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

ERÊNDIRA OLIVEIRA

Potes que Encantam:
Estilo e agência na cerâmica polícroma da Amazônia Central

São Paulo
2016

ERÊNDIRA OLIVEIRA

(Versão corrigida. A versão original encontra-se na biblioteca do MAE)

Potes que Encantam: Estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia Central

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arqueologia

Área de Concentração:
Arqueologia

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elaine Farias Veloso Hirata

Linha de Pesquisa: Cultura Material e Representações Simbólicas na Arqueologia

São Paulo
2016

À Teresa.

RESUMO

Esta dissertação foca na questão da variabilidade artefactual das cerâmicas Guarita da Amazonia central, complexo cerâmico pertencente à Tradição Polícroma da Amazônia, que se inicia por volta do ano 1000 e perdura até a conquista europeia, espalhando-se por toda a Amazônia central e a alta Amazônia. A partir de um recorte analítico sobre um determinado tipo de vasilha muito recorrente na cerâmica Guarita, o vaso com flange mesial, a pesquisa desenvolveu uma abordagem de análise que integra elementos tecnológicos e iconográficos, definindo os elementos distintivos e variações regionais do estilo policromo. A partir desta variabilidade formal, das linguagens e temas iconográficos elencados, discutem-se os possíveis processos de transmissão e reprodução deste estilo. Partindo da interlocução entre conceitos da Arqueologia, da Antropologia da Arte e da Etnologia, pudemos entender estes componentes cerâmicos enquanto expressões materiais de um estilo introduzido e compartilhado entre distintas regiões na Amazônia, atuando na veiculação de mensagens imbricadas aos sistemas ontológicos ameríndios, centralizados na transformação corpórea. Desta forma, os artefatos foram analisados enquanto agentes em dinâmicas rituais de reatualização cosmológica, dentro de um amplo sistema cosmopolítico. A partir destas discussões pudemos ampliar o debate sobre a expansão do estilo policromo entre as sociedades pré-coloniais da Amazônia, pensando quais eram as relações existentes entre estas linguagens estéticas pretéritas e as sociedades que produziram as cerâmicas Guarita.

Palavras-chave: Arqueologia Amazônica, Tradição Polícroma da Amazônia, Cerâmica Guarita, Estilo, Iconografia.

ABSTRACT

This thesis focus is the variability of Guarita ceramics, a complex belonging to the Amazonian Polychrome Tradition, which begins around the year 1000 and lasted until the European conquest, spread throughout the central and upper Amazon. We chose to work with a very recurrent type of vessel in the Guarita ceramic complex, the vase with mesial flange, in order to apply a method which integrates technological and iconographic variables and define distinct elements and regional variations of the polychrome style. Based on the morphological variability and different iconographic languages, we were able to discuss the possible processes of transmission and reproduction of this style which could explain its regional spread and apparent homogeneity. This work benefits from a dialogue of concepts from Archaeology, Anthropology of Art and Ethnology, enabling us to understand these ceramic components as material expressions of an introduced and shared style among different regions in the Amazon, displaying messages related to specific Amerindian ontological systems, centered on the transformation body. Thus, the artifacts were analyzed as agents taking part in dynamic rituals for reenacting cosmological beliefs, within a broad cosmopolitical system. From these discussions we were able to broaden the debate on the expansion of the polychrome style of the pre-colonial societies of the Amazon, and enhance our understanding of the relation between these ancient aesthetic languages and societies that produced the ceramics.

Keywords: Amazonian Archaeology, Amazonian Polychrome Tradition, Guarita Pottery; Style, Iconography.

Agradecimentos

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

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

À Prof^a Dr^a Elaine Farias Veloso Hirata por me acolher sob sua orientação no MAE e pela parceria no desenvolvimento desta pesquisa.

