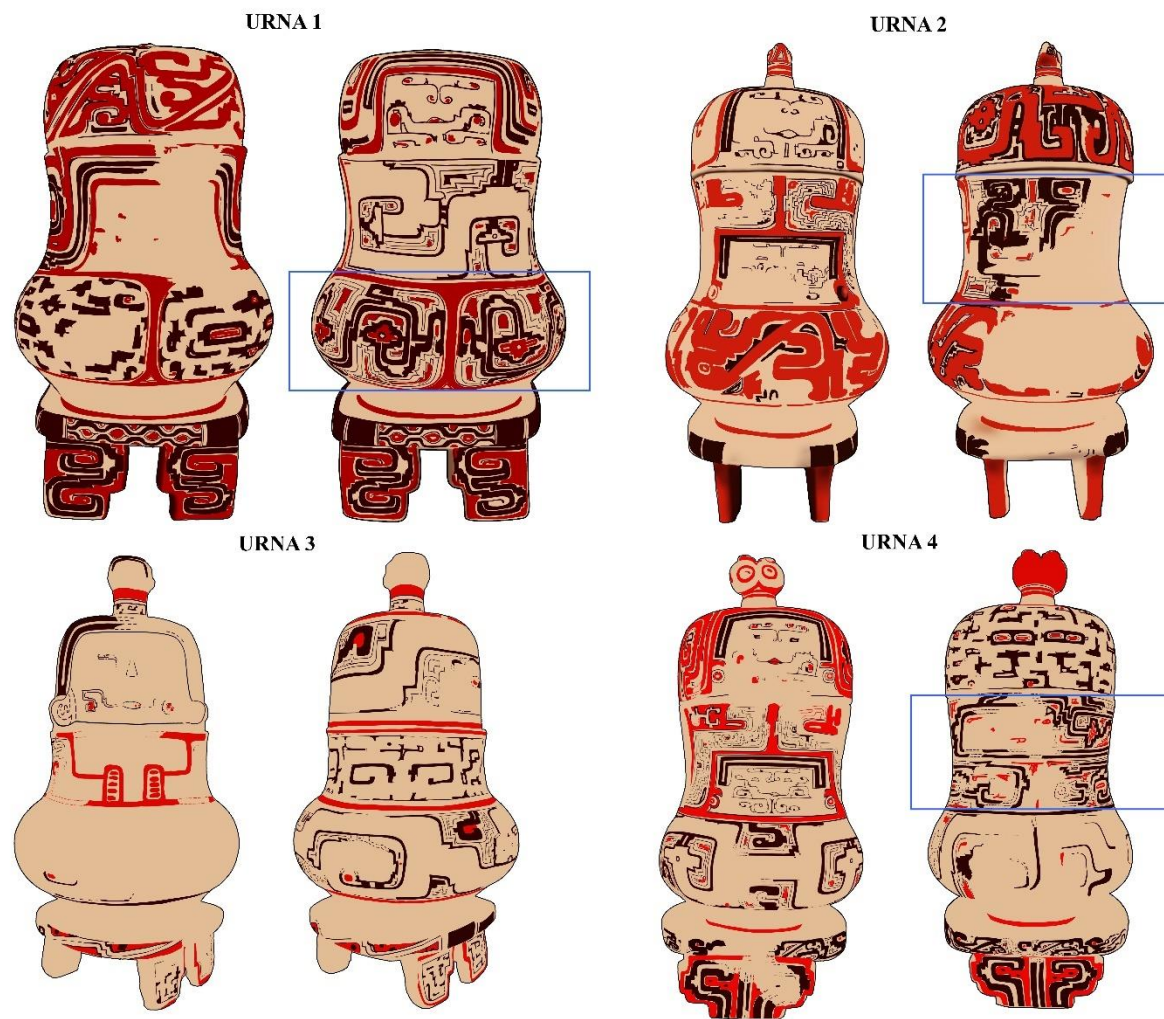


Figura 207: Correspondência entre os campos com o padrão gráfico D, formado por seres longuilíneos (serpentes) a partir de duas faixas pretas/marrom paralelas.

O padrão A trata-se de um padrão de repetição em translação de uma onda escalonada à qual são aplicados, a posteriori e entre os espaços vazios, motivos em S ou em formato de gancho. Em uma das urnas (número 2), esse motivo termina em dois “círculos” que remetem a 2 cabeças. No entanto, mais que ficar exercitando uma análise interpretativa em termos de componentes semânticos, gostaríamos de chamar especial atenção ao movimento produzido nesse padrão, que cobre a circunferência da urna em um encadeamento contínuo. Este tipo de padrão, no nosso entendimento, apresenta uma técnica de animação não apenas do campo gráfico em si, como do corpo da urna, quando visto em diferentes ângulos.

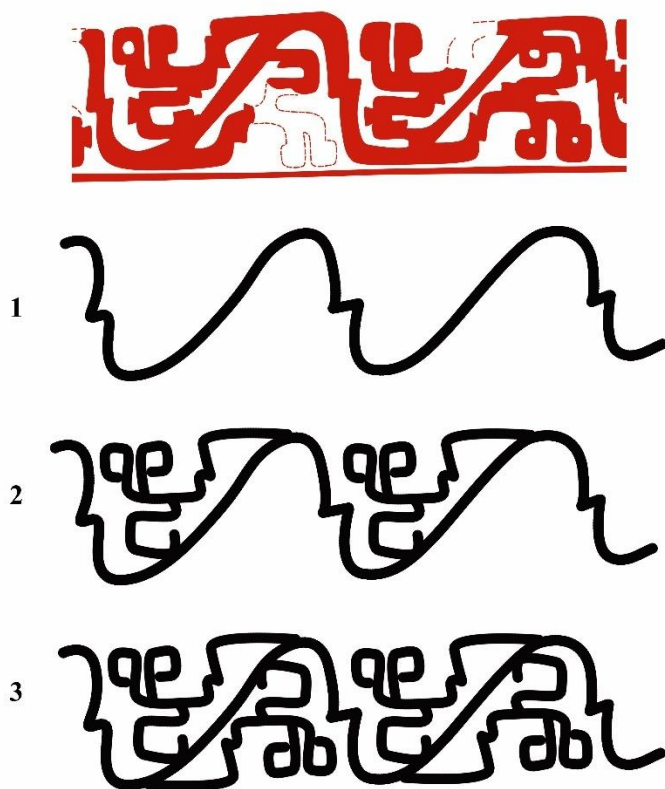


Figura 208: Sequência da composição do padrão A.

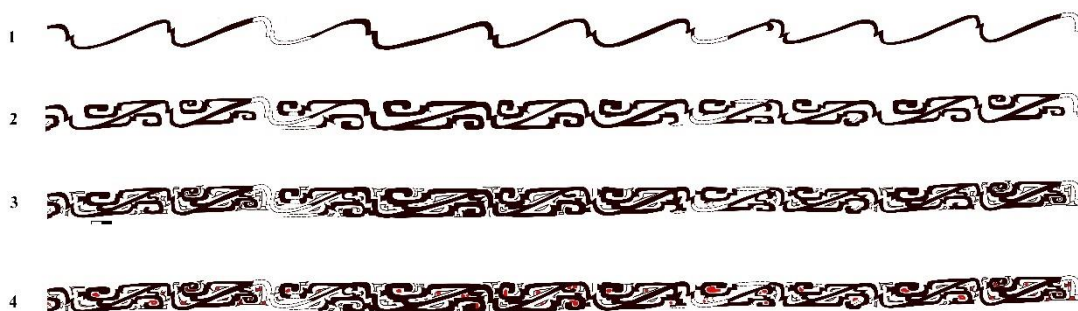


Figura 209: Sequência de composição do padrão A, na faixa do banco associado à urna 4.

As serpentes, abundantes nestas urnas, estão presentes em quase todos os campos, desde a tampa, nos diademas, passando pelas costas e braços, nos bancos e pés dos bancos.



Figura 210: Exemplo de diadema sobre o rosto da tampa da urna 4, que reproduz os padrões de movimento geralmente associados às serpentes.

As urnas 2 e 4, assim como a urna 3 apresentam campos elaborados com linhas bem finas, compostas de ângulos retos, curvas e espirais nas seções próprias dos braços, Esse padrão de preenchimento dos braços foi observado de maneira similar em algumas urnas de Urucurituba (Figuras 196, 197).



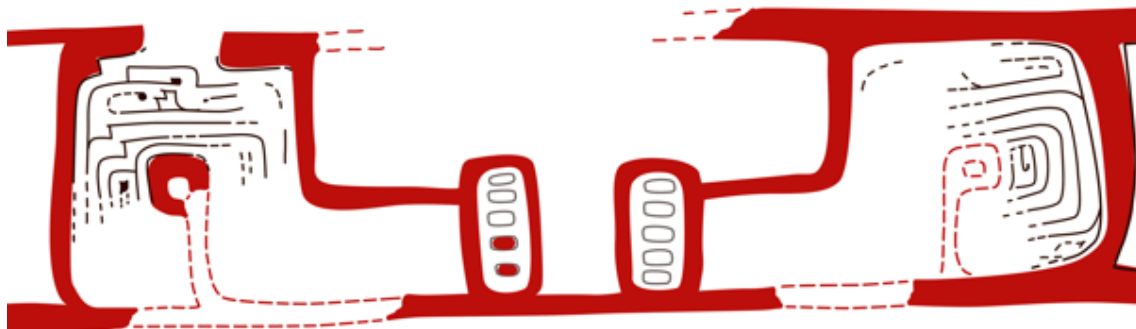


Figura 211: Detalhe da pintura sobre os braços da urna 3 de Tauary.

Os padrões de espelhamento são notados em alguns dos campos, sobretudo nos que os motivos aparecem segmentados. A urna 1 é composta de padrões espelhados em ambos os lados (frente e costas), inclusive na divisão do bojo; já nas urnas 2 e 4 o espelhamento é mais perceptível na porção frontal, em ambos os rostos, da tampa e do corpo. Na urna 4, o bojo também apresenta um motivo espelhado orientado com os rostos e formado por duas serpentes principais que, por um lado, poderiam aludir às pernas da urna e, por outro, um peitoral.

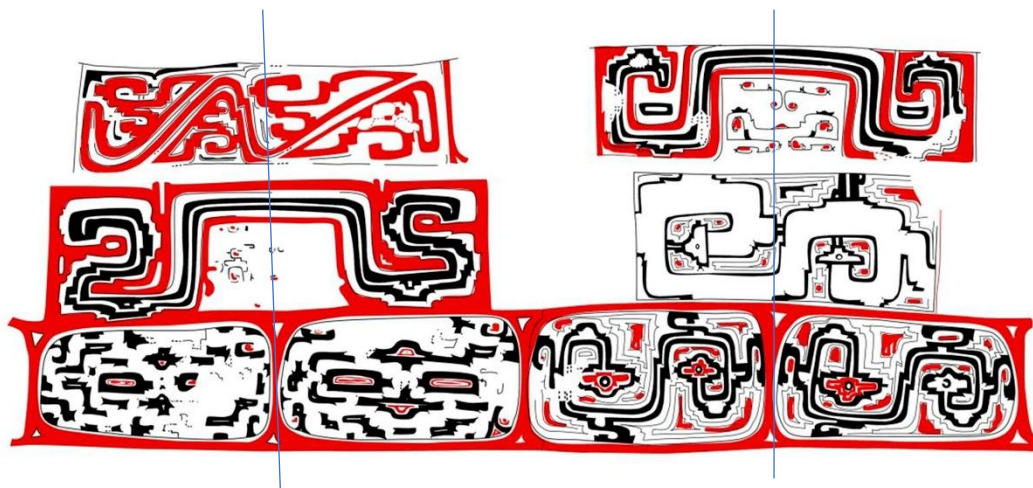


Figura 212: Decalque completo da urna 1 de Tauary, onde se nota os padrões de espelhamento e simetria, em ambos os lados da urna. As linhas em azul indicam os eixos de simetria.

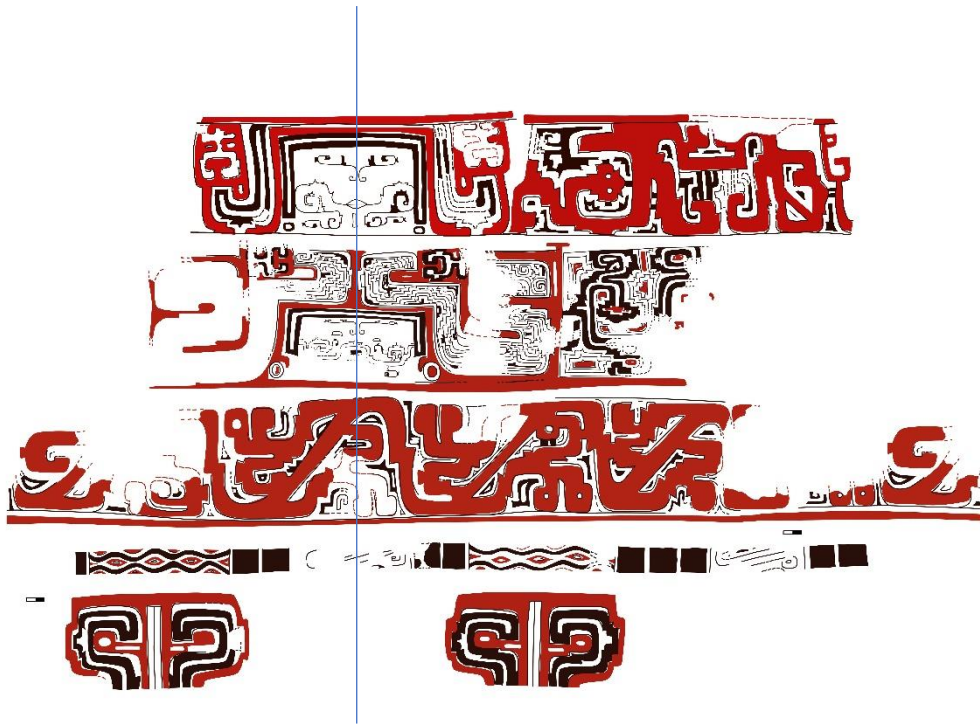


Figura 213: Decalque completo da urna 2. Neste caso, só há espelhamento em um dos lados da urna, onde se encontram os rostos antropomorfos. No banco há o espelhamento dos padrões inscritos nos pés e nas faixas laterais do banco quadrado.

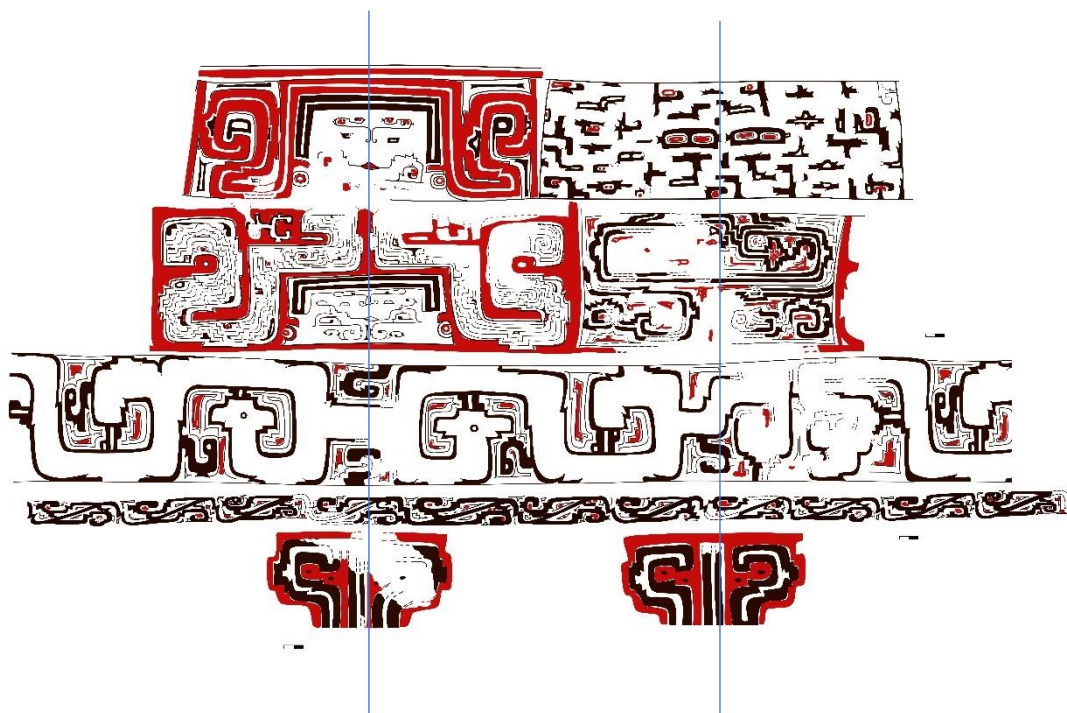


Figura 214: Decalque completo da urna 4, com um padrão de espelhamento/simetria em ambos os lados, a exceção do bojo inferior, em sua porção de trás, onde nota-se uma falsa simetria.

Também nas urnas 2 e 4 o diadema do corpo, quando observado em destaque parece indicar um rosto com olhos (incisos) e presas (pintadas em preto) que envolve o rosto antropomorfo. Essa sobreposição entre rostos animais e humanos, onde um envolve o outro, nos remete aos chamados *alter egos* amazônicos (Alves 2020). Esta terminologia foi usada para classificar esculturas líticas e cerâmicas encontradas nas regiões de San Agustín na Colômbia, Nicarágua e baixo rio Trombetas que, grosso modo, apresentavam figuras animais sobrepostas a figuras humanas em cenas interpretadas como “possessão” xamânica e/ou sobre a relação entre xamãs e espíritos auxiliares. Tal classificação teria se estendido pelo norte da América do Sul e Caribe, sendo aplicada a cerâmicas e estatuetas líticas encontradas no Amazonas. Segundo Alves (2020) a forma como estes *alter egos* foram interpretados na literatura arqueológica não considera dimensões mais amplas das ontologias amazônicas e dos sistemas perspectivistas, de forma que, para o autor, essas imagens seriam mais modelos quiméricos das ontologias transformacionais que a representação de ações xamânicas específicas

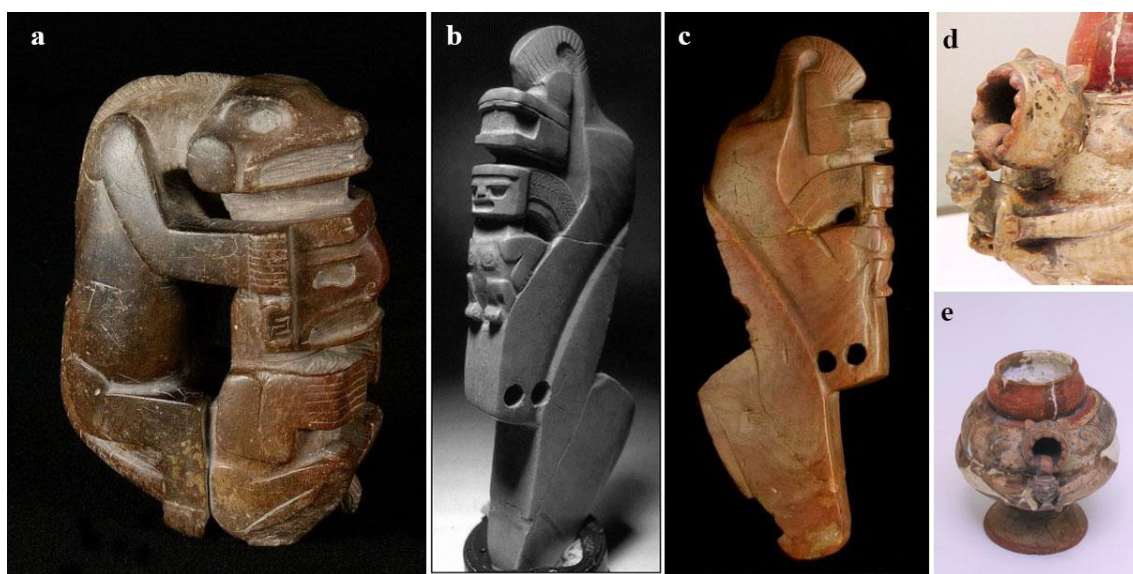


Figura 215: Estatuetas líticas provenientes da região do rio Trombetas e cerâmica Tapajônica do acervo do MAE USP, classificados como "alter-egos" e imagens de possessão/experiência xamânica. a, c. Fonte: Nimuendaju 2004; b. Fonte: Porro 2010 (mesma estatueta da imagem c); d,e. Cerâmica tapajônica do acervo do MAE USP.



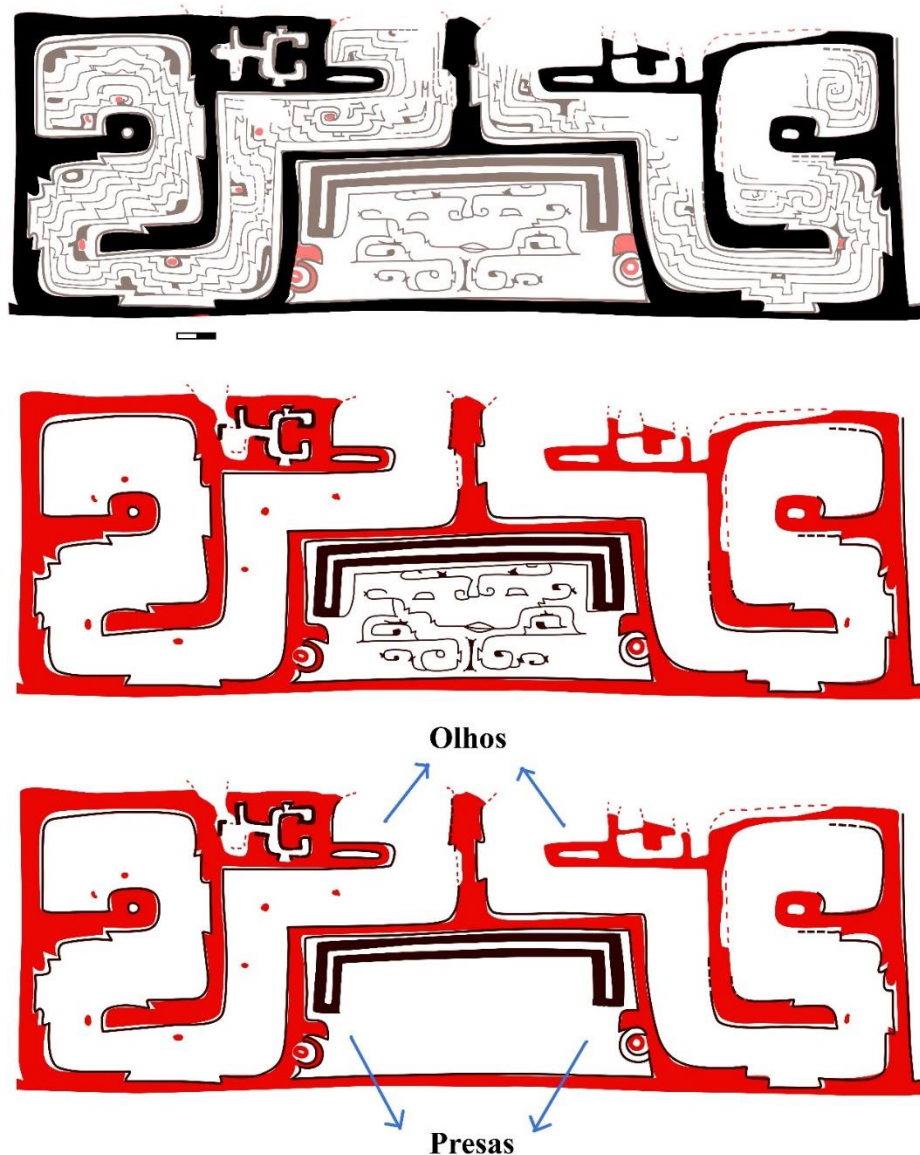


Figura 216: Destaque da serpente/diadema do corpo da Urna 4, de forma que o desdobramento da imagem da serpente lateral parece criar um rosto com olhos e presas que se projeta sobre o rosto antropomorfo.