À Prof^a Dr^a Cristana Barreto, com a qual tive a oportunidade de trabalhar no decorrer destes anos. Agradeço especialmente pelo trabalho conjunto desenvolvido e pelas longas conversas através das quais pude dar direção à vontade original deste trabalho, que era a interlocução entre a Arqueologia e a Arte.

Ao Prof. Dr. Eduardo Góes Neves que me apresentou a Arqueologia Amazônica, e com isso, às pessoas e lugares que ocupam hoje um lugar mais que especial na minha vida. Obrigada por apoiar as minhas ideias atrapalhadas de recém-formada em Artes Visuais.

À equipe do ARQUEOTROP – Laboratório de Arqueologia dos Trópicos – onde eu pude fazer grandes amizades, na vida e no campo. Agradeço especialmente à Marjorie, o pequeno Vini, Carol, Leandro, o também pequeno Henrique, Thiago (Pitoko), Guilherme, Thiago (Taubaté), Jaq Gomes, a pequena Sara, Fernando, Filippo, Marta, Claide, Anne, Bruna, Breno (eterno amigo de lab) e tantos outros e outras que foram igualmente importantes durante estes anos. Obrigada mais uma vez por me aturarem ligando de madrugada com dúvidas sobre datações, referências bibliográficas e fases cerâmicas.

À Gabriela Carneiro pelas horas de conversa enquanto dissecávamos peixes e fotografávamos pequenos roedores cheirando a formol. Chegamos juntas a conclusão que as cobras e os peixes são animais perigosos e vingativos.

À Jaqueline Belletti, pelas horas e mais horas tentando entender as cerâmicas coloridas e seus efeitos sensoriais. Se hoje eu vejo cobras por todos os lados, a culpa é dela. Estivemos juntas em todos os congressos, eventos e lugares possíveis para apresentar nossas ideias mirabolantes. Temos história para contar.

À Silvia Cunha Lima pela generosidade de me ensinar sobre as pinturas, as queimas, e os segredos tecnológicos das cerâmicas. As horas de trabalho com restauração me lembravam do que eu mais gostava nas Artes. Dar visibilidade às iconografias escondidas das cerâmicas é como dar nova vida aos motivos que as compõem.

Os mapas que constam neste trabalho e a reconstituição de algumas morfologias foram feitos, com muita atenção e primazia, pelo Eduardo Kazuo. Sou muito grata por este trabalho e também pelas longas conversas sobre a cerâmica polícroma.

O Rafael, querido amigo, deu conta de calcular o volume das peças aos 45 do segundo tempo. Obrigada mais uma vez pela ajuda e pelo carinho compartilhado quanto ao brega amazônico.

Também nos últimos momentos e, com poucos materiais disponíveis, Jennifer Watling causou uma reviravolta na pesquisa ao apresentar alguns dos dados da análise de microvestígios botânicos.

À Myrtle e Luciano por tantas vezes me acompanharem ao acervo da UFAM, organizando e desorganizando caixas e mais caixas da enigmática coleção do sítio Lauro Sodré. A ambos também agradeço, junto ao Douglas Machado, pelos dados de análise do conteúdo ósseo de um destes vasos cerâmicos.

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

Aos grandes amigos e amigas da Arqueologia. Pessoas maravilhosas sempre unidas no cafezinho da tarde no Museu. Emerson, Maurício, Vivi, Meliam, Marina, Duane, Aninha e todos e todas que cruzam aquele famoso corredor.

Às arqueólogas da minha vida: Patrícia Marinho, sempre pronta pro samba e acarajé. Muito Axé pra nós minha irmã. Camira (Jácome), mulher onça maravilhosa e mãe do Ravi Kawana, que nasceu no dia em que fiz minha primeira cerveja artesanal. E Laurinha, à qual nem sei direito o que agradecer. Laura foi minha parceira de campo, da vida, dos momentos de desabafos e comemorações, fez coleta, revisou bibliografia, e tantas outras coisas que nem caberiam neste papel.

Aos amigos e amigas que formam minha segunda família: Patrick, Vinicius, Milena, Gabi, Paloma, Silvia Helena, Michele, Lula, Luba, Rui, e tantos outros e outras que estiveram presentes, apoiando e ajudando neste processo.

À Débora que está comigo desde o começo dos tempos da Arqueologia e muito antes disso. As contribuições dela foram essenciais para esta pesquisa e para que eu compreendesse melhor algumas das teorias antropológicas com as quais propus dialogar. Ela também esteve mais do que presente para me ajudar com a finalização de tudo. Obrigada por tudo, desde sempre.

Ao Bruno que arrumou a formatação final quando os computadores se recusaram, me acalmou e me carregou várias vezes para fora de São Paulo. As conversas sobre os potes, as urnas, as onças, o fim do mundo e outros tantos temas também tiveram seus impactos sobre esta pesquisa.

À minha família, sempre presente e, especialmente à Lúcia, que me apresentou a Arqueologia. Seu carinho e apoio foram essenciais para que eu pudesse seguir adiante neste caminho. À ela sou mais do que grata.

Às amadas Andrômeda, Artemis, Julia e Biba e ao amado Kainã. Ao João e à Nani, por incentivarem sempre minhas ideias, mesmo as mais desorientadas e me criarem num mundo povoado de arte.

À minha mamãe grande, dona Teresa, e ao seu João, que estão em algum lugar rezando por mim.

Sumário

Introdução	1
-------------------------	----------

Capítulo 1

A Tradição Polícroma da Amazônia.....	7
1.1. Definindo a cerâmica Polícroma: o estilo segue os grandes rios.....	19
1.2. Os principais modelos: os grupos seguem os grandes rios	32
1.3. A Aldeia da Louça	37
1.4. Novas hipóteses sobre a expansão polícroma.....	45
1.5 Os Vasos com Flange Mesial.....	55

Capítulo 2

Estilo e Arte no estudo da cultura material	75
2.1. O Artefato Ativo: estilo e agência na arqueologia.....	78
2.2. Entre o Estilo e a Arte: encantamento e virtuosismo tecnológico	96
3.3 O Objeto-Pessoa e a transformabilidade dos corpos	116
3.4 Entre Quimeras e Metáforas: inversão e transformação na arte indígena amazônica	121

Capítulo 3

O Estilo da Cerâmica Guarita

As tecnologias de manufatura	129
3.1. O Universo de Análise	132
3.2. A Manufatura dos Vasos com Flange Mesial	142
3.2.1. Variabilidade tecnológica: Argila e Antiplástico	143
3.2.2. A linguagem dos gestos: Morfologia e Acabamento	156
3.2.3. Notas sobre a queima	202

Capítulo 4

O Estilo da Cerâmica Guarita

As Tecnologias de Encantamento.....	208
4.1. A Iconografia dos Vasos com Flange Mesial	212
4.1.1. O Embaralhamento dos Corpos: Simetria e Desdobramento	238
4.1.2. A Estética da Predação: Metáforas na Iconografia Guarita	246
4.2 Função e Performance dos Vasos com Flange Mesial.....	268
4.2.1. Primeiro ensaio sobre a função: Os fermentados	276
4.2.2. Segundo ensaio sobre a função: Os ritos funerários	287
Considerações Finais	299