As urnas 2 e 4 também se assemelham quanto à disposição dos campos gráficos nas seções do corpo e na aparente sugestão de movimento entre os grafismos. Um olhar que siga a direção da tampa ao bojo inferior poderá notar um processo de dissolução do rosto antropomorfo em padrões ondulares, que remete a um processo de transformação entre essas referências, talvez do humano à serpente?

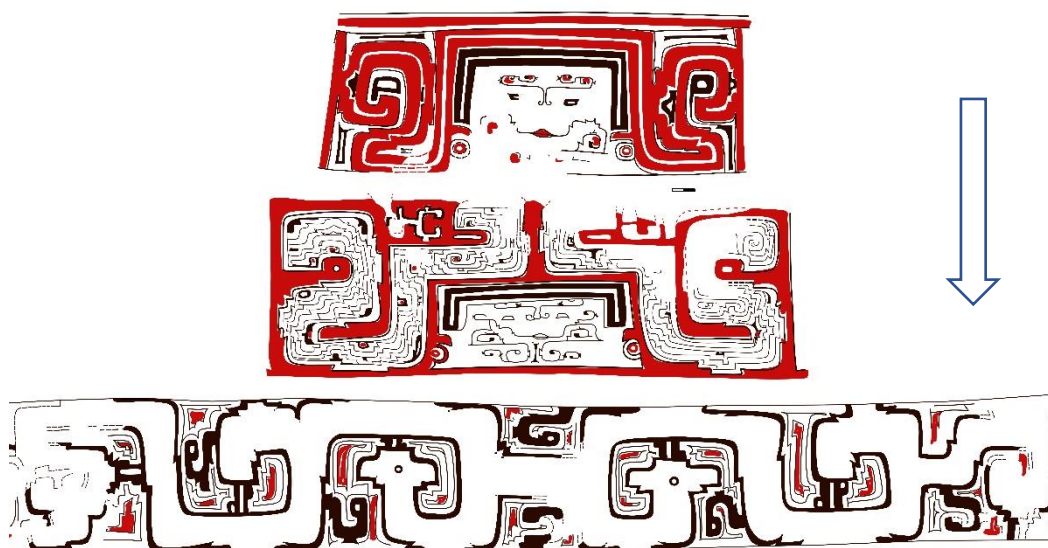


Figura 217: Processos de síntese/abstração da imagem do diadema/rosto antropomorfo na serpente. Urna 4 de Tauary.

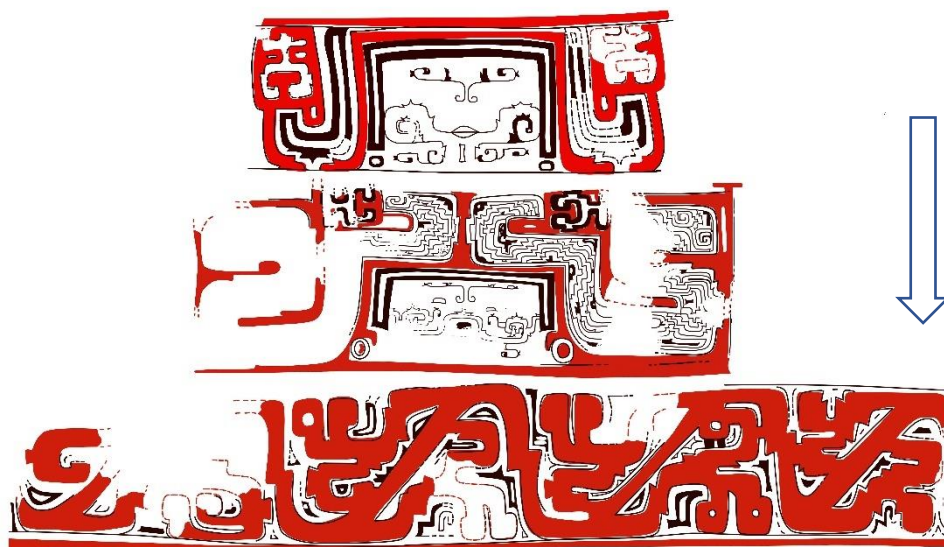


Figura 218: Processos de síntese/abstração da imagem do diadema/rosto antropomorfo na serpente. Urna 2 de Tauary.

Cabe destacar que as diferentes sugestões interpretativas sobre as iconografias das urnas de Tauary partem de um exercício de se pensar as combinações possíveis entre esses elementos, em correlação ao que tem sido pensado até agora sobre a iconografia

polícroma e com os conceitos e bases teóricas aqui propostos, com foco sobre os regimes de materialidade e corporalidade indígenas. Longe de tentar chegar a alguma definição precisa sobre os modelos simbólicos que permeiam essas estéticas (o que não seria possível arqueologicamente) nossa intenção é falar sobre o potencial interpretativo desses objetos em suas formas e imagens e como o diálogo etnográfico nos abre um amplo campo de percepções sobre elas.

No que toca às urnas 5 e 6, encontradas em outro contexto no sítio Tauary (mais antigo), os mesmos elementos gráficos são observados, mas em campos mais espaçados, compostos principalmente de faixas grossas em vermelho. Ambas as urnas não apresentam elementos antropomorfos reconhecíveis, mas os traços que lembram diademas, padrões em S, escalonados e espirais estão presentes, assim como temas semelhantes à serpentes e/ou pássaros. Na urna 5 o campo do corpo da urna é dividido em quatro seções, apresentando uma falsa simetria entre os elementos, sendo os quatro motivos principais repetidos em translação e rotação, com sutis variações em dois deles. Um destes motivos apresenta um elemento semelhante à cabeça escalonada da serpente na sua extremidade, ao passo que os demais são caracterizados pelo motivo em “gancho” com a cabeça lateral da serpente.

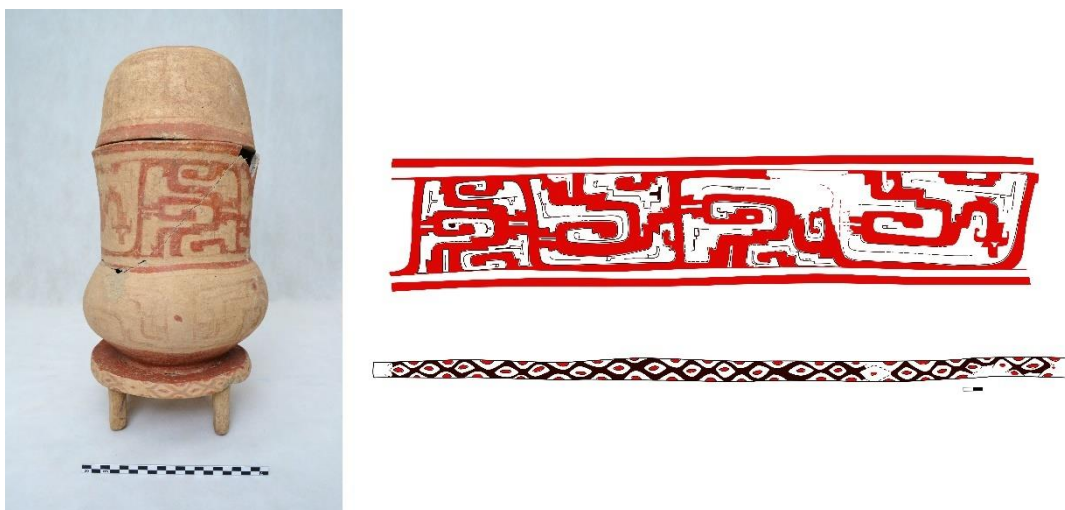


Figura 219: Recosntituição dos campos gráficos da urna 5.



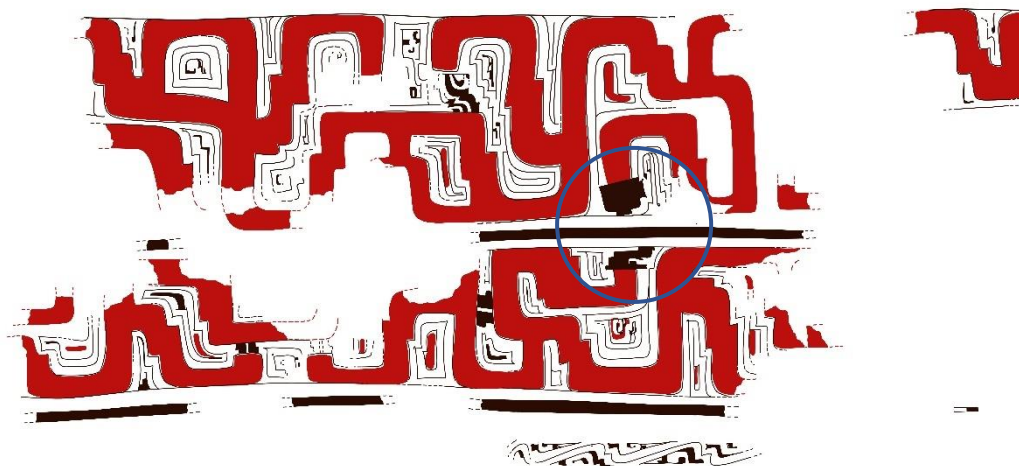


Figura 220: Detalhe da serpente do campo gráfico da urna 5.

A urna 6 apresenta campos um pouco mais elaborados, com um motivo espelhado no corpo, semelhante aos demais temas observados e com destaque para duas figuras possivelmente associadas a cabeça de um corpo longilíneo, pois apresentam forma semelhante à cabeça escalonada e se encontram na linha de junção entre o corpo e o bojo. Em ambas as urnas as faixas grossas em vermelho são contornadas por linhas mais finas em preto e os espaços vazios formados por seus desenhos preenchidos também com linhas finas em preto.

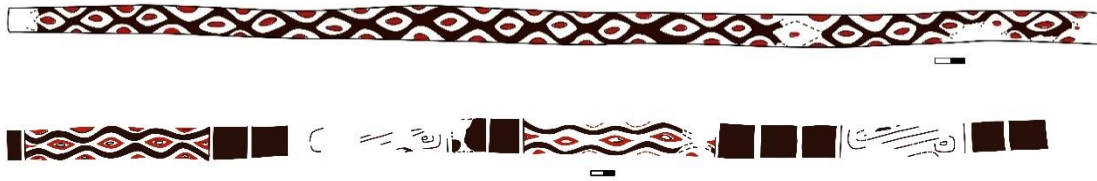


Figura 221: Reconstituição dos campos gráficos da urna 6.



*Figura 222: Detalhe (circulado em azul) dos dois motivos que poderiam indicar cabeças de serpentes e se encontram na linha entre o corpo e o bojo da urna.*

Os padrões observados na faixa lateral do suporte dos bancos das urnas 5 e 6 são os mesmos dois padrões observados nas urnas mais recentes de Tauary, sendo um deles formado pelas linhas ondulares com espirais anexas e o outro por losangos encadeados horizontalmente, pintados em vermelho e preto que, em muito, lembram os padrões de pele de algumas serpentes como a Jiboia ou a Surucucu.



*Figura 223: Padrões gráficos em banda, localizados nas laterais dos bancos, com padrões gráficos semelhantes à padrões de peles de cobra.*

Assim como nas demais urnas descritas, os arranjos gráficos, compostos de jogos de simetria, espelhamento e movimentos de translação e rotação produzem efeitos visuais e sensoriais. Para Gell (1998:78-79) esses padrões de simetria e movimento são recursos importantes para conferir agência ao índice, e muitas vezes a “ilusão” de animação se dá pelo movimento em torno do objeto. Daí a importância em avaliar esses padrões nos campos gráficos das urnas, bem como sua relação com a forma e possíveis ângulos de visualização.



Figura 224: Vistas da urna 1. Designer: Elane Queiroz.





Figura 225: Vistas da urna 2. Designer: Elane Queiroz.



Figura 226: Vistas da urna 3. Designer: Elane Queiroz.





Figura 227: Vistas da urna 4. Designer: Elane Queiroz.

A comparação entre o repertório gráfico das urnas de Tauary com os conjuntos do médio Amazonas evidencia como, apesar de haver correspondência entre os temas iconográficos, cada conjunto tem suas preferências de composição e soluções próprias. Claro, é de se esperar que variações sejam percebidas entre ceramistas distintas, sendo que cada pessoa imprime seu gesto, técnica e intenção sobre o design da peça. Isso é particularmente notável quando trabalhamos com conjuntos de um só local, como é o caso de Urucurituba. No entanto, no nível regional, notam-se variações mais significativas em termos da estrutura do design e das técnicas usadas para sua produção.

Para além da aparente centralidade do tema da fluidez e transformação corpórea há uma recorrência de gestos e movimentos empregados aos grafismos policromos que parecem materializar uma memória gestual, apreendida nos padrões que se completam intuitivamente, entre linhas curvas e escalonados. É o gesto da mão que segue um traçado sinuoso, interrompido por uma quebra em ângulo reto. O exercício técnico de reproduzir esses campos aplicado a esta pesquisa evidenciou como os grafismos seguem uma lógica da repetição de certos motivos, em padrões de espelhamento e rotação. Em algumas urnas, o eixo condutor desses padrões é a simetria bilateral, na qual é comum a produção de imagens desdobradas e de sobreposições entre motivos/corpos, gerando outros motivos/corpos. Em outras peças, a composição gráfica se alterna entre padrões simétricos e campos contínuos, que cobrem a circunferência da peça com elementos de repetição, gerando imagens “infinitas”.

Essa normatização dos gestos que compõem os campos gráficos e a ordenação da maioria dos traços sobre formas em S ou em arcos semelhantes ao diadema nos leva a interpretar estas formas como estruturas “base” para o preenchimento dos campos gráficos, de forma semelhante ao que Peter Roe (1980:62) denominou como “design germinal” na arte Shipibo-Conibo, sendo estes padrões e formas caracterizados como unidades mínimas do layout, geralmente apreendidas na cadeia de ensino e aprendizagem, de forma que a reprodução destes grafismos leva a uma memória motora da estrutura do design.

Segundo Roe (1980) esse processo de reprodução e aprendizagem não se dá necessariamente dentro do mesmo grupo de parentesco e pode ocorrer como emulação, muitas vezes pautada pela incorporação de um design ou técnica considerado “melhor”

ou com “mais eficácia” ritual, simbólica, entre outras. Seguindo uma lógica semelhante, estes elementos podem ser pensados em paralelo ao padrão *Tayngava* Asurini que é a base da qual variam os demais padrões gráficos, sendo ele uma imagem síntese da filosofia e corporalidade Asurini (Müller 1992a; Silva 2019).

O que vemos então, a partir da análise das urnas polícromas, é a reprodução e (re)interpretação a nível regional de urnas funerárias, que, do ponto de vista do estilo, seguem uma estrutura do design comum, com diferentes soluções para expressar um conteúdo semelhante. Nesse cenário, os elementos do estilo replicados são aqueles que provavelmente tinham maior visibilidade como a forma, as cores e os grafismos, sobretudo os padrões germinais (forma em S e diadema) e a relação entre linhas escalonadas e curvas. Por exemplo, o uso de acanalados em vermelho contornando os ângulos de inflexão das urnas e seus membros articulados, quando presentes, é um elemento do design que se destaca e, como um elemento de distinção do estilo, foi replicado nas diferentes indústrias regionais.

Os estudos anteriormente realizados sobre a iconografia da cerâmica polícroma, com foco nos vasos com flange mesial (Oliveira 2016b), haviam identificado uma certa variação regional do estilo que apontava para compartilhamentos entre o médio Solimões e o baixo rio Negro e o Negro e a área de confluência (médio Amazonas), mas havia uma certa disparidade entre os repertórios gráficos apresentados nos vasos da confluência (sobretudo da região de Manacapuru, Itacoatiara e Borba) com os do médio Solimões (sobretudo de sítios como o Lauro Sodré). A análise das urnas, no entanto, revela um outro quadro, em que muitos dos elementos gráficos presentes nas urnas de Urucurituba (médio Amazonas) apresentam semelhanças com os repertórios iconográficos de sítios como o Lauro Sodré (médio Solimões), este que têm compartilhamentos com o Tauary, sobretudo pela figuração de serpentes com cabeça escalonada. Porém, em cada um destes contextos há uma aparente ênfase em uma ou outra solução estética destes temas e, novamente, a possível variação nas soluções do design para expressar conteúdos comuns, cujas principais referências são:

- A serpente (bicéfala ou não)
- Os pássaros
- O diadema
- A transformação corpórea
- Corpos compostos por corpos ou partes de corpos de animais

Ao comparar os diferentes conjuntos analisados, arriscamos dizer que há uma tendência quanto à ênfase do antropomorfismo através de elementos plásticos (modelados e aplicados) no médio Amazonas, ao passo que no médio Solimões a pintura ganha maior destaque. De maneira semelhante, a figuração da serpente em lateral, através do padrão em S é mais presente no médio Amazonas que sua figuração com a cabeça escalonada, que ganha destaque subindo o rio. Isso não quer dizer que essas soluções se restrinjam às duas áreas, mas que são mais recorrentes nos acervos analisados.

A mesma leitura quanto às nuances do estilo pode ser feita sobre a cerâmica Napo, onde se notam os designs germinais de suas vizinhas orientais, mas as soluções estéticas ganham outras abordagens como o uso de pontilhado na definição das linhas, a presença de traços diagonais dividindo os campos e de morfologias únicas a este estilo, que não têm correspondentes nos conjuntos analisados aqui. A serpente na iconografia Napo também ganha outros traços, como nos vasos da Figura 230, reproduzido por Viteri (2019) ou na Figura 229, onde as mãos da urna seriam a cabeça da serpente, com um contorno semelhante aos destacados nos campos gráficos da urna 0023 (Figura 179). Esta é uma das poucas peças antropomorfas Napo com o diadema policromo.

Talvez, no caso da cerâmica Napo, destaque seja dado à falta de ênfase do diadema nos rostos antropomorfos (como representado nas urnas policromas descritas) nas diversas morfologias associadas a urnas funerárias. Esse talvez seja um elemento de disjunção importante entre esses polos e um elemento de “unificação” do estilo policromo entre os coletivos que integravam sua estética, para além do rio Napo.



Figura 228: Cerâmica Napo com braços a serpentes. Acervo do MACCO, Equador. Foto: Lúcio Costa

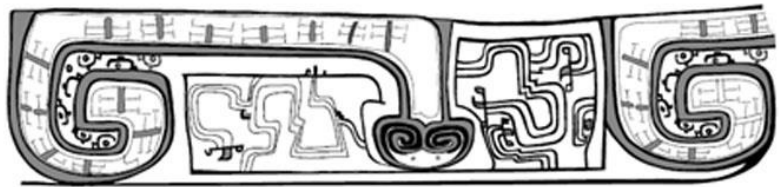


Figura 229: Decalque dos campos gráficos de vaso associado à fase Napo (à esquerda). Acervo Museo Casa del Alabado, Quito. Decalque: Viteri 2019:218.



Figura 230: Variação no estilo das urnas funerárias Napo. Fonte: Viteri 2019.

### 3.5 Considerações a partir da análise

---

Os estudos que se debruçaram anteriormente sobre as características do estilo e da iconografia da cerâmica policroma concordaram quanto à existência de uma identidade distintiva desta indústria cerâmica, que permitiu mapear sua propagação ao longo da calha dos principais rios amazônicos, gerando modelos de influência e mobilidade de determinados grupos étnicos e/ou de ideologias particulares, replicadas através de uma identidade visual amplamente reconhecida (Almeida 2013; Moraes 2013; Tamanaha 2012; Oliveira 2016b).

A análise aqui apresentada traz elementos que corroboram com os atuais cenários propostos, em que essas cerâmicas indicariam a existência de redes de interação entre o médio e alto Amazonas e através das quais o estilo foi sendo replicado e incorporado em sistemas multiétnicos mais amplos. Claro, as estratégias e eventos relacionados a essa propagação não são totalmente apreendidos nos contextos arqueológicos, de forma que estaremos sempre ensaiando uma série de cenários possíveis, não sendo coerente categorizar identidades étnicas específicas, tampouco os eventos definidores desses processos.

As formas pelas quais se deu a propagação do estilo policromo podem ser interpretadas a partir de diferentes vieses, seja pela guerra, pelo controle do rio e seus recursos, pela movimentação de coletivos em grandes ondas migratórias ou pela incorporação de uma linguagem estética entre diferentes povos. São muitos os caminhos possíveis para pensar esse movimento e que envolvem uma série de dinâmicas sociais, políticas e cosmológicas que, quando observadas a partir da iconografia, se tornam ainda mais abrangentes. Mesmo a projeção de cenários através dos contextos arqueológicos e das crônicas etnohistóricas revelará um cenário de infinitas possibilidades e de fluidez dos sistemas de parentesco, conflito, aliança, vingança, troca, entre outros. Acreditamos que aqui podemos incluir uma dimensão da propagação do estilo policromo através dos rituais funerários, como momentos de intensificação na produção estética e interação social. Estes momentos nos parecem propícios à afirmação, manutenção e reconfiguração de identidades e relações através da fabricação de corpos e estéticas particulares, bem



como da incorporação e replicação destes estilos. Voltaremos a este ponto no próximo capítulo.

Cabe dizer, no entanto, que mais que tentar expandir ou refutar os cenários propostos, acreditamos que a análise iconográfica tem mais a nos dizer a respeito dos conteúdos sensíveis expressos materialmente por esses povos e, a partir daí, quais os elementos de maior relevância que estavam em jogo nessa ampla dispersão pela Amazônia e que podem indicar elementos-chaves para a apreensão das redes de interação.

Há que se considerar que, para além do estilo tecnológico e da expressão estética desses povos, estamos trabalhando com um tipo de artefato de extrema relevância socio-cosmológica que é a urna funerária e, mais especificamente, neste caso, a urna funerária antropomorfa. O tipo de análise aqui proposto nos permite avançar na interpretação desses modelos de (re)produção do corpo a partir de outras referências, condizentes com as categorias ameríndias sobre corpo e subjetivação, a partir de objetos que se destacam nos momentos de maior esforço para a manutenção e reestruturação das instituições sociais (Barreto 2009; Barcelos Neto 2008, 2020; Caiuby Novais 2006; Santos-Granero 2012).

Os elementos de análise aqui descritos nos indicam então dois caminhos interpretativos que se complementam.

Por um lado, a análise dos campos iconográficos em detalhe e suas variações formais, indicam a existência de uma base estruturante do estilo, expressa na unidade motora dos grafismos e no uso de designs germinais, que permitiu o reconhecimento da cerâmica policroma da Amazônia Central até o sopé dos Andes, mesmo dentro de sistemas com tecnologias particulares.

Por outro, as soluções do design adotadas nas urnas funerárias apontam para modelos de fabricação corporal e subjetivação, a partir de elementos “reconhecíveis” de diferentes corpos/seres e da animação conferida pelos jogos sinestésicos e perspectivistas produzidos pelos grafismos.

Do ponto de vista da iconografia, tendemos cada vez mais a assumir o estilo policromo como a expressão de um sistema socio-cosmológico integrado a partir de redes de longo alcance que parecem ter no rio seu eixo motor. O rio, como avenida de pessoas/ideias/estilos (Roe 1995) poderia ser um território simbólico e político importante, talvez materializado nessa ênfase da figura serpentilínea, como uma imagem síntese cosmogônica, que consideramos ser um dos elementos de maior distinção do estilo policromo.

Do ponto de vista da agência e das intenções materializadas na corporificação das urnas funerárias, podemos expandir as categorias de interpretação da cerâmica polícroma e dos movimentos de dispersão desse estilo a partir da ideia de um compartilhamento que não se restringe ao estilo, mas se expande aos comportamentos associados aos ritos funerários e, com isso, às estratégias de reestruturação da vida social diante da perda de alguém. Neste sentido, a análise das urnas nos revela que não só o estilo teria se propagado ao longo dos grandes rios amazônicos como as instituições voltadas ao tratamento dos mortos e sua ressocialização entre os vivos.



## CAPÍTULO 4.

UMA NOVA PELE

OPERAÇÕES ARTEFATUAIS ENTRE VIDA E MORTE

Temos frisado, até este ponto, como a análise da iconografia polícroma a partir das referências da etnologia ameríndia encontra um campo fértil no tema da corporalidade e da subjetivação. É porque os objetos estão integrados às redes de sociabilidade que são capazes de ter agência, assumindo uma subjetividade corporificada e, na mesma medida, participando dos esquemas de fabricação e transformação corporal (Vilaça 2005:456; Santos-Granero 2012).

Foi também exposto como o antropomorfismo, na Arqueologia Amazônica, se relaciona à temas iconográficos voltados à transformação corpórea, à instabilidade dos corpos e às relações de alteridade (Barreto 2014:125). Neste sentido, e partindo da ideia que a análise iconográfica encontra padrões que reforçam a centralidade destes temas nas expressões estéticas ameríndias pré-coloniais, nos propomos o exercício de pensar estes objetos à luz dos comportamentos funerários, trazendo elementos relevantes para pensar não apenas possíveis significados simbólicos inscritos nas urnas polícrimas como suas possíveis agências e performances<sup>21</sup> no âmbito dos ritos em que participam.

Barreto, em um primeiro esforço de trazer esse diálogo para a Arqueologia Amazônica, propôs que a antropomorfia, quando expressa nas urnas funerárias, poderia refletir uma estratégia de fixar qualidades humanas e fabricar um novo corpo ao indivíduo enterrado (Barreto 2014:125). No cerne dessa interpretação estava a noção de que os ritos funerários compreendem momentos chave para a manutenção e atualização dos sistemas socio-cosmológicos em suas diferentes dimensões. As cerimônias funerárias indígenas, como descritas etnograficamente, manejam uma série de instituições sociais, ligadas à parentesco, hierarquias, alianças, vingança, manutenção e transformação das relações entre vivos, entre vivos e mortos e entre humanos e não humanos (Carneiro da Cunha 1978, Cayubi Novaes 2006; Lima 2002; Vilaça 1992, 2005, 2018; McCallum 1996; Guerreiro Jr 2011).

Os ritos de passagem, que marcam as fases cruciais da vida, como nascimento, puberdade e morte, são os momentos chave de fabricação do corpo, onde se mobilizam

---

<sup>21</sup> Empregamos o termo performance em relação ao que Schiffer e Skibo (1997:30) denominaram de *características de performance*, sendo estas relativas às capacidades específicas dos objetos, dentro das atividades em que participam e para as quais podem ter sido produzidos. Compreendem assim, sua efetividade quanto à função para a qual foram planejados. Assim como há performances tecnológicas, há performances sensoriais, relativas ao tato, olfato e visualização. Desta forma pensamos também as performances dentro da miríade das capacidades agentivas dos artefatos e de suas propriedades de “encantamento” conforme definido por Gell (1992), levando à efetivação de alguns ritos através da produção e visualização de imagens rituais e da indução à estados alterados de consciência.

uma série de intervenções sobre as substâncias que fazem a “comunicação” do corpo com o mundo (flúidos corporais, alimentos, tabaco, óleos, pinturas) e que envolvem todo o coletivo e, por vezes, vários grupos de diferentes regiões (Viveiros de Castro 1979). O corpo, neste sentido é *“lentamente e continuamente fabricado num processo contínuo que envolve nutrição, abstenção, aplicação de medicinas, pintura corporal, rituais de batismo e treinamento”* (McCallum 1996 apud Villaça 2005:447).

De modo geral, tais ritos envolvem uma série de ações dedicadas à manutenção e renovação das instituições sociais e são os momentos de maior investimento estético, em que *“os estados de sinergia entre humanos e objetos e suas capacidades de transformação estão no seu auge”* (Barcelos Neto 2012:168). Cayubi Novaes (2006), afirma que, entre os grupos Bororo, os funerais constituem:

“(...) momentos de enorme força de expressão estética, seja por meio dos cantos, das danças ou dos ornamentos usados nessas ocasiões. Momentos em que se renova o conhecimento produtivo e estético dessa sociedade, que, na perspectiva adotada por Overing (1991) permitem a manutenção da comunidade e provém a força criativa para sua continuidade (Cayubi Novaes 2006: 285).

Ao tratarmos dos ritos funerários, em específico, há que se considerar estes eventos como momentos de esforço coletivo para a reestruturação de um grupo diante da perda de alguém. As urnas, enquanto invólucros para o morto, podem ser pensadas como agentes fundamentais nas operações que se manifestam ali. A morte é um processo essencial para a vida social, entendida nos termos de “descontinuidade” e “transformação” (Conklin 2001:223 apud Rapp Py-Daniel 2016:90) e, a partir dela, dá-se início a uma série de estratégias e operações sociais, políticas e simbólicas, necessárias à manutenção da sociedade como tal.

Nessa perspectiva dialógica entre a Arqueologia e a Etnologia, alguns limites devem ser respeitados, uma vez que o que se apresenta no contexto arqueológico reflete um momento específico do rito funerário, este composto de uma série de eventos distintos e nos quais são mobilizados sujeitos e agências diferentes. Muitos dos gestos que integram a complexidade desses ritos não podem ser observados arqueologicamente, de forma que devemos nos ater ao que pode ser observado no registro arqueológico (Rapp Py-Daniel 2016). É dizer, não há como se valer de relatos etnográficos e aspectos

particulares de gestos e comportamentos funerários para fazer uma correspondência direta com os contextos funerários arqueológicos. É possível, no entanto, ter na referência etnográfica uma forma de ampliar os horizontes da interpretação arqueológica, em uma perspectiva que dialogue com o conhecimento indígena, sistematizado pela Etnologia.

Apesar de o contexto de deposição da urna, como observado arqueologicamente, não representar o rito funerário em sua totalidade, podemos inferir que ele reúne uma série de elementos relevantes do ponto de vista dos processos que ocasionaram naquele contexto e das escolhas levadas a cabo pelos vivos. Como posto por Rapp Py-Daniel (Charles 2008:19 *apud* Rapp Py-Daniel 2016:90-91) “*Os contextos funerários arqueológicos não são simplesmente locais de deposição dos mortos. A partir de uma perspectiva antropológica pode-se pensar nesses locais como lugares plenos de “vida” onde foi materializada uma série de gestos socialmente aceitos e, normalmente, simbolicamente significativos.*”

A análise das urnas do ponto de vista da agência e da performance deve considerar que as ações atribuídas a estes objetos não dizem respeito apenas ao morto e aos processos inerentes à sua transformação mas também (e principalmente) aos vivos em termos das ações necessárias à elaboração do luto e continuidade da vida.

Uma vez que os comportamentos funerários descritos na etnografia amazônica são diversos e têm especificidades muito bem estabelecidas entre cada povo, devemos nos valer de algumas concepções mais universais, sistematizadas pela Etnologia em termos de conceitos chave que estruturam as concepções de vida e morte e que são os principais norteadores nos processos que compõem os ritos funerários.

Algumas ressalvas devem ser feitas. As urnas funerárias cerâmicas compreendem objetos envolvidos em certos tipos de comportamentos funerários na Amazônia pré-colonial mas que, apesar da sua aparente predominância em diferentes contextos, não indicam, necessariamente, uma preferência por este padrão de enterramento. Como bem apontado por Rapp Py-Daniel (2016:94), a diversidade de formas de sepultar os mortos descritas na etnografia alerta para a limitação dos contextos arqueológicos quanto à percepção de diferentes gestos e materialidades associadas (mais perecíveis). São poucos os contextos Amazônicos em que há a preservação dos remanescentes ósseos, sendo as urnas objetos com maior durabilidade, mais resistentes aos processos tafonômicos. Essa durabilidade, no entanto, poderia também expressar uma escolha, como apontado por



Barreto (2009:69) voltada à intenção de preservação dos ossos ou mesmo à demarcação de áreas ou locais específicos a partir de sua visibilidade.

No que toca mais especificamente aos contextos polícromos, não há como afirmar a ausência de enterramentos primários, tanto pela possível ação dos processos tafonômicos sobre estes remanescentes, quanto pela falta de dados mais consistentes. Há, no entanto, uma boa representatividade de urnas funerárias e enterramentos secundários<sup>22</sup>, onde os ossos são manipulados e processados, fragmentados e queimados na maioria das vezes, para então serem depositados no interior da urna. Este gesto, observado no registro arqueológico, está presente nos diversos contextos associados à cerâmica polícroma onde se identifica o uso de urnas. O alto grau de fragmentação dos ossos, geralmente associados à queima, parece tratar-se também de um elemento diferencial, não observado nas urnas do estuário, por exemplo, à exceção de Marajó, onde esse tipo de sepultamento aparece junto a outros padrões diferenciados. Também não foram identificados enterramentos primários em urnas polícromas, de forma que os gestos empregados na manipulação dos remanescentes humanos parecem indicar um tipo de comportamento bem coeso, intrínseco ao estilo e compartilhado entre diferentes regiões.

Cabe ressaltar também a inviabilidade de estabelecer correspondências étnicas aos contextos polícromos, tomando por base seus padrões funerários. Ainda que, etnograficamente, possam ser observadas algumas semelhanças nos ritos de povos aparentados linguisticamente, há variações bem específicas ditadas pelas instituições sociais de cada grupo, que se refletem no tratamento dado ao corpo, nas diversas ações e expressões estéticas levadas a cabo nos rituais e nas materialidades que os compõem (Rapp Py-Daniel 2014, 2016). Neste sentido, e apesar da aparente unidade simbólica atribuída às urnas polícromas, o contexto arqueológico não permite acessar essas outras dimensões dos comportamentos funerários, de forma que qualquer analogia direta deve ser tomada com ressalvas.

Os povos do troco Tupi, ao qual a cerâmica polícroma esteve associada por muito tempo, são talvez o grupo com a maior variação de comportamentos funerários descritos etnograficamente, com práticas de sepultamento primário direto, indireto (em rede,

---

<sup>22</sup> Enterramentos secundários compreendem tipos de sepultamento onde há a manipulação dos remanescentes ósseos em mais de uma etapa. Um exemplo é o enterro em urnas de ossos fragmentados ou cremados, que passaram por um tratamento anterior à sua deposição final (Duday 2009).

cestaria ou urna), sepultamento secundário direto na terra, exocanibalismo, cremação, mumificação, moqueação, distribuição de ossos, guarda de ossos em residência, exposição em rede ou plataforma, sendo exceções apenas o endocanibalismo e o sepultamento secundário múltiplo, de forma que não seria possível conceber um “padrão funerário Tupi” (Rapp Py-Daniel 2016:211).

Mesmo em uma menor escala, ao tomarmos por base a família linguística Tupi-Guarani, também são observados padrões variáveis nos relatos etnográficos, sendo que o uso de urnas se restringia a alguns grupos, associados a sepultamentos primários e secundários (Cristante 2018:197; 205).

Essa incompatibilidade em se relacionar a Tradição Polícroma da Amazônia ao tronco Tupi por meio dos padrões funerários foi descrita por Rapp Py-Daniel (2014:297), que, ao tentar identificar macro-identidades nos padrões funerários arqueológicos percebeu o contraste entre a variabilidade inscrita nos dados etnográficos e a aparente homogeneidade dos gestos funerários polícromos que, segundo a autora:

A homogeneidade dos contextos funerários da Tradição Polícroma fala a favor de uma grande unidade sociocultural com sistemas filosófico-religiosos rígidos, com pouca “margem de manobra” (...) O fato dessa homogeneidade se dar sobre vários aspectos da vida “religiosa” e profana, sugere certa continuidade populacional (como vimos isso não equivale a continuidade genética) e um vocabulário simbólico comum (Rapp Py-Daniel 2014:297).

Desta forma, a análise das urnas polícromas e dos comportamentos funerários associados não apresentam um caminho seguro para o estabelecimento de correspondências étnicas, reforçando as reflexões feitas a partir da variabilidade tecnológica que marca esse estilo e que propõem sua dispersão entre redes multiétnicas de longo alcance. No entanto, há que se considerar a existência de um vocabulário simbólico comum que se inscreve em todas as fases regionais, apontando um sistema bem consolidado de comunicação e mobilidade, onde se compartilhava não apenas o estilo, como possíveis modelos ontológicos, apreendidos na iconografia e nos gestos funerários.

É preciso dizer também que nosso objetivo não é elaborar uma Arqueologia das Práticas funerárias polícromas até, porque, como mostrado nesta pesquisa, não dispomos de muitas informações detalhadas sobre estes contextos. Nossa proposta então passa por

uma análise das urnas polícromas enquanto sujeitos potenciais, à luz dos principais conceitos que permeiam os ritos funerários em uma perspectiva ameríndia.

No que toca ao uso de urnas funerárias na perspectiva da Arqueologia, é possível notar que o sepultamento em vasilhas cerâmicas está presente desde contextos mais antigos que os polícromos, nos complexos que compõem a Tradição Borda Incisa e em fases da Amazônia Central como a Açutuba. Essa amplitude regional da prática de se sepultar os mortos em vasilhas cerâmicas identificaria, para Rapp Py-Daniel uma das concepções pan-amazônicas que envolvem os comportamentos funerários, nos quais há uma intencionalidade de evitar o contato do corpo com a terra (Rapp Py-Daniel, 2014:270), também notada em outros padrões de enterramento, em que se usam materiais como palha e tecidos.

A dimensão pan-amazônica dessas práticas seria um indicativo relevante das redes de interação que provavelmente ligavam toda a região amazônica, nas quais se compartilhavam instituições sociais mais profundas, dentre as quais as formas de lidar com a morte e com as relações estabelecidas entre vivos e mortos.

Etnograficamente, os enterramentos secundários (relativos à maior parte dos contextos de urnas arqueológicas na Amazônia), pressupõem ciclos funerários longos, com mais de uma etapa de lamentação e tratamento do corpo, nas quais diversos aspectos do mundo simbólico e político são manejados, atualizados e transformados (Barreto 2009). Por isso o papel relevante das urnas, enquanto vetores materiais da relação entre os vivos e os mortos, atuando para e através da transformação dessas relações.

Para Barreto (2009), ao estudarmos as urnas funerárias arqueológicas devemos considerar algumas características importantes. Primeiro, a etnografia mostra como muitos dos artefatos que circulam nos ritos funerários estão diretamente relacionados a seres ancestrais e domínios sagrados e com a identidade dos não vivos, inscritos assim em uma nova categoria social. Levando isso em conta, podemos pensar que estes artefatos carregam consigo insígnias simbólicas e mensagens específicas relacionadas não apenas a concepções ontológicas e identidades particulares, como também às performances desejadas para as urnas no momento ritual.

A urna, em si, poderia ser um elemento típico de um “gesto ritual” (Duday, 2009), pois ela mesma configuraria não apenas um padrão de sepultamento, mas o acompanhamento funerário em si, planejado e muitas vezes produzido especificamente para aquele evento. (Rapp Py-Daniel 2014:271). Esse parece ser o caso das urnas

polícromas que, além de mostrarem um investimento estético particular em sua produção, diferem de outros contextos arqueológicos em que as urnas são vasilhames com usos distintos, muitas vezes grandes vasos de fermentação, como é o caso de alguns contextos da Tradição Borda Incisa e da Tradição Tupiguarani. Há então, uma série de escolhas e intenções aplicadas à própria tecnologia de fabricação das urnas, que assegurariam sua eficácia ritual.

A fim de elaborar algumas hipóteses sobre a agência e performance destes objetos, propomos então uma breve discussão sobre os elementos centrais aos ritos funerários, conforme descritos pela etnologia, de forma a embasar nossa discussão e apontar caminhos para a interpretação arqueológica.

---

#### 4.1 Considerações etnológicas sobre a morte

---

A etnografia nos mostra como os ritos funerários são momentos importantes à continuidade da vida social, pois buscam recuperar o equilíbrio das coisas, diante da transformação ocasionada pela morte. Para isso, sociedades e regiões inteiras podem ser mobilizadas e, no âmbito dos coletivos sociais, modelos de organização do mundo e da sociedade são reproduzidos e reafirmados (Caiuby Novaes 2006; Villaça 2005; McCallum 1996).

Em uma perspectiva mais ampla, parece haver algumas concepções que transpassam os diferentes ritos funerários e que dizem respeito às noções sobre morte e vida e sobre o papel dos vivos diante dos processos necessários à continuidade da vida social. Grosso modo, os ritos, em suas diferentes particularidades, mobilizam processos nos quais é fundamental a desassociação do morto do coletivo dos vivos, uma vez que estes dois universos têm sistemas próprios e devem ter limites estabelecidos. O risco perpetrado pelo luto e pela saudade/memória de um ente querido é talvez um dos maiores desestabilizadores do equilíbrio social, e que pode acarretar situações de extremo perigo se não manejados da maneira apropriada (Carneiro da Cunha 1978, Cayubi Novaes 2006; Lima 1996, 2002; Vilaça 1992, 2005, 2018; McCallum 1996; Guerreiro Jr 2011).

Neste sentido, a morte dá início a uma série de ações que dependem do esforço coletivo de uma sociedade e que objetivam, de forma mais ampla, a integração do morto em outros sistemas, que não mais o dos vivos. Parte fundamental é o manejo do sofrimento de seus parentes mais próximos, com os quais as ligações precisam ser desfeitas, reformuladas e ressignificadas (Carneiro da Cunha 1978, MacCallum 1996, Vilaça 2005, 2018, Turner 2012).

Apesar das especificidades de cada coletivo, no que diz respeito aos sistemas de parentesco, hierarquias, posições sociais e políticas, mitos e universos simbólicos, parece haver uma ideia estrutural de que o morto precisa, necessariamente, se “separar” dos vivos, seja através do esquecimento total, seja através da ressignificação corporal e subjetiva.

Entre várias sociedades indígenas, há a concepção de que o corpo/sujeito é composto de ao menos duas almas, que podem ser classificadas de distintas maneiras como duplo, sombra, imagem, reflexo, entre outras que, de grosso modo, implicam no entendimento que de o corpo é composto de duas partes não visíveis e que se separam na hora da morte (Cayubi Novaes 2006, Guerreiro Jr. 2011; Lima 1996; MacCallum 1996; Villaça 2005). Neste momento de separação, é comum que uma dessas almas/duplo fique no plano terreno, ligada ao morto por uma série de afetos com seus parentes, sua comunidade e território. É essa ligação entre a alma do morto e os vivos que deve ser desfeita nos ritos funerários, pois é fundamental que o morto esqueça os vivos e que os vivos esqueçam o morto para que não haja interferências nocivas entre as duas partes. O esquecimento passa por uma série de práticas e ações voltadas ao desaparecimento das lembranças do falecido, em especial a desfiguração de seu corpo, e em muitos casos, a destruição de objetos e lugares associados a ele (Caiuby Novaes 2006; Turner 2012).

Os processos de desfiguração se dão de diferentes maneiras, como através da decomposição, da cremação e do canibalismo, mas vêm sempre acompanhados de outros processos, que mobilizam a refiguração daquele sujeito, sob uma outra perspectiva que não a dos vivos. É preciso refigurar e reconfigurar seu corpo, porque o seu esquecimento também passa pela transformação e pela aquisição de uma nova categoria social.

Um exemplo bem descrito etnograficamente é o funeral entre os Bororo, onde o cesto de palha que carrega os ossos, ao final do rito, é definido como uma “nova morada”, que levará o ente falecido para a Aldeia dos Mortos (após lançado ao rio), e a cabaça ritual, que de forma oposta e complementar, conterà seu sopro vital, produzindo uma nova

categoria social e um novo corpo para ele na aldeia dos vivos (Caiuby Novaes 2006). De uma forma diferente, mas análoga, as efígies mortuárias do *Kwarup* xinguano, construídas a partir de troncos de árvores específicas e paramentadas com os principais adornos que definem a identidade cultural do grupo, não só presentificam os antigos mortos na aldeia, convidados a compor o ritual, como redefinem as categorias dos falecidos, agora compreendidos como ancestrais e integrados ao coletivo de seus antepassados (Guerreiro Jr. 2011). Em ambos os casos, os objetos têm a função de mediar e de promover essas dinâmicas transformacionais, mas também compõem/presentificam/materializam os corpos dos mortos e suas agências particulares.

Entre os Wari, o endocanibalismo assumia essa função estrutural de recorporificação, manejando a subjetividade do morto e ressignificando seu corpo, ao ser consumido pelos seus congêneres. O longo processo de elaboração do luto então passava por uma série de eventos que culminavam na transformação do corpo do morto em caça, e do esforço coletivo do grupo em permitir que seus parentes próximos assumissem uma outra perspectiva, se libertando das memórias dolorosas. Segundo Vilaça, no passado:

(...) tudo era comido, o corpo era consumido completamente, de modo que não restasse nada da carne do morto. Se por acaso algo sobrasse, era jogado ao fogo, juntamente com os ossos, para ser queimado e desaparecer. Também eram queimados todos os pertences do morto, além de sua casa, sua roça, os troncos onde se sentava nos caminhos da floresta. Os Wari' chamavam esse ato de destruição de "varrer", varrer tudo do morto (Vilaça, 2017)

O endocanibalismo também foi praticado por alguns grupos Pano como os Kaxinawá até o início dos anos 50 e se restringia a determinadas pessoas adultas, mas em uma perspectiva semelhante à dos Wari, sendo esta prática uma forma de transformação do corpo e de sua essência, entendida como uma responsabilidade da comunidade (McCallum 1996:66). Isso difere do exocanibalismo praticado pelos Araweté ou pelos Tupinambá históricos, em que o consumo da carne dos "outros/inimigos" compunha o processo de tornar-se pessoa dentro de uma lógica da predação (Conklin 1995, Viveiros de Castro 1986, 2002). Ambas as instituições tinham regras próprias bem determinadas, que eram ditadas pelas noções inerentes à fabricação de pessoas e às agências humanas e não humanas que definiam o destino dos mortos (McCallum 1996). No caso Araweté, a descorporificação do morto aparentado se dava no plano dos deuses, de forma externa,



pois o consumo da carne é necessariamente realizado pelo outro. Entre o coletivo, esta função então é uma responsabilidade externa, condicionada aos deuses canibais, reproduzindo o processo de construção da pessoa em um sistema diferente do dos vivos (McCallum 1996: 76).

Em ambos os casos citados, está inscrito no canibalismo um processo de desobjetificação do morto, seja dentro de relações de afinidade (Pano e Wari) ou de alteridade (Araweté e Tupinambá). Em ambos, o processo de desfiguração do corpo e sua essência humana passa pela transformação em caça (animalização), com objetivos diferentes. No caso do endocanibalismo, a transformação em caça é a estratégia para que sua perda seja aceita e sua corporalidade esquecida por seus parentes; no exocanibalismo a transformação se dá em uma lógica predatória, em que a incorporação do outro confere o status de caçador para aquele que o consome, algo constitutivo da pessoa nesse sistema ontológico. Os mortos aparentados, entre os grupos Tupi citados, passam pelo processo de descorporificação na morada dos deuses, então sendo transformados em presa/caça e ressocializados na perspectiva dos deuses (Vilaça 2005:455). Este último modelo cosmológico fundamentaria a lógica da predação e o sistema de guerra e vingança que compunha o eixo motor sociabilidade entre povos como os Tupinambá e Araweté (Viveiros de Castro 2004: 479).

Em ambos os casos, os ritos funerários envolvem processos longos, nos quais se dão uma série de atividades, paralela e sequencialmente. No caso do endocanibalismo Pano, o evento final do ritual consiste na queima e trituração dos ossos, consumidos então pelos familiares e pela comunidade como um todo. A queima aqui é um entre os diferentes gestos que, continuamente, vão descaracterizando o corpo do morto e sua essência humana, permitindo o “desligamento da alma” e livrando seus familiares da memória de sua aparência, culminando no total desaparecimento do sujeito, e na destruição de tudo aquilo a que estava associado, integrados aí seus objetos de uso pessoal (McCallum 1996:64). Interessante que, neste caso, pessoas consideradas perigosas como xamãs e feiticeiros não podem ser consumidos, sendo apenas queimados, dado seu poder de agência em transitar por diferentes perspectivas.