ANEXOS

Índice de Anexos	331
------------------------	-----

Índice de Imagens e Ilustrações

Figura 1: Cerâmicas da Tradição Polícroma da Amazônia.....	9
Figura 2: Datas e localizações para as fases e subtradições da Tradição Polícroma da Amazônia. Atualmente, as fases Aristé e Marajoara não estão vinculadas à TPA. A “subtradição” Guarita indicada no mapa foi uma terminologia alternativa proposta por Almeida que engloba algumas fases delimitadas para a cerâmica policroma na área de confluência, que não adotaremos nesta dissertação. Fonte: Almeida 2013.	11
Figura 3: Mapa de distribuição dos sítios associados à TPA e datados até o momento atual. As datas mais antigas encontram-se no médio Solimões, no Lago de Tefé e no alto rio Madeira. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015	12
Figura 4: Fragmentos de cerâmica policroma sobre o solo em Santa Isabel do rio Negro (Foto: Eduardo Kazuo Tamanaha)	14
Figura 5: Estruturas de defesa encontradas em contextos da Amazônia Central..	16
Figura 6: Urnas funerárias da fase Napo (imagem a) e Marajoara (imagem b). Urna Napo: Rostain & de Salieu 2013. Urna Marajoara: Coleção ICBS /MAE, USP. Foto: Denise Andrade	20
Figura 7: Cerâmicas da fase Mancapuru e Paredão.	28
Figura 8: Cerâmicas da Tradição Pocó, segundo Neves (2013).....	30
Figura 9: Cerâmicas históricas dos Cocama com o motivo iconográfico da "serpente-bicéfala", segundo Lathrap (2010[1970])	41
Figura 10: Cerâmicas das fases Napo e Guarita.....	43
Figura 11: Urna funerária Jatuarana. Fotos: Silvia Cunha Lima. Fonte: Suze 2014	46
Figura 12: Cerâmicas Saracá e Guarita do rio Urubu	49
Figura 13: Cerâmicas encontradas por Barbosa Rodrigues descritos na publicação Antiquidades do Amazonas: A Necrópole de Miracanguera (Velloso 1982). Fonte: Ferreira 2007	50
Figura 14: Urnas policromas no acervo da Secretaria Municipal de Educação de Urucurituba. Fotos: Acervo Arqueotrop (Laboratório de Arqueologia dos Trópicos).	51
Figura 15: Peças cerâmicas da região de Tefé que mesclam atributos das cerâmicas Borda Incisa e Polícroma. Fonte: Belletti 2015	54
Figura 16: Vaso com flange mesial policromo encontrado na comunidade de Lauro Sodré. Foto: Fábio Guaraldo de Almeida.	56

Figura 17: Vasos com flange mesial da Tradição Polícroma.....	57
Figura 18: Variabilidade morfológica da fase Guarita. Fonte: Tamanaha 2012 adaptado por Belletti 2015. O vaso com flange mesial (tipo 10) assemelha-se com a vasilha esférica (tipo 11) quanto à relação entre os campos decorativos e à morfologia e nas dimensões desta (diâmetro entre 10 e 20 cm e altura entre 15 e 20 cm). As morfologias de núm. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11 e 13 geralmente apresentam decoração acanalada externa e policromia. As demais, com exceção da num. 12 tem decoração pintada e podem apresentar acanalado nos lábios. O Anexo 2 mostra a descrição detalhada de cada uma das formas.....	59
Figura 19: Tipos de morfologias da fase Guarita com motivos iconográficos semelhantes aos vasos com flange mesial.....	60
Figura 20: Quadro comparativo entre as culturas arqueológicas americanas, a partir dos elementos “flanges mesiais e labiais”. Fonte: Ford 1969.	62
Figura 21: Mapa da distribuição de vasos com flange na Amazônia Ocidental. Diagramação: Eduardo K. Tamanha. No Anexo 3 podem ser observados os mapas com a distribuição regional destes vasos em interlivos cronológicos, de 2000 aC a 1500 aC.....	66
Figura 22: Fragmentos de vasos com flange da fase Caiambé, no rio Unini e da Tradição Regional Saracá, no baixo rio Urubu.	67
Figura 23: Alguns exemplos da variabilidade dos vasos com flange mesial no baixo rio Solimões e área de confluência entre os rios Solimões e Negro.....	68
Figura 24: O ouriço da castanha Sapucaia. Após maduro o fruto libera as sementes comestíveis abrindo sua porção inferior, como uma tampa. As cascas também possuem propriedades medicinais.	70
Figura 25: Ouriços de sapucaia modificados e decorados. Proveniência desconhecida. Acervo: Biblioteca Municipal de Altamira. Fotos: Lorena L. W. Garcia	72
Figura 26: Ouriço da castanha sapucaia usado para o preparo do curare. Foto: Camila Jácome	73
Figura 27: Pintura de urso na fachada de uma casa Tsimshian, onde pode ser observado dois perfis que juntos determinam a visão frontal do animal, Fonte: Lévi-Strauss 1975:284.....	99
Figura 28: Motivo de pintura facial Kadiwéu em suporte de papel e mulher Kadowéu com o rosto pintado. Fonte: Lévi-Strauss 1996[1955].....	100
Figura 29: Exemplos do desdobramento na cerâmica arqueológica Marajoara, identificados por Cristiana Barreto (2009).....	100
Figura 30: Proa das canoas usadas para o ritual de troca do Kula, nas ilhas Trobriand, Melanésia.....	103