O canibalismo, como citado, é apenas um dos meios pelos quais se produz alteridade e desfiguração, citado aqui como um exemplo. Outros processos que não envolvam o consumo da carne podem, igualmente, caracterizar a desobjetivação e transformação da agência humana. O importante, de acordo com a etnografia, é conseguir

desligar o falecido do mundo dos vivos, o que passa também pela sua ressocialização em outros coletivos, sejam de ancestrais, deuses e animais. Entre os Wari, é comum que a “alma do corpo”, aquela que permanece no plano terreno, siga para a floresta e assuma a perspectiva de um animal, sobretudo no caso dos xamãs (Vilaça 2018).

Por isso que, em alguma medida, a morte representa o processo de “cessar de ser humano”, virando um outro, e caracterizando a descontinuidade entre vivos e não vivos (Viveiros de Castro 1996:134 *apud* Rapp Py-Daniel 2016:93). A lógica para essa ruptura segue os mesmos princípios da fabricação do corpo, tomada de maneira inversa. É dizer, as ações e intenções aplicadas à fabricação de um corpo humano também são acionadas para sua desumanização. Isso porque assim como as noções de identidade e personitude são constantemente fabricadas e estabilizadas, também sua descaracterização precisa passar pela agência dos “outros” (Vilaça 2005:457).

Segundo Cayubi Novaes (2006), o funeral Bororo é um momento em que:

(...) se percebe nitidamente que os sentidos do mundo passam pelos sentidos do corpo. Conhecimento em que o corpo é memória, em que a experiência sensível implica corpos, ações sobre o corpo, manipulações simbólicas e literais (as escarificações) sobre os corpos, fabricação de novos corpos. Conhecimento sinestésico em que se misturam as várias percepções de cheiros, cansaço, excitação, dor, cores, prazer estético, euforia, cantos e choros. Ao longo dos inúmeros rituais, é uma percepção de vida e sociedade que o funeral propicia (Cayubi Novaes 2006:312).

Neste sentido, e pensando que o corpo é constantemente fabricado a partir dos afetos, substâncias, ações e memórias de seus congêneres, os mesmos elementos são mobilizados na sua desfiguração. Por isso em alguns rituais, as funções estabelecidas aos parentes mais próximos ou seus representantes marcam performances chave para dessocialização do morto, e é aqui que entram em cena os objetos, como agentes auxiliares, muitas vezes produzidos e manejados pelos parentes, fundamentais para a construção e desconstrução de relações específicas entre os vivos e os não vivos (Cayubi Novaes 2006, McCallum 1996, Carneiro da Cunha 1978, Guerreiro Jr 2011, Turner 2012; Santos-Granero 2012).

A fabricação do corpo através da manipulação de substâncias e afetos compreende a existência de um indivíduo desde a sua gestação até a morte (Viveiros de Castro 1979:42) e isso pode ser apreendido em alguns ritos, onde há tabus e manipulação de

substâncias voltados ao tratamento do corpo e dos ossos, assim como são os processos de gestação para a fabricação do bebê. Por isso também, entre alguns povos como os Yawalapiti (alto Xingu) ocorrem paralelamente às cerimônias funerárias, eventos vinculados à outras etapas de passagem e constituição do sujeito social, como a puberdade (Viveiros de Castro 1979). Os períodos de reclusão que compõem esses eventos são momentos em que se “troca de corpo” onde expressões estéticas como ornamentos e pinturas corporais atuam como elementos definidores de humanidade e das categorizações sociais. Quando os corpos estão em processo de transformação, ficam “despidos”, desprovidos de sua humanidade e dos elementos que o permitem ser reconhecido diante de seus congêneres.

Os processos de reclusão são também momentos de invisibilização do sujeito, desprovido de suas marcas culturais. As manipulações culturais do corpo então, como a ornamentação, pintura, escarificações, entre outras, agem para sua visibilidade, de forma que o corpo paramentado com as marcas de seu coletivo pode ser novamente integrado na vida social. Essa também é a ideia central da “pele social” de Turner (1980), em que o corpo e a subjetivação são construídos através da referência cultural inscrita na estética de cada povo. A pele pode ser concebida também como um eixo de unificação entre corpo e alma, como para os Juruna (Lima 2002) sendo ela tanto um princípio de individuação como um eixo de transformação. Os mitos Juruna enfatizam, por exemplo, como é possível transformar-se em um animal na medida em que se é possível “vestir uma outra pele” (Lima 2002:4). Na cosmologia Wayana, a pele é também o eixo de transformação, de forma que a produção dos grafismos, adquiridos a partir da pele de *Tuluperê*, também (re)produzem a pele deste ser mitológico, recorporificado constantemente em todos os corpos Wayana (van Velthem 1998:125). Mitologicamente, a capacidade de ‘ressureição’ a partir da troca de pele era uma capacidade atribuída também aos humanos e não apenas aos animais metamorfos como as cobras e lagartas, e que estava condicionada à perda da antiga pele através do fogo e sua renovação pelos banhos de elementos purificadores (raízes e pimentas), atos constitutivos dos ritos funerários que foram descumpridos nas narrativas míticas, resultando na perda dessa capacidade entre os humanos (van Velthem 1998:125).

Neste sentido, a pele, o corpo, são as arenas pelas quais se produzem as transformações e manutenções dos diferentes pontos de vista que um sujeito pode assumir.

O reconhecimento da subjetividade, então, se dá pelo e através do corpo, e, uma vez que a humanidade é um ponto de vista acessível a todos, esse corpo deve ser continuamente manipulado a fim de fixar sua humanidade/sociabilidade em processos que passam tanto pelo próprio sujeito quanto por seu coletivo.

Dentro dessa lógica da corporalidade, tanto as expressões estéticas inscritas diretamente sobre o corpo são vetores de humanização, quanto os objetos que participam de sua subjetivação, em que se incluem os ornamentos e os objetos de uso pessoal e cerimonial. Estes seriam capazes de agenciar os processos de fabricação corporal, como eles próprios são corporificados e subjetivados através do esforço coletivo dos outros. Essa perspectiva é sintetizada no conceito de Anatomias Artefatuais de Santos-Granero (2012) integrando as coisas/artefatos nos regimes de corporalidade indígena e nos processos que tornam possível a produção de subjetividade, no qual se trocam substâncias, pontos de vista e intenções de diferentes sujeitos. É neste sentido que gostaríamos de pensar as urnas funerárias enquanto sujeitos fabricados pelo e para o coletivo, que auxiliam no processo de descorporificação do morto e na materialização de um novo corpo ou pele, como propôs Barreto (2009).

Entender as urnas funerárias polícromas como agentes de transformação, nos abre caminhos para pensar sua iconografia em termos do que era mobilizado simbolicamente nesses ritos, e compartilhado entre os grupos que se valeram desse vocabulário estético para enterrar seus mortos.

---

## 4.2 Fabricando Corpos: Tecnologia, substância e intencionalidade

Uma vez considerado que os objetos integram a lógica dos regimes de corporalidade, deve-se observar a relevância do trabalho artesanal como um processo de fabricação/transformação corporal, onde a transformação da matéria-prima ocorre por meio de ações, intenções e troca de substâncias (Santos-Granero 2012). Nesse processo haveria, segundo Santos-Granero (2012:35) a materialização das dimensões subjetivas

das(os) artesãs(os), em que os objetos poderiam ser pensados como extensões de seus corpos e de suas intenções.

Entre as Assurini, Silva (2019:22) descreve como a cerâmica é compreendida como uma extensão do corpo das mulheres, produzidas a partir da troca de substâncias. Segundo a autora:

*(...) it is important to say that the clay vessels are the property of women, goods that they accumulate and exhibit with pleasure to others. Recalling Lévi-Strauss (1986:164) it can be said that an Asurini woman “metamorphizes in her products; from [being] physically exterior [to it] she becomes morally integrated to it”. Thus, when she dies, her vessels go with her, because they are broken and thrown out, and according to the Asurini, this is done “so that no one will remember her, miss her”. The Asurini clay vessels are bodies and simultaneously the objectification of the subjectivity of those women who produce and use them”<sup>23</sup>(Silva 2019:22).*

Neste caso, também o ato de descarte dos vasos, como consequência da morte, se dá como uma estratégia de apagar a memória da mulher e de desvinculá-la da sociedade, justamente porque os vasos não são apenas referências de sua memória, mas são extensões de seu corpo, partes integradas de sua subjetividade. O processo tecnológico agrega então diferentes dimensões da vida social e cosmológica, reiterando diferentes relações entre pessoas (humanas e não humanas), revisitando a ontologia do conhecimento tecnológico e os sistemas socio-cosmológicos que o fundamentam e adquirindo/reafirmando papéis e relações sociais (Silva 2019:25). Os paralelos da fabricação corporal podem, inclusive, ser apreendidos na nomenclatura das partes que compõem os objetos cerâmicos e que correspondem às partes do corpo humano e em todo o conjunto de gestos, restrições, tabus e substâncias envolvidas no processo tecnológico.

A agência, neste caso, não se dá apenas como uma forma de subjetivação do vaso a partir de sua artesã, mas também no sentido inverso, onde a matéria atua na constituição

---

<sup>23</sup> é importante dizer que os vasos de barro são propriedade das mulheres, bens que elas acumulam e exibem com prazer aos outros. Lembrando Lévi-Strauss (1986: 164), pode-se dizer que uma mulher Asurini “se metamorfoseia em seus produtos; de [ser] fisicamente exterior [a ele] ela se torna moralmente integrada a ele”. Assim, quando ela morre, seus vasos vão com ela, porque são quebrados e jogados fora, e segundo as Asurini, isso é feito “para que ninguém se lembre dela, sinta saudades”. Os vasos de barro Asurini são corpos e simultaneamente objetivação da subjetividade das mulheres que os produzem e utilizam”(tradução nossa)

de sujeito de seu fabricante. A argila é um componente vivo, ativo, também dotado de intenção e subjetividade, de forma que a transformação da argila corresponde a uma transformação de ambos os lados, artesã e cerâmica, que trocam suas substâncias, memórias e intenções.

Em um paralelo com o conceito de Tecnologia de Encantamento de Gell, Silva (2019:25) propõe pensar essa relação a partir da ideia de “Encantamento da Tecnologia”, sendo o encantamento aqui apreendido na *“capacidade dos objetos cerâmicos e processos tecnológicos de atuar como índices e agentes do virtuosismo criativo e estético das mulheres Asurini, bem como das relações entre pessoas (humanas e não humanas) e mundos diferentes (de humanos, seres sobrenaturais e materiais)”* (tradução nossa). Entre as Asurini, a agência material parte de uma relação intersubjetiva com o humano agente, de forma que os vasos e processos tecnológicos são uma forma de *“embodiment”*, de corporificação de pessoas e, também, de objetificação das relações entre pessoas (Silva 2019:26).

Tomando por base essas conceituações, há de se considerar que, nos universos relacionais ameríndios, todas as coisas têm agência, intenções e substâncias, que estão em contínuo processo de troca, de forma que as relações (sociais, sobrenaturais) são estabelecidas a partir dessas trocas. É nesse sentido que Cabral (2020) propõe pensar as urnas funerárias Aristé, geralmente depositadas em poços funerários com uma série de acompanhamentos cerâmicos, como sujeitos integrados em uma rede de relações e trocas de agências e substâncias, não apenas daqueles envolvidos diretamente na sua fabricação e no rito funerário, como dos agentes externos que compõem a materialidade cerâmica (argila, etc.) e a própria paisagem funerária, expressa na manipulação da terra para a construção do poço e dos megalitos que indicam territorialmente os contextos funerários. É dizer, as urnas podem ser pensadas como objetos inscritos em uma rede de relações e intenções que agregam agências e subjetividades de diferentes agentes, internos e externos; desde o corpo enterrado e o coletivo que produz e (re)produz seu corpo, até os componentes naturais e sobrenaturais relacionados aos ritos e ao contexto funerário.

Aqui seria também possível pensar a fabricação da urna a partir dos afetos e intenções dos parentes próximos, relacionados diretamente ao morto e seu coletivo social, sendo sua forma materializada o resultado da síntese dos esforços de todos esses agentes. É dizer, tanto os elementos de constituição/fabricação do corpo/urna (argila, substância dos parentes, fluídos do morto) quanto os elementos apresentados no corpo da urna



(adornos, toucado/diadema, animais, pintura corporal) incluem aspectos das estratégias usadas para processar o luto e permitir a desvinculação e ressocialização do falecido.

Desta forma, os elementos estéticos inscritos na urna funerária podem materializar diversos aspectos da sociabilidade e das instituições simbólicas, sejam estes referentes a identidade e posição social do sujeito enterrado, à estrutura social e cosmológica dos vivos, às narrativas míticas e modelos de compreensão do mundo e às relações entre diferentes dimensões cosmológicas.

Uma vez que não dispomos de registros específicos sobre as narrativas míticas destes povos, nos atemos aos modelos universais de corporalidade descritos até aqui e da ideia central que propõe a urna como um agente e um dispositivo de recorporificação do morto, através da descaracterização do corpo subjetivo e materialização de uma outra referência/perspectiva.

Nos voltemos então para os contextos funerários associados às urnas funerárias polícromas e como podemos ensaiar uma reflexão sobre sua corporalidade e elementos estéticos associados, à luz dos principais conceitos expostos até aqui.

#### 4.3 Urnas como corpos e corpos como urnas: Agência, potência e transformação operando através das urnas funerárias

---

Foi dito anteriormente que há, supostamente, um padrão de enterramento associado às urnas polícromas, no qual elas seriam enterradas em conjuntos de duas ou mais peças (geralmente mais de duas), deitadas e em áreas externas aos núcleos residenciais. Apesar dos dois contextos descritos que apresentavam urnas enterradas “em pé” (sítio Jauary no baixo rio Urubu e sítio Ilha do Padre III, em Rondônia), foi notada uma preferência por sepultamentos com urnas deitadas e em conjunto, como o sítio Monense, escavado por Miller na região de Humaitá, baixo rio Madeira, o sítio Aldeia do Jamil, no alto Madeira (com 10 urnas deitadas umas sobre as outras), o sítio Ramal 254, em Autazes (10 urnas deitadas em semicírculo, de acordo com os indígenas que as encontraram), alguns contextos de Urucurituba, descritos pelo professor José Alberto

Neves e o sítio Tauary, em Tefé, com três conjuntos de duas, quatro e nove urnas, deitadas.

Os padrões de tratamento aos ossos relacionados podem apresentar pequenas variações, sobretudo quanto ao uso da cremação e ao nível de fragmentação, mas correspondem, em todos os contextos analisados, a sepultamentos secundários, com processos que levaram à descaracterização (total ou parcial) de suas partes anatômicas. Alguns destes processos, conforme exposto no Capítulo 2, passavam por um controle rigoroso, uma vez que partes anatômicas muito pequenas como falanges eram encontradas no interior das urnas. Desta forma, apesar da descaracterização, parece ser relevante o controle dos processos funerários envolvidos no tratamento dos corpos e sua deposição nas cerâmicas mortuárias.

Apesar do alto grau de fragmentação destes remanescentes humanos, foi possível identificar a presença de algumas urnas com mais de um indivíduo (caso da urna do sítio Juary e de Humaitá) e com um indivíduo apenas (caso do sítio Lago do Limão, na área de confluência e do sítio Tauary). Esperamos, em breve, obter mais dados a respeito dos modos de tratamento dos ossos e quantidade de indivíduos enterrados por urnas a partir da exumação das urnas de Tauary, escavadas no ano de 2018.

De antemão, nos parece que estamos diante de alguns padrões específicos dos gestos funerários, associados às urnas policromas, que indicam a preferência por enterramentos secundários (provavelmente com mais de uma etapa de manipulação do corpo), que envolvem a desfiguração dos ossos (através da cremação e fragmentação) e a deposição em urnas cerâmicas, enterradas em conjuntos, criando contextos funerários onde seriam depositados mais de um indivíduo. Também havia uma aparente preferência pelo enterramento em áreas externas, distantes dos núcleos residenciais, demarcando áreas de cemitérios, espaços do território específicos aos mortos, e a preferência por enterrar as urnas deitadas. No caso das urnas de Tauary, inclusive, a disposição das urnas no contexto de enterramento parece seguir orientações específicas entre os eixos cardiais e verticais (céu/terra) que poderiam reproduzir elementos simbólicos relevantes.

Com base desses padrões, Rapp Py-Daniel (2014) identifica a, já citada, homogeneidade nos modos de tratar os mortos e uma possível unidade simbólico-religiosa que marca os contextos funerários policromos. Há, no entanto, que se considerar que embora haja semelhança nos gestos funerários entre os diferentes contextos regionais associados a este estilo, os *“significados e os processos históricos que levaram à*

*institucionalização destas práticas pode diferir consideravelmente”* (Rapp Py-Daniel 2016:100)

Os sepultamentos identificados no sítio Tauary, talvez o contexto em que seja mais seguro afirmar a existência de um cemitério, indicam tanto a utilização contínua daquele local ao longo do tempo (atestado pela datação dos contextos analisados nesta pesquisa) quanto a prática de sepultamentos com mais de uma urna no mesmo local de deposição, em um único evento. Isso não quer dizer que os mortos sepultados nesses contextos teriam falecido ao mesmo tempo, mas indica uma mobilização coletiva para a realização de um rito funerário onde se enterrava mais de uma pessoa. Consequentemente, esses eventos mobilizariam a produção e uso de mais de uma urna funerária. O fato de o enterramento das urnas compor, provavelmente, um dos últimos processos dos ritos funerários, onde o corpo já está descaracterizado de sua forma parental, com os ossos cremados e desarticulados, não permite indicar a contemporaneidade das mortes, sendo possível, inclusive que os remanescentes cremados fossem depositados em outros lugares (em urnas ou outros invólucros), em processos anteriores ao enterramento. No entanto, parece haver uma intenção em sepultar determinadas pessoas em um mesmo evento ou rito funerário, podendo indicar algum nível de parentesco ou afinidade social/simbólica.

Também a correspondência estilística entre as urnas que formam os conjuntos funerários de Tauary parece apontar para uma unidade tecnológica em seu processo de fabricação, que corresponderia a uma mesma artesã ou, ao menos, por ceramistas mais experientes, com um nível de precisão formal alto (como é observado entre ceramistas Asurini e Shipibo-Conibo). Apenas o conjunto de 9 urnas, escavado em 2018, parece ter algumas peças com variações estilísticas que poderiam indicar uma particularidade artesanal.

No que toca à análise dos remanescentes humanos das pessoas enterradas nestas urnas, podemos observar que, mesmo com poucos dados produzidos, não foram identificados padrões quanto ao sexo biológico e faixa etária, com contextos variando entre indivíduos femininos e masculinos de idade avançada e crianças em diferentes estágios de vida. Talvez a única análise mais assertiva, até o momento, a partir desses dados, seja a intencionalidade percebida nos gestos funerários voltada à descaracterização dos ossos, através da cremação e fragmentação, sendo possível observar, em alguns casos, a exposição ao fogo com os ossos ainda “verdes” como descrito por Rapp Py-Daniel (comunicação pessoal), ou seja, não muito tempo após a morte.

Outros tipos de comportamento que visem a desfiguração do corpo como o canibalismo, não puderam ser identificados nos poucos contextos descritos, de forma que o fogo é um dos únicos elementos claramente identificados. Quanto à presença de acompanhamentos funerários, foram poucos os elementos que poderiam assumir essa categoria. Isso não quer dizer que outras urnas não pudessem ser depositadas como acompanhamentos, uma vez em que é possível identificar urnas sem ossos em alguns contextos como em Tauary (Rapp Py-Daniel, comunicação pessoal) ou em enterramentos descritos pelo professor José A. Neves, em Urucurituba.

Desta forma, pudemos estabelecer, a partir dos dados expostos, alguns aspectos principais dos comportamentos funerários associados às urnas, dos quais os mais relevantes para nossa análise seriam o processo de desfiguração dos ossos e do corpo reconhecido socialmente, para serem depositados na urna e a produção de referenciais antropomorfos e de processos de transformação através da correspondência entre imagens humanas e animais em seus corpos.

Ainda que algumas urnas identificadas aqui não possuíssem o antropomorfismo em sua referência mais literal, mostramos como as correspondências entre o contorno formal e a reprodução de certos elementos de distinção nas urnas não antropomorfas poderiam indicar uma síntese dessa referência em seus corpos. A presença de bancos/pedestais junto a composição dos grafismos, tanto em termos dos temas antropozoomorfos expressos, quanto no arranjo formal de seus campos sobre o corpo da urna nos levam a pensar que estes objetos poderiam indicar referências mais estilizadas do antropomorfismo, dotadas das mesmas capacidades agentivas das outras peças, mais “figurativas”. Dito isso, temos duas observações a fazer. Primeiro, não podemos categorizar essas urnas, em absoluto, como não antropomorfas, no sentido de que acreditamos que as mesmas indicam índices de corporalidade e subjetivação reconhecidas coletivamente, tanto pela presença de elementos como os bancos e a estética geral, como pela noção de subjetividade imposta aos objetos que vimos descrevendo até este ponto. Segundo, não dispomos de elementos para categorizar se haveria alguma condicionante social, etária, hierárquica, simbólica quanto ao uso de urnas antropomorfas mais figurativas para pessoas específicas.

Fazemos aqui uma observação sobre este ponto. Apesar da aparente ausência de elementos de distinção social nas urnas polícromas, há que se considerar a aparente exclusividade das urnas, que aparecem em números muito menores que as urnas

funerárias de outros contextos arqueológicos como os associados à cerâmicas da Tradição Borda Incisa, em que se identificam cemitérios com mais de duzentas urnas em um mesmo local (Rapp Py-Daniel, 2016). Neste sentido, a reduzida quantidade de urnas funerárias policromas conhecidas ou de amplos cemitérios com estes artefatos poderia indicar algum tipo de seleção para os indivíduos sepultados.

Em todos os contextos analisados foram identificadas urnas antropomorfas e não antropomorfas, e optamos por considerá-las sob os mesmos aspectos de análise porque, diante dos conceitos expostos, acreditamos que elas se insiram nos mesmos regimes de materialidade. Neste sentido, a existência de urnas antropomorfas nos auxilia a expandir os horizontes de análise porque acessamos vocabulários simbólicos que nos são mais reconhecíveis e que permitem projetar essas leituras aos demais artefatos. É neste sentido que acreditamos que a urna funerária não antropomorfa pode, da mesma forma, representar um corpo. Estas urnas podem também constituir corpos, talvez em uma maneira na qual a metáfora morfológica do antropomorfismo esteja tão estilizada que não consigamos reconhecê-la.

Uma das diferenças, no entanto, é que nas urnas antropomorfas a linguagem da transformação corporal, a partir dos elementos gráficos e formais que a compõem, fica mais reconhecível, uma vez que temos a presença de um corpo humano, reconhecido universalmente como tal, sentado sobre um banco (objeto ritualizado) e a combinação de referentes humanos e animais que compõe sua forma (fluidez e transformação).

Os bancos, segundo as interpretações etnográficas, são objetos constitutivos dos corpos e de seus papéis sociais, marcando momentos chave de sociabilidade. A representatividade dos bancos e do ato de sentar entre as urnas reforça a ideia de que a urna, com seu corpo onde se expressam as tecnologias de produção e transformação dos corpos sociais, protagoniza um momento de refiguração e transformação corporal. Há também a possível relação deste gesto com uma ação/posição de destaque dentro de cerimônias coletivas, como é o caso da experiência xamânica, da projeção política e da passagem entre etapas de vida (Barreto, 2015; McEwan, 2001).

Os adornos, tão bem caracterizados nas urnas antropomorfas, como braceletes, tornozeliras, alargadores e, de forma mais recorrente, os diademas, junto à pintura corporal, são aqui interpretados como ferramentas de fabricação corporal, que compõem um jogo de referências entre correspondências humanas e não humanas no corpo da urna. A figuração do diadema, arco com alargadores e serpente de duas cabeças, é,

seguramente, um elemento de distinção das urnas funerárias polí cromas, podendo refletir um referencial identitário relevante, replicado regionalmente de forma bem coesa, indicando um adorno de cabeça ou (e ao mesmo tempo) uma imagem síntese de um sistema cosmográfico compartilhado, nos termos de Arcuri (2019), se retomamos aqui as variações míticas associadas à cobra-grande/anaconda como descrito no capítulo anterior.

Tomando a iconografia das urnas, de maneira mais ampla, não pudemos identificar elementos específicos que correspondessem a identidades particulares (em termos de indivíduos), mas sim a modelos corporais padronizados, que enfatizam os atributos descritos: o diadema, a referência a serpentes e pássaros relacionados a determinadas partes do corpo, o banco, a existência de rostos sobrepostos e os grafismos corporais. As pinturas, outro elemento de distinção desse estilo, apresentam correspondência regional no uso de designs germinais e na rigidez da composição dos campos em relação à forma da urna, através de suas três cores principais.

A partir dessas características, dois elementos nos parecem centrais. Primeiro, a importância em se reproduzir regionalmente determinados elementos de distinção, como os citados acima, identificando uma unidade social e simbólica (não necessariamente étnica) que define muito bem os territórios associados a esse estilo e que demarca relações de afinidade e correspondência sociocultural por uma área ampla. Os gestos associados aos comportamentos funerários, uma das instituições mais importantes dentro de uma sociedade, demarcam a propagação do estilo polí cromo não apenas como uma emulação de uma estética particular, mas de toda uma base ontológica que a define e que se expressa em momentos de ritualização e afirmação das identidades e categorias sociais.

Além disso, a ênfase na corporalidade e em temas de transformação corroboram com a interpretação da iconografia polí croma enquanto uma estética ritualmente importante que teria nas cerimônias funerárias um momento de exegese artística e de reafirmação de sua eficácia simbólica. É de se pensar, inclusive, que os ritos funerários podem ter caracterizado momentos chave para a visibilidade e propagação deste estilo entre grupos não necessariamente aparentados, mas que integravam um sistema ritual muito bem consolidado dentro de amplas redes de interação.

\*\*\*\*



No bojo dos ritos funerários, compreender a urna como um novo corpo/pele para o indivíduo morto, passa por avaliar quais elementos inscritos no corpo da urna permitem acessar algumas das intenções envolvidas na refiguração desse corpo e nas dimensões simbólicas acessadas pela morte e que definem a ressocialização do indivíduo enterrado. Pontuamos anteriormente como alguns objetos podem ser usados como vetores de reconhecimento entre outras subjetividades e integração a outros coletivos, como é o caso do xamã que se vale de peles e partes de animais para ser reconhecido por seus congêneres não humanos ou as máscaras rituais que, da mesma forma, neutralizam o poder predatório dos espíritos, pois corporificam os humanos que as vestem em uma perspectiva que é reconhecida por seus semelhantes sobrenaturais.

A partir dessas reflexões, propomos que as urnas polícromas, enquanto novo corpo e pele social para o morto, identifica um sujeito múltiplo, com correspondências humanas e não humanas, não mais reconhecido subjetivamente entre os vivos, mas capaz de assumir outras perspectivas e corporalidades, nos novos coletivos dos quais fará parte. Essa fabricação de um novo referencial corporal e de uma subjetividade não mais humana, no sentido do coletivo, seria a principal performance da urna, que a partir da materialização de um outro sujeito permite aos vivos elaborarem o luto e se desfazer de suas referências parentais.

Isso não significa que, na dimensão da linguagem iconográfica, a urna não pudesse apresentar narrativas míticas ou figuras ancestrais particulares, referenciadas nas imagens reconhecíveis de serpentes, pássaros e nos próprios elementos gráficos que compõem os grafismos. Esta dimensão, no entanto, não nos é acessível diretamente e não implica na impossibilidade de pensar a urna enquanto um agente de transformação.

Barreto (2009:118), sugere que, na iconografia Marajoara, a composição de figuras humanas e animais corresponderia a materialização de um modelo ontológico perspectivista, de forma que a urna assumiria também a função de estabilizar o corpo do morto diante dos potenciais perigosos da transformação aos quais estavam sujeitas sua alma/duplo/espírito. A figuração de elementos humanos reconhecíveis indicaria, para a autora, uma estratégia de fixar a humanidade, diante dos processos de transformação corporal engatilhados pela morte, mantendo algum vínculo com a sociedade (não mais a partir daquela subjetivação a qual pertencia), e controlando o poder predatório de outros seres sobre aquele corpo e dele sobre o coletivo. O tratamento do corpo, dos ossos e da urna, fariam parte de um grande esforço empregado na execução de atividades que visam

neutralizar as agências predatórias diante de uma ruptura social, permitindo que o luto seja elaborado e assim, a imagem do morto e sua agência desvinculada de seu grupo social.

Outra possibilidade de análise da linguagem expressa no estilo polícromo, a partir de uma concepção cosmográfica, partiria da identificação de modelos míticos mais universais em sua iconografia, em uma perspectiva estrutural dos elementos simbólicos expressos nos corpos destes objetos. Mostramos como a etnografia define vida e morte como eixos opostos e complementares no sistema da fabricação do corpo/sujeito e que o corpo seria continuamente fabricado a partir do nascimento e desfigurado a partir da morte. Quando alguém nasce está desprovido de um corpo social e sujeito à incorporação de diferentes pontos de vista, se não fabricado e constituído da maneira correta por seus semelhantes. A morte, por sua vez, desencadeia um processo contrário, em que é preciso descaracterizar a humanidade reconhecida socialmente e agenciar a produção de outras subjetividades no corpo/alma.

Seria possível então pensar o corpo da urna como uma expressão material desse corpo composto de múltiplas agências que marca a transição de um sujeito humano para uma outra subjetividade? O referencial antropomorfo, neste caso, objetiva não apenas a manipulação e neutralização dessas outras agências, como vincula, em alguma medida, o sujeito ao coletivo dos vivos durante os ritos, tornando viável o processo do luto durante o enterramento e após ele. A urna, uma vez enterrada, demarca as paisagens funerárias e ressignifica a relação do morto com aquele território e sociedade. O próprio isolamento que a urna confere em relação aos agentes externos (à terra, animais e espíritos) poderia indicar também uma estratégia de neutralização dessas agências predatórias, restringindo sua interferência durante o processo de elaboração do luto.

Do ponto de vista da iconografia, a referência a distintos animais/agências/perspectivas e processos de transformação corporal poderia materializar a potência de transformação dos corpos nos universos relacionais ameríndios como também podia trazer referências míticas quanto às condições “originárias” dos corpos.

Nos parece interessante pensar aqui, como na lógica do perspectivismo ameríndio, há um ponto de convergência entre diferentes narrativas míticas que pressupõe que o estado inicial de todos os seres era o estado humano (Taylor e Viveiros de Castro, 2019; Viveiros de Castro, 2002) de forma que todos os seres possuíam corpos “*totipotentes*”

(Taylor e Viveiros de Castro 2019:780), com acesso aos diferentes recursos corporais existentes. A especiação teria definido os diferentes corpos, delimitando cada povo a seu coletivo, à exceção dos espíritos, “donos” e demais entidades que mantêm essa corporalidade e podem assumir potências múltiplas. Nesse processo, as diferentes espécies teriam sido definidas a partir da composição entre diferentes corpos/seres e da junção entre suas capacidades e afetos (Santos-Granero 2012). Por isso, o aspecto fluído de todos os seres e coisas se explicaria pelo compartilhamento de uma condição humana primordial.

No cerne dessas coletividades múltiplas, os corpos são definidos por suas diferenças e semelhanças e dependem de sua identidade visual/estética/comportamental para serem reconhecidos e integrados em seus coletivos. Os artefatos, segundo Santos-Granero (2012) integravam esse amplo espectro dos corpos originários e também teriam se diferenciado no bojo dos processos de particularização. Por isso, assim como os demais seres, as coisas possuem múltiplas potencialidades de agência, transformação e subjetivação. O termo cunhado pelo autor, como Cosmologias Construcionistas, integra toda essa perspectiva da fluidez e capacidade transformacional dos corpos como um processo decorrente de sua especiação, conduzida a partir da incorporação e sobreposição de diferentes corporalidades e perspectivas.

Neste sentido, entendemos as urnas como agentes promovedores de transformação, a partir de seu próprio corpo - na relação com os remanescentes humanos que o preenchem – e através dele, agenciando a relação entre vivos e mortos e catalisando a refiguração corporal e desobjetivação do indivíduo velado. As imagens e referências metafóricas da transformação corporal que marcam o corpo desses artefatos trariam referências dos potenciais de transformação agenciados pelas urnas, da multiplicidade de corpos e perspectivas em jogo nos processos de refiguração do morto e na materialização de conceitos chave que fundamentam as estruturas ontológicas dos coletivos associados, e que devem ser lembradas e ressignificadas em prol da continuidade da vida social.

Talvez esses elementos de transformação e fluidez corporal impressos na iconografia polícroma possam materializar modelos míticos de reprodução social (Barreto 2009), onde destaque é dado para a composição múltipla de todos os seres, expressos na materialização de corpos ancestrais compostos de diferentes corpos e partes de corpos e agências. A materialização dessas simbologias e modelos de concepção do mundo seria particularmente relevante em dinâmicas sociais de reafirmação das

instituições sociais/simbólicas/políticas, sendo apreendidos, ressignificados e mantidos/transformados.

Uma observação deve ser feita, neste ponto, sobre a ideia de diferentes coletivos em relação à posição de um xamã, após sua morte. Uma vez que ele é capaz de transitar e assumir diferentes corpos, a morte não indicaria uma ruptura e transformação total de suas características corporais e sociais, mas sim o manejo destas características em seu corpo/forma para a integração em um dos coletivos aos quais ele já pertence/transita. Também alguns dos comportamentos funerários descritos etnograficamente mostram como os xamãs e outras pessoas de destaque social/político/simbólico podem receber tratamentos diferenciados. Nos contextos funerários polícromos, embora o gestual das urnas contenha alguns elementos corporais que poderiam indicar processos veiculados à experiência xamânica (transformação corporal) e a posições de destaque (bancos) os poucos dados de análise dos remanescentes humanos não apontam particularidades quanto aos indivíduos enterrados, como descrito anteriormente. Desta forma, padrões de identidade específicos não foram observados nas urnas analisadas, seja nos gestos associados ao tratamento de seus remanescentes humanos, seja em sua iconografia.

Também é relevante pensar que a produção da urna enquanto um novo corpo, voltado à desvinculação do indivíduo da sociedade, não representa, necessariamente, um afastamento total daquele indivíduo de sua família e grupo social original. A etnografia mostra como, no cerne dos comportamentos funerários, essas relações de continuidade e ruptura desencadeadas com a morte variam em diferentes escalas e, é de se pensar que a urna poderia ser utilizada como produtor de memória do ente falecido, marcando territorialmente e simbolicamente áreas de cemitério onde se dão atividades contínuas de zelo e manutenção das agências dos ancestrais.

Uma outra dimensão possível à interpretação da agência das urnas está na relação destas com os afetos, intenções e substâncias de seus produtores e/ou dos parentes do morto. Como nos funerais Bororo, em que há uma série de atribuições e tabus específicos aos parentes enlutados e aos parentes “rituais” (aqueles responsáveis pela maior parte das ações mortuárias), as urnas poderiam conduzir ao estabelecimento de relações específicas no âmbito das organizações sociais e das atividades levadas a cabo nos ritos funerários. Aqui lembramos dos sepultamentos em Tauary, onde as urnas têm uma padronização formal tão robusta que poderiam indicar a produção por uma mesma ceramista ou por

artesãs experientes, capacitadas a elaborar estes artefatos da maneira apropriada, garantindo sua eficácia ritual.

O papel social dos parentes próximos também apresenta variações significativas no âmbito dos diferentes ritos funerários descritos etnograficamente, sendo eles responsáveis ou não pelas atividades próprias ao tratamento do corpo. Desta forma, não temos como avançar em interpretações que digam respeito a especificidade de determinados agentes, parentes próximos ou não, nos processos que conduzem à fabricação e enterramento das urnas polícromas. Há, no entanto, que se considerar a normatização dos gestos funerários e componentes materiais envolvidos, sendo a produção de urnas, provavelmente, uma atividade específica das dinâmicas rituais funerárias, fabricadas especificamente para o enterramento e para a integrar e agenciar as atividades relativas à transmutação do morto.

Por fim, um outro caminho interpretativo possível, e que agrega todos os elementos até então postos, seria pensar a urna também como um agente de transformação a partir da predação. O corpo da urna, neste caso, considerado como um corpo extra-humano, poderia ser pensado como um agente responsável pelo desaparecimento/aniquilação do ente falecido, sendo seu consumo metaforizado na relação entre dentro e fora do corpo da urna. O corpo parental desfigurado e depositado nas entranhas do corpo extra-humano da urna seria consumido/devorado por esta, canibalizado e transformado dentro de uma lógica predatória. Neste caso, novamente, a presença de sujeitos de diferentes posições sociais (idade e sexo biológico) não aponta para uma caracterização específica dos sujeitos enterrados, o que não impede que houvesse uma seleção de indivíduos a serem consumidos pelas urnas, a exemplo de pessoas de destaque que recebem tratamentos funerários específicos, como os xamãs, curandeiras(os), chefias políticas, guerreiros, entre outras pessoas/agentes que assumem posições diferenciadas.

Nosso objetivo, neste capítulo, foi pensar possíveis caminhos interpretativos para as urnas funerárias polícromas, em termos de sua iconografia e agência, compreendendo-as como objetos com funções específicas e relevantes para a manutenção das instituições sociais no passado. Embora a Arqueologia tenha limites interpretativos no que confere acessar dimensões mais simbólicas destas sociedades, nos valem do diálogo com a Etnografia para pensar possíveis pontes analíticas e trazer reflexões sobre estes objetos, mais integradas às perspectivas indígenas.

O registro arqueológico também nos mostra como essas práticas sobreviveram por um tempo, após o contato com os europeus e mesmo dentro dos processos predatórios do início da colonização. Isso se confirma nas datações obtidas (como as urnas de Tauary) e na presença de contas de vidro em algumas urnas antropomorfas encontradas no estuário Amazônico. A manutenção destes comportamentos funerários e dos objetos associados a eles, desde o séc. XII até meados do séc. XVII e a aparente proliferação de variações estilísticas de um modelo simbólico comum apreendido nos comportamentos funerários parece indicar uma intensificação destas práticas ao longo do tempo, antes de desaparecerem. Este, provavelmente, seria o cenário de propagação regional do estilo polícromo e de suas variações, ponto ao qual voltaremos adiante.

Lembremos então de alguns dos principais pontos levantados aqui e que sistematizam um ensaio interpretativo sobre as urnas funerárias políchromas. Entendemos as urnas como corpos fabricados a partir de uma série de prerrogativas que dialogam com os regimes de corporalidade indígena e que objetivam, de uma forma mais ampla, a desconexão do morto de sua sociedade por meio de um processo de desfiguração do corpo humano, reconhecido entre seus congêneres, e ressignificado em um novo corpo, nova pele ou nova perspectiva/natureza. Os elementos que compõem os corpos das urnas, sobretudo os índices de humanidade/sociabilidade expressos na ornamentação e na morfologia revelam estratégias de corporificação e descorporificação, conduzindo à ressocialização do morto em outros coletivos e permitindo, no bojo da sociedade, a elaboração do luto e continuidade da vida social, através da desvinculação da memória corporal e subjetiva do ente falecido.

Estes elementos também revelam processos de fabricação do corpo, conduzidos nas e pelas cerâmicas mortuárias, através das intenções e afetos de seus parentes e do coletivo como um todo. Além da figuração do corpo a partir de seus referentes culturais, a própria estratégia de composição dos grafismos e dos campos gráficos, em relação à forma, conferiria animação a estes agentes, reforçando sua agência subjetiva e eficácia ritual dentro das dinâmicas funerárias. A composição dos elementos pictóricos nestes corpos poderia seguir uma lógica semelhante a de produção e sociabilização do corpo através da ornamentação e da pintura corporal entre os vivos, estabelecendo correspondências e reproduzindo modelos corporais relevantes do ponto de vista de uma identidade ontológica/simbólica compartilhada.



Complementar a isso, o modelo corporal da urna polícroma, com seus braços e pernas em formas de serpentes, a presença de pássaros nas cabeças e a mistura de diferentes referenciais imagéticos, dialoga bem com a ideia de um universo relacional e transformacional que perpassa diferentes sistemas ontológicos indígenas e que, no passado, pode ter sido indicativo de redes de interação bem estabelecidas ao longo dos principais rios amazônicos.

O compartilhamento regional percebido tanto no estilo da cerâmica polícroma como um todo, quanto na linguagem específica das urnas funerárias e nos comportamentos funerários associados nos leva a pensar a existência de um sistema bem integrado de relações de parentesco, trocas, alianças e afinidade, de um modo geral, onde o estilo expresso nos materiais arqueológicos revela uma intencionalidade de pertencimento a essa rede, não apenas em termos de sua identidade estética mas de seus sistemas sociais e simbólicos.

Os principais elementos compartilhados a nível regional, quando tratamos das urnas funerárias, são também os principais elementos de distinção do estilo polícromo e compreendem, em alguma medida, padrões visuais e pictóricos de fácil reprodução e significação. O corpo sentado, com o diadema e o banco, as imagens de serpentes e pássaros e os grafismos em preto, vermelho e branco reproduzidos a partir de designs germinais padronizados, indicam tanto elementos facilmente reconhecíveis no amplo espectro dos estilos arqueológicos amazônicos, como são facilmente simbolizados uma vez que compõem temas universais vinculados a determinados gestos corporais e seres reconhecíveis.

A recorrência dos comportamentos funerários, onde se destacam a queima e desfiguração dos ossos e o enterramento composto de mais de uma urna em locais geralmente externos às áreas residenciais, indicam também o compartilhamento de comportamentos associados à relação com a morte e com os mortos que implicam em um vocabulário simbólico muito bem definido e “com pouca margem de manobra” (Rapp Py-Daniel 2014:297-298). A reprodução destes comportamentos reforça a relevância do estilo polícromo como uma forma de expressão estética ritualmente importante, e que sua emulação, mais que incorporar e reproduzir determinados padrões ideológicos, deveria representar uma intenção de pertencimento a um sistema ontológico/cosmológico de amplo alcance e reconhecimento. As cerimônias funerárias, se desenvolvidas dentro dessas amplas redes de interação, teriam sido uma arena importante de aprendizado,

incorporação e reprodução do estilo polícromo, a partir de um sistema ritual integrado e com elementos visuais/estéticos e simbólicos/cosmológicos bem definidos.

## Um Epílogo para as Urnas Polícromas

No decorrer desta pesquisa, propusemos desenvolver uma análise da iconografia da cerâmica Polícroma, a partir das urnas funerárias associadas a este estilo, de forma a contribuir com a discussão sobre sua dispersão ao longo de um território amplo entre os rios principais que cortam a Amazônia. Primeiro, buscamos observar as variações formais do estilo nestes objetos e suas correspondências regionais, elencando aspectos de maior e menor compartilhamento e trazendo novos dados quanto à variabilidade tecnológica das urnas policromas. Na sequência, buscamos, a partir do diálogo com a Antropologia da Arte e com a Etnologia, acessar possíveis modelos simbólicos incorporados ao estilo policromo, de forma a pensar a agência, funcionalidade e papel social destes objetos, tanto do ponto de vista de sua eficácia estética/ritual no bojo das sociedades que os produziram quanto nas dinâmicas sociais e cosmológicas integradas a redes de interação na Amazônia antiga.

No que toca ao estilo, identificamos como as sutis variações percebidas na tecnologia das urnas parecem indicar tradições particulares, com especificidades regionais, mas que não são tão evidentes como a padronização formal e decorativa. Há uma estrutura do design muito bem consolidada e replicada regionalmente, na qual se destacam os aspectos mais visuais do estilo, sendo estes também os elementos mais facilmente apreendidos e replicáveis. Destaque é dado para a produção de determinadas morfologias como vasos com flange, pratos e urnas antropomorfas e na tecnologia dos grafismos, tanto em termos de sua composição e técnicas utilizadas, quanto na grafia específica dos grafismos representados, estes delimitados por linhas curvas e retas em uma gramática gestual padronizada, intuitiva e de fácil replicação. Além disso, a produção de imagens síntese, apreendidas nas referências à pássaros e serpentes e na composição metafórica de corpos antropomorfos a partir desses animais se revela como um elemento de ampla replicação, talvez um dos principais elementos de distinção do estilo.

No que toca às urnas funerárias especificamente, mostramos a aparente normatização representativa de características como: a referência ao antropomorfismo através de elementos modelados e pintados, a posição sentada indicada pelo gesto corporal e pelo banco (ou somente pelo banco, quando há ausência de antropomorfismo reconhecível), a ornamentação dos corpos através de adornos e pintura corporal, a composição do corpo a partir de outros corpos e partes de outros corpos, sobretudo na relação metafórica entre os braços e serpentes e, principalmente, a presença do diadema/serpente bicéfala sobre os rostos das urnas.

No nosso entendimento, o compartilhamento regional destes elementos, não diria respeito apenas à incorporação de padrões estéticos associados a um estilo/identidade de destaque (simbólico/político), mas também a estratégias de incorporação e pertencimento a sistemas ontológicos/cosmológicos específicos que demarcavam as redes de socialidade e de produção ritual nessa extensão territorial.

Do ponto de vista da análise iconográfica, nos guiamos pela noção de agência e função social dos objetos, a partir da interlocução com diferentes regimes de materialidade e produção estética indígenas e dos principais modelos ontológicos ameríndios classificados pela Etnologia. Tal abordagem nos levou a interpretar as urnas funerárias como sujeitos agentes imbricados aos regimes de corporalidade e alteridade, como corpos fabricados e fabricantes, fundamentais à elaboração e redefinição das relações sociais e cosmológicas, no âmbito dos ritos funerários, sendo elas agentes de transformação e vetores para a manutenção e reconfiguração dos sistemas cosmopolíticos.

Os gestos funerários relacionados às urnas, que, em termos gerais, envolvem a descaracterização/esquecimento do corpo humano como reconhecido entre seus congêneres (queima e fragmentação dos ossos) e a ressocialização do morto integrado a um novo corpo e um novo coletivo (através da urna), marcam também esse território compartilhado polícromo, em que não apenas o estilo se replicava regionalmente, mas (e através dele) todo um sistema simbólico referente ao tratamento dos mortos e aos comportamentos funerários.

Neste sentido, acreditamos que os ritos funerários, enquanto eventos que mobilizavam uma série de atividades, intenções e, possivelmente, pessoas, fossem eventos importantes de afirmação, manutenção e reconfiguração de relações sociais, políticas e cosmológicas, onde o estilo empregado nos objetos e nas distintas formas de

expressão estética atuava de forma ativa na consolidação de redes de interação e circulação.

O período de intensificação dos diferentes estilos arqueológicos é marcado pela provável intensificação das redes de relações, pelo aumento demográfico e expansão territorial das aldeias (atestado pelas grandes áreas de Terra Preta) e pela formação de sistemas multiétnicos por onde transitavam pessoas, coisas e estilos, ao modo do que é proposto para as ocupações da Amazônia Central (Moraes 2013:295). O uso de urnas antropomorfas, documentado de forma mais consolidada a partir do séc. XII, revela um comportamento funerário bem persistente, que dura até pouco tempo após a chegada dos europeus, o que é observado a partir de algumas datas obtidas para esses contextos e pela presença de materiais estrangeiros no interior de urnas do estuário como contas de vidro.