Figura 31: Panela kamalupo pintada com composição do motivo kupato onabe (espinha de peixe), considerada como de difícil execução técnica. Fonte: Barcelos Neto 2008:155.	106
Figura 32: Cena do ritual Yeju, onde foram oferecidas 25 panelas-pagamento aos donos do ritual dos clarinetes Tankwara. Fotografia de Hukai Wauja. Fonte: Barcelos Neto 2008:159.	107
Figura 33: Muiraquitã amazônico. Fonte: Gomes 2001.....	108
Figura 34: Vasos cerâmicos para consumo de Masato. Fonte: Lathrap 2010 [1970]	111
Figura 35: Homens Shipibo bebendo masato com tijelas pintadas. Cenas originais: documentário “ <i>Shipibo, Men of the Montaña</i> ” de Harry Tschopik (1953). Imagem do documentário Shipibo, <i>La película de nuestra memoria</i> . Ano: 2012: direção: Fernando Valdivia Gómez e Claire Odland.	112
Figura 36: Marina Bimi (Kaxinawá) aplicando sumo alucinógeno para “abrir” a visão. A roupa tecida com padrões kene pode agir como um catalizador e indutor das visões dos desenhos. Imagem do vídeo “ <i>Bimi – Mestra de Kenes (Hunikui)</i> ” Ano: 2009 Produção: Vídeo nas Aldeias	112
Figura 37: Vaso Tukano para o consumo do Ayahuasca. Fonte: Reichel-Dolmatoff 1978	113
Figura 38: Cerâmica da tradição Tupiguarani (a esquerda), com policromia interna e ilustração de cerimônia antropofágica entre os Tupinambá feita por Hans Staden. Fonte: Paris e Ohtake (eds) 1999. Brochado identifica nas gravuras feitas por Staden e outros cronistas algumas morfologias típicas das cerâmicas arqueológicas e suas respectivas funcionalidades. Na ilustração acima, mulheres e crianças supostamente usam os pratos, ou tijelas rasas para comer o mingua e as vísceras no ritual antropofágico (Brochado 1991).	114
Figura 39: Cerâmica japepaí, utilizada para servir mingau nos rituais Asuriní, com o padrão tayngava. Fonte: Müller 1992:237.	120
Figura 40: Cerâmica Hopi com o motivo "pássaro-serpente". Fonte: Severi 2013.	122
Figura 41: Rede Kaxinawá com motivos <i>dunuan kene</i> (desenho da anaconda) e <i>hua kene</i> (desenho de flor). Fonte: Lagrou 2013.....	123
Figura 42: Desenho dos motivos iconográficos do Obelisko de Tello, do complexo Chavín de Huantar, Peru. Desenhos de Rowe 1977. Fonte: Urton 1996	125
Figura 43: Vaso de cariátides Santarém com apêndices zoomorfos e antromoporfos. O urubu-rei da vasilha pode ser visto sob diferentes perspectivas ou mesmo como um outro ser, dependendo do ângulo de visualização. Acervo: Museu de Arqueologia e Etnologia. Fonte: Gomes 2001	127
Figura 44: Mapa com a localização dos sítios e locais de proveniência dos acervos pesquisados.....	135