Esse período, onde se dá o surgimento de variantes regionais de um mesmo modelo de urnas antropomorfas, também corresponde a um momento de aparente declínio populacional das grandes aldeias situadas na Amazônia Central, que passam a ser ocupadas por produtores da cerâmica policroma, com assentamentos em escala muito menor (Moraes 2013: 303). Segundo Moraes (2013:303-304), os motivos que poderiam ter levado a tal ‘declínio populacional’ podem ser variados e podem ser notadas situações semelhantes por todo o norte da América do Sul. Além dos sistemas de guerra e aliança, documentados historicamente e inferidos no registro arqueológico (Porro 1995; Lopes 2021; Neves 2012) há que se considerar a possível existência de pandemias, propagadas através dessas amplas redes de interação que chegavam até os Andes, ou mesmo decorrentes da densidade populacional (Moraes 2013:304).

As crônicas quinhentistas e seiscentistas sobre os sistemas indígenas identificados no rio Solimões e sistematizadas por autores como Antônio Porro e Auxiliomar Ugarte (Lopes 2021:163), descrevem a existência de diferentes grupos étnicos ocupando esta região, identificados através de nomes como Aisuaris, Machiparo, Yurimágua, Manaós, Omágua (mais tardios) e tantos outros, que devem ser lidos com a ressalva necessária às descrições europeias e cuja síntese já apresentamos anteriormente (Oliveira 2016b). Embora essas identidades étnicas tenham particularidades em cada narrativa, fica evidente a existência de aldeias de grande porte, organizadas em sistemas de guerras e alianças (o que levaria às festas) e de relações de troca, que se davam tanto pela via dos rios e igarapés, quando por caminhos terrestres que interligavam as diferentes regiões e comunidades (Lopes 2021). Segundo Lopes (2021) que se empenhou em sistematizar

estas crônicas sobre o território ao longo do Solimões, a existência dessas amplas redes de interação e troca é um dos elementos mais relevantes pontuados pelos cronistas, sendo que nelas circulavam distintas categorias materiais, com destaque para a cerâmica, o ouro e produtos alimentícios (Lopes 2021:167). As cerâmicas descritas por autores como Carvajal, Acuña, Vázquez, entre outros, são continuamente referenciadas como peças elaboradas, com pinturas que se destacavam aos olhos estrangeiros e que, muito provavelmente, tinham relação com as cerâmicas policromas. Alguns dos relatos, inclusive, indicam que estes objetos seriam itens de troca importantes, inferindo que nem todos os povos a produziam (Lopes 2021:167). Todavia, a análise das variações tecnológicas aqui apresentadas ainda não são suficientes para mapear possíveis rotas de troca, sendo esse um estudo que precisaria ser aprofundado através de outras diretrizes analíticas. A variação formal, no entanto, parece mais indicar a existência de apropriações regionais de um mesmo estilo, que a existência de centros de produção especializados a partir dos quais circulavam os materiais cerâmicos. Segundo Porro (1995:52) indígenas de províncias diferentes como os Machiparo (entre Tefé e Coari) e os Yurimáguas (localizados por Acuña desde o Coarí até o baixo Purus) produziam uma cerâmica de alta qualidade, que era comercializada com outras nações, sobretudo os Manao que traziam produtos do rio Negro para o Japurá. A descrição dessa variedade de grupos ocupando o eixo dos principais rios e a existência das amplas redes de interação, corrobora com a ideia de uma dispersão do estilo policromo a partir de sistemas multiétnicos integrados em amplas redes de interação, parentesco, guerra, troca e identificação.

Também as crônicas indicam momentos de colapso dessas sociedades, sobretudo frente à investidas colonizatórias como as de Pedro Teixeira entre 1637 e 1639, onde se multiplicam as epidemias, reduções missionárias e expedições escravistas e punitivistas (Lopes 2021:169) agregando mais elementos predatórios a um cenário que, possivelmente, já enfrentava seus problemas sociais e cosmológicos.

Se tomarmos por base esse cenário, caracterizado por amplas redes de comunicação, possíveis epidemias, situações de guerra e festa que envolviam grupos de regiões distintas, cerimônias funerárias coletivas e, logo na sequência, o processo predatório causado pela colonização, podemos pensar essa manifestação regional do uso de urnas funerárias antropomorfas como o reflexo de uma intensificação nas ações de afirmação/manutenção de identidades regionais e relações cosmopolíticas, frente à instabilidade dos corpos e perspectivas. Os perigos envolvidos na disseminação de



doenças e expedições guerreiras, assim como na chegada do outro colonizador, engatilhariam uma série de ações rituais voltadas ao estreitamento de laços sociais e manutenção dos coletivos, frente ao desequilíbrio predatório. Talvez, neste sentido, o investimento na fabricação das urnas a partir desse período reflita uma estratégia de resistência, perante aos possíveis ‘fins de mundo’ (Krenak 2019; Danowski e Viveiros de Castro 2014). Nossa hipótese parte de uma leitura que, em diálogo com os modelos e sistemas etnográficos aqui apresentados, compreende a urna como um corpo fabricado, que visa tanto a refiguração do morto através de uma nova subjetivação (novo corpo/pele) e que pode passar pelo seu esquecimento/aniquiação, quanto a renovação dos laços sociais, desencadeada pelas diversas atividades que integram os ritos funerários. A urna também permite a reintegração do indivíduo na sociedade, a partir de outra corporalidade, vinculado a um corpo durável, resistente, que poderia demarcar lugares sagrados e limites territoriais.

Esse padrão de comportamento funerário dura, por ao menos, 4 séculos (baseado nas poucas datas disponíveis) na Amazônia brasileira e revela um modelo persistente de tratamento dos mortos e da produção de objetos agentes das dinâmicas funerárias. A propagação capilarizada do estilo polícromo por entre os principais rios amazônicos (Madeira, Solimões, médio Amazonas, Negro, Napo, entre outros) parece demonstrar mais um movimento radicado em várias direções que uma via de mão única. A existência de datas mais recentes no alto Solimões, no entanto, pode apontar para processos de migração populacional e dispersão de estilos decorrentes da colonização e da pressão aplicada aos grupos indígenas residentes nas calhas dos principais rios, sendo empurrados para as cabeceiras. Esse processo é bem documentado por Porro (1981) que reconstituiu o padrão de mobilidade dos grupos Tupi-guarani Omágua e Cocama do século XVI, empurrados Solimões acima durante o processo colonizatório, se fixando na Amazônia peruana e equatoriana.

A variação formal percebida nas urnas da fase Napo, no Equador, talvez represente, de fato, o ponto limite de dispersão do estilo polícromo em sua estética mais normatizada, antes de ser incorporado em outros padrões. Ali, a influência direta das sociedades andinas, pode ter implicado em uma rede de fluxos estilísticos mais diversa e, a partir daí, no surgimento de novas soluções do design e temas iconográficos. De forma complementar, o estilo polícromo, na Amazônia peruana e equatoriana, teria influenciado os padrões estéticos de outros povos como os grupos Pano Shipibo-Conibo, o que pode

ser observado nas soluções formais de suas cerâmicas atuais, como a policromia sobre engobo branco e a produção de grandes jarros antropomorfos, muito semelhantes às urnas policromas.

Por um lado então, teríamos a dispersão do estilo polícromo como uma estratégia de pertencimento a um sistema cosmopolítico consolidado entre as redes de interação da Amazônia antiga, na qual o reconhecimento através da estética pode ter sido uma ferramenta importante na definição de identidades e territórios compartilhados. Por outro, essa dispersão pode refletir uma estratégia de incorporação de um estilo ritualmente importante e eficaz quanto à renovação dos sistemas sociais e cosmológicos e das relações entre vivos e não vivos. A performance ritual das urnas, inseridas em momentos chave do estabelecimento/fortalecimento de relações e territórios sociais e simbólicos teria sido relevante em cenários de instabilidade cósmica, onde as estruturas precisassem ser reafirmadas e mantidas.

Outro mecanismo de dispersão do estilo polícromo poderia estar também relacionado a uma lógica predatória da incorporação do outro. Uma vez que o regime da predação seria algo inerente às ontologias indígenas amazônicas, não podemos deixar de pensar que a incorporação do estilo polícromo por uma área tão ampla também não pudesse revelar um sistema predatório sobre os elementos de significância social e simbólica do outro. Lembremos aqui que não se trata apenas da incorporação de elementos estéticos, mas de todo um sistema cosmológico, apreendido nos comportamentos funerários. Isso casaria bem com a lógica antropofágica que fundamenta algumas cosmologias de grupos Tupi, muitas vezes vinculados à cerâmica polícroma. No entanto, a predação é uma estrutura ontológica pan-amazônica que fundamenta as lógicas de constituição de sujeito e pessoa e que passa por várias dinâmicas sociais distintas, não sendo, portanto, um elemento de distinção identitária.

De forma mais geral, não foram identificados elementos nos campos iconográficos e comportamentos funerários associados à cerâmica polícroma que permitissem uma analogia mais concreta com grupos Tupi conhecidos etnograficamente. Na contramão disso, notou-se que os elementos iconográficos traduzíveis em termos de imagens de animais e de experiências xamânicas correspondem a modelos pan-amazônicos de corporalidade e alteridade e de figuras míticas envolvidas na criação do mundo e das estéticas indígenas. No que toca aos comportamentos funerários, os gestos

observados nos contextos policromos (enterramento secundário, combinado com a cremação) encontram correspondência não só na etnografia Tupi como em outros grupos como os povos de língua Pano e Carib. Ainda assim, chama atenção a normatização dos gestos funerários nesses contextos, onde certos protocolos estariam sido replicados regionalmente, de uma maneira muito bem consolidada. Isso também não parece corresponder com a variabilidade de gestos e comportamentos funerários descritos nas etnografias Tupi, que divergem da padronização policroma (Rapp Py-Daniel, 2014).

Neste sentido, nos parece cada vez mais produtivo pensar a cerâmica policroma como parte de um estilo que demarca redes de interação em sistemas multi-étnicos, sendo incorporado e replicado por diferentes grupos. A relevância dos grandes rios amazônicos, onde se concentram os sítios policromos, também poderia estar inscrita nos processos de dispersão do estilo, tanto em termos da mobilidade e capilaridade regional permitida pelas redes de rios e igarapés amazônicos, quanto pelo estabelecimento de redes e relações consolidadas em torno de locais de abundância de recursos, como bem apontado por Moraes (2013). Não podemos negar também a tendência em relacionar as formas sinuosas dos rios amazônicos com os grafismos policromos e seus principais temas, representativos da serpente. A própria relação estrutural/mitológica do rio com a cobra poderia trazer elementos de relação entre a ênfase da figura da serpente/diadema nas cerâmicas policromas e sua dispersão ao longo dos principais rios amazônicos, como um território simbólico importante de sua constituição cosmológica.

As considerações aqui apresentadas pautam-se por exercícios de aproximação entre os elementos observados nas urnas policromas e teorias mais abrangentes sobre os regimes de produção estética de diferentes povos indígenas. As interpretações arqueológicas, mesmo que limitadas por seus contextos e pela ausência de seus interlocutores originais, podem dialogar com os diversos coletivos sociais do presente, dentro de uma perspectiva de história e memória indígena, contribuindo para o conhecimento, preservação e fortalecimento destes coletivos e suas tradições.

No nosso entendimento, o estilo policromo é também uma forma de resistência, tendo sido mantido ao longo dos anos e até depois da chegada dos europeus. Os jarros cerâmicos registrados pelo missionário e antropólogo Constant Tastevin, por exemplo, exemplificam a forma como o estilo policromo ainda agia de forma ativa na primeira década do séc. XX (Faulhaber e Monserrat 2008). A partir de uma conversa com uma ceramista no lago de Tefé, em que não fica clara a origem etnográfica ou arqueológica

dos vasos, Tastevin afirma que os objetos seriam produzidos pelas mulheres através de acordos cosmológicos com as cobras, bem representadas na iconografia. Segundo o missionário, o tema principal dos jarros pintados seriam a “*cabeça da cobra, ou a do lagarto, e seus corpos em ziguezagues diferentemente estilizados*” (Faulhaber e Monserrat 2008:174). Estas serpentes são claramente associadas ao estilo policromo, com corpos sinuosos e cabeças escalonadas e compoendo os reconhecíveis padrões gráficos do estilo. Muito embora uma série de grupos étnicos diferentes sejam citados nos escritos de Tastevin, e não haja nenhuma correspondência direta com estes vasos, ele revela a permanência do estilo como um componente ativo dentro da sociedade, agenciando as relações sociais e as relações entre humanos e não humanos.

Segundo a interlocutora de Tastevin, os grafismos teriam sido ensinados pelo ser mitológico Boiaçu e eram replicados nos objetos cerâmicos, que integravam uma rede de relações com estes animais. Ela acrescenta que:

(...) sua avó criava cobras em jarras pintadas com as cores de Boiaçu: vermelho, amarelo alaranjado, preto ou marrom sobre fundo branco. À medida que a cobra crescia, ela lhe fazia um pote maior. Quando finalmente a cobra se tornava muito grande, soltava-a no lago. Mas ela recebia visitas frequentes [da cobra] que sempre [era] bem acolhida;  
(...) Então “seu filho” apresentava-se a ela, bonito, encantador como a aurora, e ela se contentava em reproduzir seus traços e sobretudo suas cores variadas sobre os potes e as cabaças. Várias mulheres, disse-me ela, criavam suas cobras por pura libidinagem. Essas cobras eram seus amantes, que elas chamavam na ausência dos maridos (Faulhaber e Monserrat 2008:169).

Em outro trecho, Tastevin descreve que “*No pote masculino, criam-se cobras que se transformam em homens para mulheres; e no pote feminino, cobras que se transformam em mulher para os homens*” (Faulhaber e Monserrat 2008:174). Neste caso, mesmo com a incerteza da proveniência etnográfica dos vasos, a resistência do estilo é captada não apenas pela sua possível reprodução tecnológica mas pela manutenção do seu uso e significância, a partir de artefatos arqueológicos. Essa forma de apropriação e ressignificação transcultural indica também uma natureza multiétnica do estilo, capaz de ser incorporado, transformado e ressignificado e, ainda assim, manter certas características de distinção.

A permanência dos estilos arqueológicos se estende ao presente, a partir de diferentes eixos e atores sociais, sendo atualmente um tópico de ampla discussão na Arqueologia, sobretudo no que toca aos estilos amazônicos (Barreto 2020; Bezerra 2018, 2020, Linhares 2020). Formas de continuidade e ressignificação desses objetos e suas estéticas, podem ser observadas na produção artesanal, na comodificação das estéticas e objetos arqueológicos em torno de identidades nacionais/regionais generalizadas (Barreto 2020), na simbolização e relação afetiva que permeia o cotidiano de pessoas que vivem próximas aos sítios arqueológicos (Bezerra, 2018), e, no caso dos coletivos indígenas, na produção de memória e resistência a partir da relação entre os artefatos e o passado, integrando-os nos atuais sistemas cosmopolíticos e na luta pela preservação e reconhecimento de seus direitos (Barreto 2020; Jácome e Xamen wai wai, 2020).

Essas formas de reapropriação e ressignificação por diferentes atores têm sido amplamente discutidas para a cerâmica Marajoara, cuja estética passou a ser usada em variadas mídias, promovendo, por um lado, uma identidade nacional em torno de ideias generalizadas sobre o passado indígena e, por outro, a conexão das pessoas (sobretudo artesãos) com o passado, em termos de ancestralidade e afeto (Barreto 2020, Bezerra 2020, Linhares 2020). O que nos interessa aqui, no entanto, é a ideia de que essa persistência Marajoara pode ser pensada em termos de uma “permanência temporal do encantamento” (Bezerra 2020:2), que, grosso modo, implica na ideia da capacidade de encantamento dos objetos (nos termos de Gell 1992) agindo para além de seus contextos de origem e produção e, com isso, assumindo novas formas de agência. Vemos um processo semelhante no estilo polícromo que, provavelmente teve o encantamento, e a eficácia estética/ritual, como um mecanismo de dispersão na Amazônia antiga e que ainda hoje (cada vez mais conhecido e divulgado) exerce uma agência abdutiva em diferentes contextos e sobre diferentes atores. É dizer, a permanência temporal do encantamento polícromo revela a existência de uma tecnologia produzida para se destacar (diante dos outros humanos, espíritos, inimigos) que não perde sua eficácia com o passar do tempo.

Desde que Carvajal, em 1542 se deparou com a cerâmica policroma que avistou na *Aldeia da Louça* (Carvajal 1894) descrevendo-a como “*loza de la mejor que se ha visto en el mundo (...) porque es toda vidriada y esmaltada de todas colores y tan vivas que espantan*”, estas peças vêm abduzindo a diferentes gentes, estabelecendo novas relações e narrativas em torno do passado e presente. Assim como Bezerra (2020:15) vê na reapropriação da estética Marajoara uma forma de reverberar o passado e de criar

resistência das artes indígenas e dos afetos implicados nas relações cotidianas com objetos arqueológicos, a estética das cerâmicas policromas também reverberam sua resistência e eficácia estética/comunicativa nos contextos presentes. Não à toa, a dispersão do estilo policromo ainda é um grande quebra-cabeça para a Arqueologia e fonte inesgotável de debate e suas manifestações materiais, sobretudo na cerâmica arqueológica e nas urnas funerárias, têm se tornado símbolos de resiliência e persistência na cosmopolítica contemporânea de povos indígenas, materializando suas histórias de longa duração e suas complexas cosmologias até os dias de hoje.

O fato de que as urnas funerárias passam a ser definidas na Arqueologia como objetos indígenas (do passado e do presente), cujas tecnologias de encantamento resistem ao longo do tempo e carregam consigo ainda um tanto das práticas e estéticas nativas do passado (Barreto 2020:16) oferece à disciplina ferramentas para uma prática responsável e ética, que não desvincule estes artefatos de seus correspondentes históricos, considerando os diversos atores sociais envolvidos. Essa postura tem levado a uma revisão epistemológica da prática arqueológica, sobretudo no que toca à formação e gestão de acervos compostos de materiais sensíveis como os funerários e dos remanescentes humanos, que de forma recorrente acompanham estes objetos (Jácome *et al* 2020; Stabile *et al* 2020). Para Jácome *et al* (2020:324) é fundamental que as políticas atuais de salvaguarda compreendam os artefatos arqueológicos como “acervos epistêmicos” porque confluem “*em uma pluralidade de saberes, envolvendo saber-fazer e processos de resistência históricos dos povos envolvidos*” (Jácome *et al* 2020:324).

Muito embora a maior parte das urnas arqueológicas amazônicas estejam atualmente em acervos institucionais e exposições em museus, isso não implica em uma perda de sua agência ou performance social, mas a integra em outros eixos de relações, sobre os quais pode compor novas interações. Exemplos de como a agência abduziva desses objetos segue alcançando diferentes dimensões são a exibição em grandes veículos de mídia, a exemplo das várias reportagens que estamparam em suas capas as urnas Tauary, ou mesmo as réplicas de urnas Marajoara e Tapajônicas que se destacaram nas alegorias da escola de samba Estação Primeira da Mangueira, em 2019 (Barreto 2020).

Nossa insistência em destacar a corporalidade/subjetividade das urnas funerárias, através de sua análise iconográfica, também se ampara no entendimento de que esses corpos, ainda hoje, são percebidos por distintos coletivos como agentes sociais, capazes de mobilizar uma série de relações entre diferentes atores e entre diferentes contextos. Na



perspectiva indígena, à qual as urnas estão diretamente vinculadas através de uma história de continuidade e transformações culturais predatórias, as urnas materializam agências ancestrais e identitárias, testemunhos de uma memória cosmológica e de uma história que a colonização tentou apagar.

Um caso digno de nota é o recente resgate das urnas funerárias Munduruku, chamadas de *Itiğ'a* que se encontravam no Museu de História Natural de Alta Floresta – MT. A história das *Itiğ'a* está relacionada a uma série de violações dos direitos dos povos Munduruku diante da construção das Usinas Hidrelétricas Teles Pires e São Manuel, ambas localizadas no rio Teles Pires, entre o Pará e o Mato Grosso. A construção das duas usinas resultou na destruição de dois lugares sagrados do povo Munduruku, entre os quais o chamado *Karobixexe*, relacionado às dimensões sensíveis para onde se direcionam as almas dos mortos (Loures e Moreira, 2022). Durante a construção da UHE Teles Pires, as atividades de Arqueologia que atendiam ao processo junto ao IPHAN, identificaram doze urnas funerárias, que foram coletadas e encaminhadas a Museu de Alta Floresta, sem o conhecimento dos Munduruku, a despeito de todas as tentativas deste povo de comunicação com os órgãos responsáveis e da referência ao local como um local sagrado. Á época, uma carta publicada pelos indígenas, repudiava o fato de que *“Foram achadas e retiradas de seu local urnas funerárias integrantes de um cemitério sagrado indígena do nosso povo, unanimemente reconhecido pelos nossos anciões e pajés Munduruku”* (Loures e Moreira, 2022:194).

Segundo Loures e Moreira (2022) a partir desse evento, ocorrido no ano de 2013, uma série de mazelas atingiram o povo Munduruku, as quais eles relacionavam com a vingança dos espíritos, que necessitavam voltar ao seu território sagrado. Os debates que se desenrolaram a partir de então promovidos pelo Movimento Munduruku *Ipereğ Ayũ* e pelas associações representativas do alto e médio Tapajós, traziam a perspectiva de um “novo fim do mundo Munduruku”, e da necessidade iminente de atendimento à cobrança dos espíritos de retornar ao seu lar. Após muitas ações de enfrentamento e incursões às áreas das usinas e Museu de História Natural de Alta Floresta, sem qualquer tipo de respaldo ou retorno do Estado quanto às suas demandas por respeito e direitos de acesso à memória e aos territórios sagrados a partir da repatriação das urnas, os Munduruku, no ano de 2019, ocuparam o Museu de História Natural de Alta Floresta. Guiados por seus pajés e orientados pelos espíritos, resgataram as *Itiğ'a* e as levaram de volta para seu

território tradicional, fato este comunicado nos canais midiáticos como uma ação política Munduruku, que visou libertar os espíritos e restabelecer a ordem cosmológica<sup>24</sup>.

Segundo Loures e Moreira (2022:206):

“Os Munduruku reocuparam seu território tradicional em Teles Pires, recuperaram e resgataram suas *Itiğ’a* por meio de uma ação “surpresa” na madrugada, que comparam aos ataques de seus ancestrais aos povos indígenas com que guerreavam e a narrativas sobre o resgate de cabeças de seus parentes. Os movimentos que os Munduruku encaram como guerras contemporâneas, portanto, são expressões de seu ideal de autonomia política, reafirmado nas distintas estratégias de defesa e retomada de um território crescentemente ameaçado e impactado pela economia política dos *pariwat* (não indígenas)”

Este caso, releva como a cobrança dos espíritos, corporificados nas urnas funerárias, expressa uma agência política destes artefatos, que resulta na mobilização de redes de relações, na intensificação do conflito ontológico entre indígenas e Estado (Loures e Moreira, 2022) e, ao final, no resgate de seus corpos e reintegração ao território sagrado, devolvendo ao sistema cosmopolítico Munduruku seu equilíbrio, ao menos em parte.

Este caso revela as formas de resistência tanto dos indígenas, frente as várias violações cometidas pelo Estado brasileiro, quanto das urnas, que atuam como importantes agentes políticos e cosmológicos. Dito isso, gostaríamos de reforçar a perspectiva da agência das urnas funerárias arqueológicas, não apenas do ponto de vista de seus contextos originais de fabricação e uso, mas também na integração de seus corpos em diferentes temporalidades e contextos. Essa dimensão sensível dos artefatos reforça como a construção de conhecimento, a partir da Arqueologia, deve integrar as diferentes perspectivas de atores envolvidos e assumir uma postura “*contra hegemônica, que priorize a confluência de saberes*” (Santos 2019 *apud* Jácome 2020:310).

A partir das considerações expostas, nosso entendimento é de que as cerâmicas policromas são testemunhos de uma história de longa duração, de um universo estético

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://movimentoiperegayu.wordpress.com/2019/12/30/resgate-das-itiga-pelo-povo-munduruku/>

complexo e um estilo ativo relacionado a identidades e cosmologias, tal qual Barreto descreve para objetos persistentes da arqueologia amazônica (Barreto 2020). As urnas enquanto corpos/sujeitos estão hoje no centro das discussões sobre passado indígena e territórios ancestrais, lugares e objetos sagrados, respeito às tradições indígenas e direitos indígenas em geral.

- ALMEIDA, F. O. **A Tradição Polícroma no Alto Rio Madeira**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ALMEIDA, F. O.; MORAES, C. P. . A Cerâmica Polícroma do Rio Madeira. In: Cristiana Barreto, Helena Lima, Carla Betancourt. (Org.). **Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese**. 1ed. Belém, Pará: IPHAN/Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 1, p. 402-413, 2016.
- ALMEIDA, F.; LOPES, R.; BASSI, F. The Cosmopolitan Misfits of Mainstream Amazonia. In: Bonomo M., Archila S. (eds) **South American Contributions to World Archaeology**. One World Archaeology. Springer, Cham, p. 383-409, 2021.
- ALMEIDA, J. **Betty J. Meggers: personalidades y dilemas en la Arqueología ecuatoriana**. Quito, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1996.
- ALVES, M. L. Revisitando os alter egos: figuras sobrepostas na iconografia Konduri e sua relação com o xamanismo. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.
- AMARAL LIMA, A. M., MORAES, C. P. e RAMOS DE SÁ, M. S. Os discos perfurados do período Tapajônico: análise tecnológica e questões contextuais. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.
- AMARAL DE TORAL, A. Pintura corporal Karajá contemporânea. In L. Vidal (Org.), **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Edusp, pp. 191-208, 1992.
- ANDRADE, Ugo M. Sobre artefatos-pessoa e produção ritual no baixo Oiapoque (Amapá). **Revista de Antropologia**, 55(2), p. 971-1016, 2013.
- ANDRADE, L. A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará. In L. Vidal (Org.), **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Edusp, pp. 117-132, 1992.

ARCURI, M. Cosmografias Ameríndias: a arte e o ato de animar. In: Savkic, S.. (Org.). **Culturas visuales indígenas em las Américas desde la antigüedad hasta el presente**. 1ed. Berlim, v. 13, p. 169-191, 2019.

ARROYO-KALIN, M. e PANDURO, S. R. *Tras el camino de la Boa arco-íris: Las alfarerías precolombinas del bajo río Napo*. In: Cristiana Barreto; Helena Pinto Lima; Carla Jaimes Betancourt. (Org.). **Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese**. Belém: IPHAN / Museu Paraense Emílio Goeldi, v.1, p. 463-479, 2016.

\_\_\_\_\_. La arqueología del río Napo: noticias recientes y desafíos futuros. In: Mariano Bonomo e Julio C. Rubin de Rubin (Eds) *Arqueología y ríos de las Tierras Bajas de América del Sur*. **Revista del Museo de la Plata**, v. 4, n. 2: 331-352, 2019.

BALDUS, H. Relatório da Seção de Etnologia, **Revista do Museu Paulista**, n.s., vol. 9, p. 419-28. 1955.

\_\_\_\_\_. Relatório da Seção de Etnologia, **Revista do Museu Paulista**, n.s., vol. 12, 1960.

BARBOSA, C. A. P. **As iconografias das urnas funerárias antropomorfas Maracá (Amapá) - a Coleção Gruta das Caretas**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI 2011.

BARBOSA RODRIGUES, J. Antiquidades do Amazonas. Arte e Cerâmica. **Ensaio de Ciencia**, Rio de Janeiro, Brown & Evaristo, v.2, p.3-23, 1876.

BARCELOS NETO, A. **Apapaatai Rituais de Máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: Edusp. 2008.

\_\_\_\_\_. A serpente do corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado. **Revista de Antropologia (USP)**, v. 54, n. 2, p. 981-1012, 2011.

\_\_\_\_\_. Objetos de poder, pessoas de prestígio: a temporalidade biográfica dos rituais xinguanos e a cosmopolítica Wauja. **Mundo Amazônico** (Um. Nacional de Colômbia), v. 3, p.71-94, 2012a.

\_\_\_\_\_. La (des)animalización de los objetos: Ofrendas de comida y subjetivación de máscaras y flautas entre losWauja de laAmazonía meridional. In: Santos-Granero, F. (org). **La vida oculta de las cosas: Teorías indígenas de la materialidad y la personabilidad**. Quito, Ecuador.: Abya-Yala, pp.177-205. 2012b.

\_\_\_\_\_. *Pulupulue warayumia: história e imagética do trocano do alto Xingu*. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.

BARRETO, C. **Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga**. 2009. 234f. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Arte e Arqueologia na Amazônia Antiga**. Oxford: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford. 2005.

\_\_\_\_\_. Modos de Figurar o Corpo na Amazônia Pré-Colonial. In: Stéphen Rostain (Org.): **Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica**. 1ed. Quito, Instituto Francés de Estudios Andinos, v.1, p.123-132, 2014.

\_\_\_\_\_. Bancos Indígenas: entre Arte e Artefato. In: Bei Editora. (Org.). **Bancos Indígenas do Brasil**. 1ª ed.São Paulo: BEI, p. 17-36, 2015.

\_\_\_\_\_. O que a cerâmica marajoara nos ensina sobre fluxo estilístico na Amazônia? In: Cristiana Barreto; Helena Pinto Lima; Carla JaimesBetancourt. (Org.). **Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese**. Belém: IPHAN / Museu Paraense Emílio Goeldi, p. 115-124, 2016.

\_\_\_\_\_. Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, p. 2020.

BARRETO, C.; OLIVEIRA, E. Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na amazônia antiga. **Habitus**, v. 14, p. 51-72, 2016.

BARRETO, C.; LIMA, H.; BETANCOURT, C. (Org.). **Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese**. Belém: IPHAN / Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016



- BELAUNDE, L. E. **Kené, arte, ciencia y tradición em diseño**. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 2009.
- BELLETTI, J. S. **A Arqueologia do Lago Tefé e a Expansão Polícroma**. 368f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BEZERRA, M. A urna bordada: artesanato e arqueologia na Amazônia contemporânea. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.
- BEZERRA, M. Com os Cacos no Bolso: colecionamento de artefatos arqueológicos na Amazônia Brasileira. **Revista do Patrimônio**, v. 38, p. 85–99, 2018.
- BOAS, F. **Primitive Art**. London, Dover Publications. 1955(1928).
- BROCHADO, J. A expansão dos Tupi e da cerâmica da Tradição Policrômica da Amazônia. **Dédalo** (São Paulo), n. 27, p. 65-82, 1989.
- BROCHADO, J. P. e LATHRAP, D. Chronologies in the New World: Amazonia. In Jose Oliver (ed). **Não publicado**. 1982(1999).
- CABRAL, M. P. Sobre urnas, lugares, seres e pessoas: materialidade e substâncias na constituição de um poço funerário Aristé. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. L. C. **Os Mortos e os Outros – Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó**. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1975.
- \_\_\_\_\_. **Os mortos e os outros**. Hucitec, São Paulo. 1978.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. L. C e VIVEIROS DE CASTRO, E. Vingança e temporalidade: os Tupinamba. **Journal de la Société des Américanistes** 71:191-208. 1985.
- CARNEIRO, R. Quarup, A festa dos Mortos no Alto Xingu. In: Vera Coelho (org), **Karl Von den Steinen: Um século de Antropologia no Xingu**, pp. 405-430. 1993.
- CARVAJAL, G. *Descubrimiento del río de las Amazonas*. In: E. Rasco, Sevilla. Lopes, R. de A. (2021). Crônicas amazônicas e trocas indígenas: caminhos para uma arqueologia

documental do Médio Solimões nos séculos XVI e XVII. **Revista Do Museu De Arqueologia e Etnologia**, (36), 162-188. 1894 [1542].

CAYUBI NOVAIS, S. Funerais entre os Bororo, Imagens da refiguração do mundo. **Revista de Antropologia**, USP, 49(1):284-315. 2006.

CHILTON, E. The cultural origins of technical choice: unraveling Algonquian and Iroquian ceramic traditions in the northeast. In: STARK, M. (Ed.). **The Archaeology of Social Boundaries**. Washington/London: Smithsonian Institution Press, p.132-160, 1998.

\_\_\_\_\_. Material Meanings and Meaningful Materials: An Introduction. In: CHILTON, E. S. (Ed.) **Material Meanings: Critical Approaches to the interpretation of material culture**. Foundations of Archaeological Inquiry. University of Utah Press, p. 1-6, 1999.

CHOCANO et al. Continuity and Change among the Shipibo-Conibo: Prehistory to modernity. *Fieldiana Anthropology* n45, pp9-20, 2016.

CLASTRES, P. *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo, CosacNaif, 2012 (1974).

CONKEY, M. e HASTORF, C. (Ed) **The uses of Style in Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press. 1990.

CONKLIN, B. A. Introduction: Visions of death in Amazonian Lives. **The Latin American Anthropology Review** 5(2), pp. 55-56, 1993.

\_\_\_\_\_. “Thus are our bodies, thus are our custom”: Mortuary Cannibalism in an Amazonian Society. **American Ethnologist** 22, pp. 75-101, 1995.

\_\_\_\_\_. Reflections on Amazonian Anthropologies of the Body. **Medical Anthropology Quarterly** 10 (73):373-375. 1996.

\_\_\_\_\_. **Consuming Grief – Compassionate Cannibalism in an Amazonian Society**. Austin, University of Texas Press, 2001.

COSTA, B. L. S. **Levantamento Arqueológico na Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) Amanã: Estado do Amazonas**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

- CORREA, A. **Pindorama de mboia e îakaré: continuidade e mudança na trajetória das populações Tupi**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.
- CUNHA, Claudia. **Inventário e Estudo Paleobiológico dos Restos Humanos Exumados do Recipiente 2 (PN1818), Sítio Jauary, Amazonas**. Relatório entregue ao Programa de Capacitação Institucional, coordenação de Ciências Humanas. Museu Paraense Emílio Goeldi. 2017.
- CRISTANTE, Mariana A. P. Arqueologia das Práticas Mortuárias de grupos Tupinambá e Guarani. **Clio Arqueológica**, v. 33, p. 184-245, 2018.
- DANOWSKI, D. e VIVEIROS DE CASTRO, E. **Há Mundos Por Vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro (Florianópolis)/Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental, 2014.
- DEBOER, W.R. The last pottery show: system and sense in ceramic studies. In A. C. Pritchard (Ed.), **The many dimensions of pottery: Ceramics in Archaeology and Anthropology**. Amsterdã, Universidade de Amsterdã, pp. 529-571, 1984.
- \_\_\_\_\_. Interaction, Imitation, and Communication as Expressed in Style: The Ucayali Experience. In: Conkey, M. e Hastorf, C.(Eds.) **The Uses of Style in Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 82-104, 1990.
- \_\_\_\_\_. The Decorative Burden: Design, Medium and Change. In: Longrache, W. (Ed.) **Ceramic Ethnoarchaeology in Action**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 144-161, 1991
- DEMARCHI, A. Armadilhas, Quimeras e Caminhos: Três abordagens da Arte na Antropologia Contemporânea. **Espaço Ameríndio**, v.3, n. 2, p. 177-199. 2009.
- DESCOLA, P. **La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation**. Musée Du Quai Branly/ Somogy Editions d'Art, Paris. 2010.
- DOCUMENTO ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA LTDA. **Relatório de Resgate Arqueológico da Usina Hidrelétrica Jirau**. São Paulo, 2012.
- DONNAN, C. B. **Moche Finesline Painting. Its Evolution and Its Artists**. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California, 1999.

- DUDAY, H. **The Archaeology of the dead: Lectures in Archaeoethanatology**. Oxford, Oxbow Books, 2009.
- FAULHABER, P. e MONSERRAT, R. **Tastevin e a Etnografia Indígena: Coletânea de traduções de textos produzidos em Tefé (AM)**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, Série Monografias 2008.
- FERNANDES, F. **A função social da guerra na sociedade Tupinambá**. 3 ed. São Paulo: Globo, 2006.
- FERREIRA, L. M.; NOELLI, F. S. João Barbosa Rodrigues: precursor da etnoclassificação na arqueologia amazônica. **Amazônica Revista de Antropologia**, v. 1, n. 1, 2016.
- FERREIRA PENNA, Domingos S. Apontamentos sobre os Ceramicos do Pará. Archivos do museu Nacional do Rop de Janeiro 2, pp. 69-72, 1879.
- GALLOIS, D. T. Arte iconográfica Waiãpi. In L. Vidal (Org.), **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Edusp, pp. 209-230, 1992.
- GARCIA, S. J. A iconografia Kadiweu atual. In L. Vidal (Org.), **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Edusp, pp. 265-278, 1992.
- GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: Coote, J. e Shelton, A. (Eds.). **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, p. 40-63, 1992
- \_\_\_\_\_. **Art and agency. An anthropological theory**. Oxford, Clarendon Press. 1998.
- GOLTE, J. **Moche, Cosmología y Sociedad: una interpretación iconográfica**. Cusco: Intituto de Estudios Peruanos. 2009.
- GOMES, D. Santarém: Symbolism and Power in the Tropical Forest. In: McEwan, C.; Barreto, C.; Neves, E. G. (Eds.) **Unknown Amazon: Nature in culture in ancient Brazil**. Londres, British Museum Press, p. 134-155. 2001.
- \_\_\_\_\_. **A Cerâmica Arqueológica da Amazônia: Vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP**. São Paulo, Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GOMES, J. **Cronologia e mudança cultural na RDS Amanã: Um estudo da fase Caiambé da Tradição Borda Incisa**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

GONGORRA, M. F. **No Rastro da Cobra-Grande. Variações míticas e sociocosmológicas: a questão da diferença na região das Guianas**. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2007.

GUAPINDAIA; V. L. C. A Cerâmica Maracá: História e Iconografia (Cap.4). In Museu Paraense Emilio Goeldi (ed) **Arte da Terra: Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará**. Belém, MPEG, 44-53p. 1999.

\_\_\_\_\_. Encountering the Ancestors: The Maracá Urns. In: McEwan, Colin, Barreto, Cristiana & Neves, Eduardo (eds). **Unknown Amazon: Nature in culture in ancient Brazil**. London, British Museum Press, p. 156-173. 2001.

\_\_\_\_\_. Prehistoric Funeral Practices the in Brazilian Amazon: The Maracá Urns. (in) Silverman H; Isbell, W. H. (orgs). **Handbook of South American Archaeology**. New York, Springer, p. 1005-1026. 2008.

GUERREIRO Jr.A. Refazendo Corpos para os Mortos: As Efígies Mortuárias Kalapalo (Alto Xingu, Brasil). **Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**. Vol. 9, Iss. 1, 2011.

HECKENBERGER, M. J.; NEVES, E. G.; PETERSEN, J. B. De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central. **Revista de Antropologia**, v. 41, n.1, p. 69-96, 1998.

HEGMON, M. Archaeological research on style. **Annual Reviews Anthropological**, v.21, pp. 517-536, 1992.

HERRERA L; Bray,W; McEwan, C. Datos sobre la Arqueologia de Araracuara (comissaria del Amazonas Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, v.3, pp.183-251, 1982.

HILBERT, P. Preliminary results of archeological investigations in the vicinity of the Mouth of the Rio Negro, Amazonas. In: **Actas del 33º Congresso Internacional de Americanistas**, v. 2, p. 370-377, 1958.

\_\_\_\_\_. New stratigraphic evidence of culture change on the middle Amazon (Solimões). **Akten des 34<sup>o</sup> Internationalen Amerikanistenkongresses**, p. 471-476, 1962.

\_\_\_\_\_. **Archäologische Untersuchungen am mittleren Amazon**. Berlin., Marburger Studienzur Volkerkund, v. 1. 1968.

JÁCOME, C.; RAPP PY-DANIEL, A.; PRESTES-CARNEIRO, G.; SHOCK, M. P.; MORAES, C. de P.; AMARAL, M.; SÁ LEITÃO BARBOZA, M.; ROCHA, B.; OLIVEIRA, V. H. de; SANTOS PINTO, E. dos. Pluralidade dos acervos epistêmicos na Amazônia: história, gestão e desafios do Laboratório de Arqueologia Curt Nimuendajú (UFOPA). **Revista de Arqueologia**, [S. l.], v. 33, n. 3, p. 306–329, 2020.

JÁCOME, c.; XAMEN WAI WAI, J. A paisagem e as cerâmicas arqueológicas na bacia Trombetas: uma discussão da Arqueologia Karaiwa e Wai Wai **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.

KRENAK, Ailton. **Idéias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, E. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica**. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

\_\_\_\_\_. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte, C/ Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. **A pele da anaconda: um princípio andrógeno de geração e ligação de formas na Amazônia**. Águas de Lindóia, 37<sup>o</sup> Encontro Anual da ANPOCS, 2013a.

\_\_\_\_\_. Podem os Grafismos Ameríndios ser considerados Quimeras Abstratas? Uma reflexão sobre uma Arte Perspectivista. In Severi, C. e Lagrou, E. **Quimeras em Diálogo: Grafismo e Figuração nas Artes Indígenas**. Rio de Janeiro, 7 letra, p 67-109, 2013b.

LATHRAP, D. **El Alto Amazonas**. Lima, Chätáro Editores. 2010 (1970).

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. 1975.

\_\_\_\_\_. **Tristes Trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.



LIMA, H. P. **História das Caretas: A Tradição Borda Incisa da Amazônia Central**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org). **Fronteiras do Passado: Aportes Interdisciplinares sobre a Arqueologia do Baixo Rio Urubu, Médio Amazonas, Brasil**. Manaus, Edua, 2013.

LIMA, H. P. e MORES, B. M. **Programa de Resgate Arqueológico, Socialização do Conhecimento e Educação Patrimonial no Sítio Juary, Município de Itacoatiara** (Processo IPHAN nº 01490.000461/2012-12). Relatório Final. In Situ Arqueologia, Manaus, AM. 2012.

LIMA, T. S. O que é um corpo? **Religião e Sociedade**. V.22(1), 2002.

\_\_\_\_\_. O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. **Mana**, 2(2): 21-47, 1996.

LINHARES, A.M.A. O simbolismo marajoara nos cuidados com o corpo. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.

LOPES, R. **A Tradição Polícroma da Amazônia no contexto do medio rio Solimões (AM)**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Universidade Federal de Sergipe. 2018.

\_\_\_\_\_. Crônicas amazônicas e trocas indígenas: caminhos para uma Arqueologia documental do Médio Solimões nos séculos XVI e XVII. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 36, pp 161-176, 2021.

LOURES, R.S.P.; MOREIRA, F.C. O resgate das urnas: o histórico da luta munduruku contra a morte de seus lugares sagrados. **Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia**, 54(1), pp 189-210, 2022.

MACHADO, J. S. **Montículos Artificiais na Amazônia Central: Um estudo de caso do sítio Hatahara**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MCCALLUM, C. Morte e Pessoa entre os Kaxinawá. **Mana** 2 (2):49-84. 1996.

MCEWAN, C. Seats of Power: Axiality and Access to Invisible Worlds. In: Mcewan, C.; Barreto, C.; Neves, E. G. (Eds.) **Unknown Amazon: Nature in culture in ancient Brazil**. Londres, British Museum Press, p. 176-197, 2001.

MEGGERS, B. J. e EVANS, C. Archaeological investigations at the mouth of the Amazon. **Smithsonian Institution Bulletin** n. 167. Washington, Smithsonian Institution Press. 1957.

MEGGERS, B. J. An Experimental Formulation of Horizon Styles in the Tropical Forest of South America. In: LOTHROP, S. (Ed) **Essays in Pre-Columbia Art and Archaeology**. Cambridge, Mauss: Harvard University Press, pp.372-388, 1961.

\_\_\_\_\_. Archeological Investigations on the Rio Napo, Eastern Equador. **Smitsonian Contributions to Anthropology**, v. 6. Washington, Smithsonian Institution Press. 1968.

MELATTI, J. **Ritos de uma tribo Timbira**. São Paulo, Ática, Col. Ensaio, 53, 1978.

MENDONÇA, S., et al. A necrópole Maracá e os problemas interpretativos em um cemitério sem enterramentos. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Série Antropologia. Vol. 17, n.1. 2001.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia de Funerais: Quando os Mortos Esclarecem os (Arqueólogos) Vivos**. Manuscrito não publicado. 2003.

MILLER, E.. **Banco de dados com informações sobre os sítios do PRONAPABA**. Não Publicado, 1979.

MORAES, C. P. **Arqueologia na Amazônia Central vista de uma perspectiva do lago do Limão**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Amazônia Ano 1000: Territorialidade e Conflito no Tempo das Chefias Regionais**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MORAES, C e NEVES, E. G. O ano 1000: Adensamento populacional, interação e conflito na Amazônia Central. **Amazônica**, v. 4 (1), p.122-148. 2012.

MOUTINHO, M. e ROBRAHN-GONZÁLEZ, E. M. **Memórias de Rondônia: Povos e Culturas do rio Madeira**. Arte Ensaio Editora Ltda. 2010.

MÜLLER, R. P. Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu. In L. Vidal (Org.), **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Edusp, pp. 231-248, 1992a.

\_\_\_\_\_. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In L. Vidal (Org.), **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Edusp, pp. 113-142, 1992b.

NEVES, José Alberto. **Resquícios de uma herança de sociedades pré-históricas que habitaram Urucurituba**. Manaus, 2015.

NEVES, E. G. **Sob os tempos do Equinócio: Oito mil anos de história na Amazônia Central (6.500 a.C. – 1.500 d. C.)**. Tese de Livre Docência. São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2012.

NEVES, E.; WATLING, J.; ALMEIDA, F. A arqueologia do alto Madeira no contexto arqueológico da Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Série Ciências Humanas, v. 15, p. e20190081, 2020.

NIMUENDAJU, C. Coments on the Archaeological Finds. In: Stenborg, P. (Ed.). **Pursuit of a Past Amazon**. Archeological Researches in the Brazilian Guyana and in the Amazon Region. Göteborg: Etnologiska Studier, 45, 2004.

NOBRE, E. Quimeras em Diálogo. **Habitus** (Goiânia), v.14 n.1, p.157-162, 2016.

\_\_\_\_\_. **Objetos e imagens no Marajó antigo: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. 2017

\_\_\_\_\_. A sintaxe dos corpos compostos: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas Marajoara. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.

NOELLI, F. S. As Hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupi. **Revista de Antropologia**, v. 39, n. 2, p. 7-54, 1996.

NOELLI, F. e FERREIRA, L. A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos**, v14(4), Dez, 2007.

NORDENSKIOLD, *Arns Americana*. Vol.1 L'Archaeologie du Bassin de l'Amazone. Les Editions G. Van Oest, Paris, 1930

OLIVEIRA, Elisangela R. **Aspectos da Interação Cultural entre os grupos ceramistas pré-coloniais do médio curso do rio Tocantins**. Dissertação (mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.

OLIVEIRA, E. A serpente de várias faces: Estilo e iconografia da cerâmica Guarita. In: Cristiana Barreto; Helena Pinto Lima; Carla Jaimes Betancourt. (Org.). **Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: Rumo a uma nova síntese**. Belém: IPHAN/Ministério da Cultura/Museu Paraense Emilio Goeldi, v. 1, p. 373-382, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Potes que encantam: Estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia Central**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016b.

\_\_\_\_\_. Corpo de barro, corpo de gente: Metáforas na iconografia das urnas funerárias policromas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.

OLIVEIRA, E. NOBRE, E. e BARRETO, C. (Orgs) Arte, Arqueologia e agência na Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 15, 2020.

ORTON, C.; TYERS, P. e VINCE, A. **Pottery in Archaeology**. New York: Cambridge University Press. 1993.

PERRONE-MOISES, B. Festa e Guerra. Livre Docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

PHILLIPS, P. & WILLEY, G. R. Method and theory in American archaeology: an operational basis for culture-historical integration. **American Anthropologist** 55(1):615-33.1953.