Figura 45: Vaso com flange mesial da fase Apuaú. Acervo: MPEG	140
Figura 46: Vaso com flange mesial descrito por Barbosa Rodrigues, na publicação "A Necrópole de Mirakanguera". Acervo: Museu Nacional – UFRJ	141
Figura 47: Etapas de manufatura do vaso com flange mesial nos artefatos do sítio Lauro Sodré. Manufatura Tipo 1: A flange é anexada no final.....	157
Figura 48: Etapas de manufatura do vaso com flange mesial nos artefatos da coleção 006. Manufatura Tipo 1: A flange é anexada no final	157
Figura 49: Etapas de manufatura do vaso com flange mesial nos artefatos da coleção 006. Manufatura Tipo 2: A flange é feita a partir do prolongamento da parede inferior.	158
Figura 50: Fragmentos de flange mesial produzidos a partir da técnica de manufatura do tipo 2. Coleção 006 - Manacapuru. Acervo: MAE USP	159
Figura 51: Fragmento de flange mesial produzido a partir da técnica de manufatura do tipo 2. Coleção 006. Acervo: MAE USP	160
Figura 52: Flanges mesiais construídas a partir da técnica de manufatura do tipo 1. Os detalhes das imagens mostram o ponto de junção da flange com a parede do vaso. Coleção 006. Acervo: MAE USP	161
Figura 53: Vasos com flange mesial com borda circular do acervo do sítio Lauro Sodré.....	165
Figura 54: Vasos "miniatura" do acervo do sítio Lauro Sodré. Estes exemplares seriam melhor classificados enquanto vasos "carenados", mas tem a morfologia e a decoração semelhante às dos vasos com flange mesial.....	166
Figura 55: Vasos com flange mesial com borda quadrangular do sítio Lauro Sodré. As setas em vermelho indicam os pontos de inflexão que definem os limites dos campos iconográficos.....	166
Figura 56: Tipos de morfologias do sítio Lauro Sodré analisadas nesta pesquisa.	168
Figura 57: Variação entre os limites formais dos campos iconográficos nas peças do sítio Lauro Sodré e da coleção 006.	169
Figura 58: Vaso com flange mesial de borda quadrangular da fase Napo. Acervo: MACCO (<i>Museo de Arte y Arqueologia de la Ciudad de Coca</i>), Equador. Fonte: Rostain & De Saulieu 2013.	170
Figura 59: Vasos com flange mesial de formato quadrangular com vértices proeminentes.	171
Figura 60: Vasos com flange mesial de pequenas dimensões do sítio Lauro Sodré. Nestes os campos iconográficos são localizados embaixo da flange. Fotos: Acervo ARQUEOTROP.	172
Figura 61: Fragmento de vaso com flange mesial de tamanho médio com acanalado embaixo da flange. Sítio Lauro Sodré.	174

Figura 62: Exemplos de artefatos do sítio Lauro Sodré com engobo. À esquerda, prato com banho em vermelho cobrindo toda a superfície interna e, à direita, vaso com engobo branco na superfície externa.	176
Figura 63: Vasos com flange mesial em exposição no IPHAN - Manaus.	178
Figura 64: Variação de cores entre o amarelo e o vermelho na pintura de peças do Lauro Sodré. Na imagem a, as setas indicam a mudança de uma cor para a outra. Na imagem b, as setas indicam dois campos coloridos, um em amarelo e outro em vermelho “vivo”.	179
Figura 65: Reconstituição de campo iconográfico pintado de um vaso da coleção do sítio Lauro Sodré.	180
Figura 66: Morfologias reconstituídas dos vasos com flange mesial da coleção 006.	182
Figura