PORRO, A. **Os Omaguas do alto Amazonas: demografia e padrões de povoamento no século XVI**. Coleção do Museu Paulista, Série Ensaio, vol. 4 São Paulo, 1981

\_\_\_\_\_. **O Povo das Águas**. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. História indígena do alto e médio Amazonas. In: Manuela Carneiro da Cunha. (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Fapesp/SMC, p. 175-196, 1992.

RAPP PY-DANIEL, A. **Os contextos funerários da arqueologia da calha do rio Amazonas**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. Práticas funerárias na Amazônia: A morte, a diversidade e os locais de enterramento. **Habitus** (UCG. Impresso), v. 14, p. 87-106, 2016.

REICHEL-DOLMATOFF, G. **Beyond the Milky Way: Hallucinatory imagery of the Tukano Indians**. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1978.

RICE, P. **Pottery Analysis: a sourcebook**. Chicago: University Press of Chicago. 1987.

ROE, P. **The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin**. New Brunswick, Rutgers University Press, 1982.

\_\_\_\_\_. Style, Society, Myth and Structure. In: Carr e Neitzel (Eds). **Style, Society and Person**. Nova York e Londres, Plenum Press, p. 27-76, 1995.

\_\_\_\_\_. Art and Residence among the Shipibo Indians of Peru: A Study in Microacculturation. **American Anthropologist**, New Series, v. 82, n. 1, p. 42-71, 1980.

ROOSEVELT, A. **Moundbuilders of the Amazon, Geophysical Archaeology of Marajó Island, Brazil**. New York, New York Academic Press. 1991.

\_\_\_\_\_. Arqueologia Amazônica. In: CARNEIRO DA CUNHA (Org.). História dos Índios do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESPE, 1992.

ROSTAIN, S. **L'Occupation Amérindienne Ancienne Du Littoral de Guyane**. Paris, Centre de Recherche en Archaeologie Precolombienne (CRAP), Université de Paris I. 1994.

SALDANHA, J. *et al.* Os complexos cerâmicos do Amapá: Proposta de uma nova sistematização. In: Cristiana Barreto; Helena Pinto Lima; Carla Jaimes Betancourt.

(Org.). **Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese**. Belém: IPHAN / Museu Paraense Emílio Goeldi, p. 86-96, 2016.

SALDANHA, J. D. **Poços, Potes e Pedras: Uma Longa História Indígena na Costa da Guayana**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SANTOS-GRANERO, F. (org). **La vida oculta de las cosas: Teorías indígenas de lamaterialidad y lapersoneidad**. Quito, Ecuador.: Abya-Yala, pp.13-43. 2012.

\_\_\_\_\_. Vitalidades sensuais. Modos não corpóreos de sentir e conhecer na Amazônia Indígena. **Revista de Antropologia**, 49(1):94-130, 2006.

SCHAAN, D. P. **A linguagem iconográfica na cerâmica Marajora. Um estudo de arte préhistórica na ilha de Marajó, Brasil (400-1300 AD)**. Coleção Arqueologia n. 3. Porto Alegre: Edipucrs. 1997.

\_\_\_\_\_. Into the labyrinths of marajoara pottery: status and cultural identity in an amazonian complex society. In: Mcewan, C.; Barreto, C.; Neves, E. G. (Eds.) **Unknown Amazon: Nature in culture in ancient Brazil**. Londres: British Museum Press, p. 108-133, 2001.

SCHIFFER, M.B. et al. **Behavioral Archaeology. Principles and Practice**. London/Oakville, Equinox, Handbooks in Anthropological Archaeology. 2010.

SCHIFFER, M.B. & SKIBO, J.M. The Explanation of Artifact Variability. **American Antiquity**, v. 62, n.1, p. 27-50, 1997.

\_\_\_\_\_. Theory and experiment in the study of technological change. In: SCHIFFER, M.B. (Ed.) Behavioral Archaeology. First Principles. **Foundations of archaeological Inquiry**, p.230-249, 1995[1987].

SEEGER, A., DA MATTA, R. e CASTRO, E. V. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia**, n.32, p.2-19. Rio de Janeiro, Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1979.

SEVERI, C. O espaço Quimérico. Percepção e Projeção nos atos do olhar. In SEVERI, C. & LAGROU, E. **Quimeras em Diálogo: Grafismo e Figuração nas Artes Indígenas**. Rio de Janeiro: 7 letras, p.25-65, 2013.



SEVERI, C. & LAGROU, E. **Quimeras em Diálogo: Grafismo e Figuração nas Artes Indígenas**. Rio de Janeiro: 7 letras. 2013.

SHEPARD, A. O. **Ceramics for the archaeologist**. Washington D.C.: Carvigie Institution of Washigton Publication. Publication 609. 1956.

\_\_\_\_\_. **The symmetry of abstract design with special reference to ceramic decoration**. Contributions to American Anthropology and History, no.47. Washington, Carnegie Institution of Washington, 1948.

SILVA, C. A. **Área de interface ceramista pretérita: A Coleção Arqueológica José Alberto Neves**. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

SILVA, F. **As Tecnologias e Seus Significados: Um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva Etnoarqueológica**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2000.

\_\_\_\_\_. A organização da produção cerâmica dos Asurini do Xingu: Uma reflexão Entoarqueológica sobre variabilidade e padronização artefactual. **Arqueologia Suramericana/ Arqueologia Sul-americana** 5 (2), p. 121-137, 2009.

\_\_\_\_\_. Ceramic Production Technology among the Asurini of Xingu: Technical choices, transformations and enchantment. **VIBRANT** (Florianópolis), v. 16, p. 1-29, 2019.

STABILE, R. A.; RAPP PY-DANIEL, A.; SANTOS COUTINHO, A. dos; COSTA LEITE, L. F.; PEREIRA, D. Desafios e estratégias para a gestão de coleções de remanescentes humanos na Amazônia. **Revista de Arqueologia**, [S. l.], v. 33, n. 3, p. 257–278, 2020.

STEWART, J.H. (Ed.) **Handbook of South American Indian**. v.5: The comparative ethnology of South American Indians. Washington: Smithsonian Institution – Bureau of American Ethnology. Bulletin 143, 1948.

SUZE, S. **Variabilidade cerâmica e diversidade cultural no Alto rio Madeira, Rondônia**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2014.

SZTUTMAN, R. **O Profeta e o Principal: A ação política ameríndia e seus personagens**. São Paulo: Edusp. 2012

TAMANAHÁ, E. K. **Ocupação Polícroma no Baixo e Médio Rio Solimões, Estado do Amazonas**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TAYLOR, A.C. Remembering to Forget: Identity, mourning and memory among the Jivaro. **Man**, New Series. v.28, n.4: 653-678. 1993.

\_\_\_\_\_. The Soul's Body and its States: An Amazonian Perspective on the Nature of Being Human. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v.2: 201-215. 1996.

\_\_\_\_\_. Voircomme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps. In P. Descola (ed.), **La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation**. Musée Du Quai Branly/ Somogy Editions d'Art, Paris. 2010.

TAYLOR, A. C., & VIVEIROS DE CASTRO, E. Um corpo feito de olhares (Amazônia). **Revista de Antropologia**, 60(3), p. 769-818, 2019.

TURNER, T. The social skin. In J. Chertkof & R. Lewin (eds.): **Not work alone**. Beverly Hills, Sage, p. 112-140, 1980.

\_\_\_\_\_. Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity, and sociality among the Kayapó. **Cultural Anthropology** 10, 143-70. 1995.

\_\_\_\_\_. Bienes, valor y mercancías entre los Kayapó del Brasil Central. In: Santos-Granero, F. (org). **La vida oculta de las cosas: Teorías indígenas de la materialidad y la personificación**. Quito, Ecuador.: Abya-Yala, pp.207-227. 2012.

VAN VELTHEM, L. H. **A Pele de Tulupê: uma etnografia dos trançados Wayana**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. 1998.

\_\_\_\_\_. Mulheres de cera, argila e arumã: Princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. **Mana**, v.15(1), p. 213-236, 2009.

VASSOLER, O. P. **Análise da iconografia em vasilhas cerâmicas da subtradição Jatuarana no alto rio Madeira em Rondônia**. Monografia (Bacharelado em Arqueologia). Universidade Federal de Rondônia – UNIR. 2014.

\_\_\_\_\_. **Do lago de leite ao rio dos cedros: Análise da iconografia cerâmica em vasilhas da Tradição Polícroma Amazônica no alto rio Madeira.** Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Rondônia – UNIR. 2016

VIDAL, L. **Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética.** Studio Nobel/Fapesp/Edusp, São Paulo. 1992.

\_\_\_\_\_. O Modelo e a Marca, ou o Estilo dos “Misturados”. *Cosmologia, História e Estética entre os povos indígenas do Uaçá. Revista de Antropologia*, v. 42, n. 1-2. 1999.

VILAÇA, A. **Comendo como gente: formas do canibalismo wari.** Editora da UFRJ, Rio de Janeiro. 1992.

\_\_\_\_\_. For a sociology of the body: an analytical review. In M. Featherstone, M. Hepworth & B. Turner (eds.): **The body: social process and cultural theory.** Sage, Londres. P. 36-102, 1993.

\_\_\_\_\_. Chronically Unstable Bodies: Reflections on Amazonian Corporalities. **The Journal of the Royal Anthropological Institute.** V. 11, n.3: 445-464, 2005.

\_\_\_\_\_. Bodies in perspective: a critique of the embodiment paradigm from the point of view of Amazonian ethnography. In: Helen Lambert; Maryon McDonald (Org.). **Social Bodies.** 1 ed. Oxford: Berghahn Books, v. 1, p. 129-147. 2009.

\_\_\_\_\_. **Paletó e eu. Memórias de meu pai indígena.** 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

\_\_\_\_\_. **Paletó e eu. Memórias de meu pai indígena.** Piauí, Rio de Janeiro, p. 58 - 64, 05 out. 2017.

VITERI, T. A. **Análisis de la pintura corporal de las urnas funerárias de la fase Napo: Uma aproximación iconográfica y etnoarqueológica.** Disertación (Antropóloga com mención em Arqueología), Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, 2019.

\_\_\_\_\_. Entre naturalismos y metáforas: el código icónico em la pintura corporal de las urnas funerárias de fase Napo. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, 15, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A fabricação do corpo na sociedade Xinguana. **Boletim do Museu Nacional** (N.S.) 32: 40-49. 1979.

\_\_\_\_\_. **Araweté: os deuses canibais**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro. 1986.

\_\_\_\_\_. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. **Common Knowledge** 10:3, p. 463-484, 2004.

WALI, A.; ODLAND, J. C.; BELAUNDE, L. E. FELDMAN, N. G.; MORALES CHOCANO, D; MUJICA-BAQUERIZO, A.; WEBER, R. L. *Kené*: Shipibo-Conibo Design. In: AlakaWalie J. Claire Odland (Eds.) *The Shipibo-Conibo: Culture and Collections in Context*. **FieldianaAnthropology**, n. 45, 2016.

WEBER, R. L. Late Prehistoric Iconography in the Upper Amazon. **Journal of the Steward Anthropological Society**, v. 20, n. 1 e 2, p. 99-120, 1992.

WIESSNER, P. Is there a unity to style? In: In: CONKEY, M. e HASTORF, C. (Eds.) **The Uses of Style in Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 105-121, 1990.

ANEXOS.

## ANEXO 1: Gabarito para a Ficha de Análise



**Gabarito par ao preenchimento de ficha**

<b>1. Número de Registro</b>	4 – 20 % 5 – 30 % Ver referencial	<b>19. Contorno</b>
<b>2. Localização</b> Nomes da unidade, ponto de tradagem ou coordenada UTM	<b>11. Angulosidade</b>	1 – Simples 2 – Composto infletido 3 – Composto angular 4 – Complexo
<b>3. Nível</b> Profundidade onde o material foi encontrado	1 – Alta esfericidade – Muito Angular 2 – Alta esfericidade – Angular 3 – Alta esfericidade – Subangular 4 – Alta esfericidade – Subarredondado 5 – Alta esfericidade – Arreondado 6 – Alta esfericidade – Muito Arreondado 7 – Baixa esfericidade – Muito Angular 8 – Baixa esfericidade – Angular 9 – Baixa esfericidade – Subangular 10 – Baixa esfericidade – Subarredondado 11 – Baixa esfericidade – Arreondado 12 – Baixa esfericidade – Muito Arreondado Ver referencial	<b>20. Seção Horizontal</b>
<b>4. Categoria</b>	1 – Base 2 – Parede 3 – Borda 4 – Aplique 5 – Alça 6 – Flange Mesial 7- Tripés	1 – Circular 2 – Quadrangular 3 - Eliptica
8 – Seção de Vaso 9 - Vaso completo 10- Banco 11 – Urna Corpo 12 – Urna Tampa 13 – Aplique sobre Cabeça	<b>12. Cor do Núcleo</b> Ver referencial	<b>21. Diametro</b> Estabelecido pelo Ábaco
<b>5. Condição da peça</b>	<b>13.14.15. Cores de Superfície</b>	<b>22. % de Diâmetro</b>
1 – Fragmento 2 – Fragmentos remontados 3 – Seção remontada 4 – Vaso remontado 5 – Vaso fragmentado 6 –Vaso inteiro	1 – <u>Cinza escuro</u> (7.5YR 4/1, 3/1 e 2.5/1 – Dark Gray, Very Dark Gray, Black) 2 – <u>Cinza Claro</u> (7.5YR 8/1 e 8/2 – White e Pinkish white; 7.5YR 7/1 e 7/2 – Ligth Gray e Pinkish Gray) 3 – <u>Vermelho/Laranja</u> (2.5YR 4/6 e 4/8; 2.5YR 5/6 e 5/8 Red - 2.5YR 7/6 e 7/8; 2.5YR 6/6 e 6/8 Ligth Red) 4 – <u>Marrom A</u> (7.5YR 5/6 e 5/8 – Strong Brown e 7.5YR 6/6 e 6/8 – Reddish Yellow) 5 – <u>Marrom B</u> (7.5YR 5/3 e 5/4 – Ligth Brown e 7.5YR 6/3 e 6/4 – Brown) 6 – <u>Marrom C</u> (7.5YR 5/1 e 5/2 – Gray e Brown e 7.5YR 6/1 e 6/2 – Gray e Pinkish Gray) 7 – Bege 7.5YR 8/3 e 8/4	<b>23. % Confiabilidade da projeção</b> Relação entre o tamanho da forma projetada e o fragmento
<b>6. Agrupamento</b>	<b>16. Tec. de Manufatura</b>	<b>24. Volume</b>
1 – Conjunto corpo e tampa 2 – Peça individual	1 – Roletado 2 – Modelado 3 – Moldado 4 – Placas 5 – Não identificado	Pequeno (>1litro) Médio (<1 a 5 litros ) Grande (<5 a 10 litros) Muito Grande(<10 a 15 litros) Extra grande (superior a 15litros)
<b>7. Tamanho</b>	1 – Pequeno (> 4cm) 2 – Médio (< 4cm > 8cm) 3 – Grande (<8 cm) 4 – Muito Grande 5 – Extra grande	<b>25. Forma da Base</b>
<b>8. Espessura</b> Em cm	<b>17. Reconstituição Gráfica</b>	1 – Plana 2 –Côncava 3 –Convexa 4 –Pedestal Plano 5 – Pedestal Concâvo
<b>9. Tipo de Antiplástico</b>	<b>18. Abertura</b>	<b>26. Forma da Borda</b>
1 – Caraipé 2 – Cauixi 3 – Caco moído 4 – Argila Branca 5 – Argila Vermelha 11- Caraipé B	6 – Carvão 7 – Hematita 8 – Mineral 9 – Quartzo 10 – Osso	1 – Simples 2 – Engrossada 3 – Reforçada interna 4 – Reforçada externa 5 – Reforçada interno externo 6 – Flange Labial 7 – Vazada
<b>10. Concentração de Antiplástico</b>	1 – Sim 2 – Não	<b>27. Forma do Lábio</b>
1 – 5% 2 – 10 % 3 –15 %	<b>28. Intervenções Plásticas</b>	1 – Arredondado 2 – Plano 3 – Afilado 4 – Biselado
<b>16. Tec. de Manufatura</b>	<b>29. Forma</b> Dentro do conjunto de formas do sítio	1 – Flange Mesial 2 – Aplique

**Gabarito par ao preenchimento de ficha**

**30. 31. 32 Alisamento**

- 1 – Polido
- 2 – Fino
- 3 – Médio
- 4 – Grosso

**33.34.35 Engobo e Enegrimento**

- 1. Engobo Branco
- 2. Engobo Vermelho
- 3. Engobo Laranja
- 4. Engobo Preto
- 5. Engobo Vinho
- 6. Enegrimento

**36. Aplique sobre cabeça**

- 1- Ausente
- 2- Urubu
- 3- Coruja
- 4- Passaro não determinado
- 5- Antropomorfo
- 6- Outros

**37. Diadema**

- 1- Plástico
- 2- pintado**
- 3- Ausente

**38. Sobre diadema**

- 1- Plástico
- 2- Pintado**
- 2- Ausente

**39. Orelha-Alargador**

- 1- Anexo ao diadema
- 2- Separado do diadema
- 3- Serpentes Figurativas
- 4- Não distinguível

**40. Sombrancelha**

- 1- Plástica
- 2- Pintada
- 3- ausente

**41. Olhos**

- 1- Plástico
- 2- Pintado
- 2- Ausente

**42. Nariz**

- 1- Plástico
- 2- Pintado
- 2- Ausente

**43. Boca**

- 1- Plástico
- 2- Pintado

- 2- Ausente

**44. Adorno de queixo**

- 1- Plástico
- 2- Pintado
- 2- Ausente

**45. Peitos**

- 1- Plásticos Assimétricos
- 2- Plásticos Simétricos
- 3- Pintados Assimétricos
- 4- Pintados simétricos
- 5- Ausente

**46. Membros Superiores**

- 1- Plástico
- 2- Pintado
- 2- Ausente

**47. Membros Inferiores**

- 1- Plástico
- 2- Pintado
- 2- Ausente

**48. Umbigo**

- 1- Plástico
- 2- Pintado
- 2- Ausente

**49. Sexo**

- 1- Plástico
- 2- Pintado
- 2- Ausente

**50. Banco**

- 1- Pedestal
- 2- Inferido
- 3- Figurativo

**51. 52. 53. Marcas de Manufatura**

- 1 – Folha
- 2 – Cestaria
- 3 – Dedo
- 4 – Corrugado
- 5 – Roletado

**54. 55. 56. Marcas de uso –alteração - deposição**

- 1 – Fuligem
- 2 – Desgastes atrito
- 3 – Desgaste fermentação
- 4 – Mancha de oxidação
- 5 – Deposito de carbono
- 6- Marcas de roedores
- 7- Impacto de ferramenta

0 e X

Sempre que um elemento for “não identificado” o campo será preenchido com algarismo 0.

Sempre que um atributo não for aplicado a uma categoria de peça o campo será preenchido com X.

Para os itens com Pintura além da presença-ausência (1,2) por o pintura desgastada (3)

## ANEXO 2: Ficha de Análise Quantitativa

---





Data:

Plásticos

Marcas

40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57

Sombrancelha

Olhos

Nariz

Boca

Adorno Queixo

Peitos

Membros Superiores

Membros inferiores

Umbigo

Sexo

Banco

Marca de Man-Gesto Ext.

Marca de Man-Gesto Int.

Marca de Man-Gesto lábio

Marca de Uso Ext.

Marca de Uso Int.

Marcas de Uso Lábio

Observações

ANEXO 3: Ficha de Análise Qualitativa/Descritiva



**PROJETO ICONOGRAFIA URNAS POLÍCROMAS**

**Ficha de registro qualitativo**

Registro no.

**SÍTIO:**

**Quadra e nível**

**Feição**

**Outras associações**

**Classificação da peça:**

**Conjunto:**

**Provável complexo arqueológico:**

**Datações**

**Projeto e coletor**

**Data de entrada**

**Acervo:**

**Desenho (Croqui com medidas menores. Ex: Braços, pernas, peitos, rosto)**

**Registro fotográfico**

Preenchido por:

Data:

**PROJETO ICONOGRAFIA URNAS POLÍCROMAS**  
**Ficha de registro qualitativo**

**CONSERVAÇÃO/MARCAS DE USO:**

**Tampa (FE):**

**Tampa (FI):**

**Corpo (FE):**

**Corpo (FI)**

**Borda:**

**Apêndices:**

**Bancos:**

**Outros:**

**MANUFATURA/FORMA:**

**Corpo:**

**Tampa:**

**Banco:**

**Apêndices:**

**Appliques:**

**Diadema:**

Preenchido por:

Data:

## PROJETO ICONOGRAFIA URNAS POLÍCROMAS

### Ficha de registro qualitativo

#### GERAL

Campos decorativos

Eixos de simetria

Movimento e ritmo

Outros

#### TÉCNICAS DE DECORAÇÃO (face externa)

A sequência de técnicas e sobreposições:

Relação forma/decoração

Tipo de decoração Plástica

Local (corpo, membros, se contorna)

Motivos

Sobreposição

Preenchido por:

Data:

**PROJETO ICONOGRAFIA URNAS POLÍCROMAS**  
**Ficha de registro qualitativo**

**POLICROMIA**

**Engobo:** (distribuição, cor, conservação)

**Pintura:**

faixas de delimitação de campo decorativo: espessura  
cor, sobre engobo ( ), sobre acanalado ( ), campos preenchidos  
distribuição, delimitação, cor

motivos em faixas

distribuição, descrição do motivo (encadeamento, repetição/ritmo,  
simetria, figuras reconhecíveis), espessura das faixas, cor.

contorno de faixas ou figuras

sobreposição, cor, espessura

linhas finas

de preenchimento, cor

outros

**TÉCNICAS de DECORAÇÃO (Face interna):**

**A sequência de técnicas e sobreposições:**

**Relação forma/decoração**

**Tipo de decoração Plástica**

**Local (corpo, membros, se contorna)**

**Motivos**

**Sobreposição**

Preenchido por:

Data:

**POLICROMIA**

**Engobo:** (distribuição, cor, conservação)

**Pintura:**

faixas de delimitação de campo decorativo: espessura cor, sobre engobo ( ), sobre acanalado ( ), campos preenchidos distribuição, delimitação, cor

motivos em faixas

distribuição, descrição do motivo (encadeamento, repetição/ritmo, simetria, figuras reconhecíveis), espessura das faixas, cor.

contorno de faixas ou figuras

sobreposição, cor, espessura

linhas finas

de preenchimento, cor

outros

**APLIQUES/ APÊNDICES**

Local:

Técnica

Decoração plástica

Decoração Pintada

Motivos decoração

Forma (pássaro, antropomorfo)

Preenchido por:

Data:

**PROJETO ICONOGRAFIA URNAS POLÍCROMAS**  
**Ficha de registro qualitativo**

**CARACTERÍSTICAS GERAIS ANTROPOMORFISMO**

**TAMPA:**

Presença de rosto:

Decoração plástica:

Decoração pintada:

Adornos:

Diadema:

Expressão:

Olhos:

Nariz:

Boca:

Orelhas:

**CORPO**

Forma

Segmentos

Presença de rostos:

Mamilos:

Umbigo:

Sexo:

Adornos:

Costas:

Dec plástica:

De. Pintada:

Preenchido por:

Data:

**PROJETO ICONOGRAFIA URNAS POLÍCROMAS**  
**Ficha de registro qualitativo**

**MEMBROS:**

Forma braços:

Forma pernas:

Relação com o corpo (próximo, diatanciado, altura do peito, etc):

Adornos:

Número de dígitos:

Forma das mãos:

Forma dos pés:

Motivos plásticos:

Motivos pintados:

**BANCOS/SUPORTES:**

Forma (pedestal/inferido/figurativo):

Seção (horizontal/quadrangular):

Pés (quantidade):

Forma dos pés (cilíndrico/placa escalonada/escalonado):

Alinhamento com o corpo:

Inserção com o corpo:

Decoração plástica:

Decoração pintada:

Preenchido por:

Data: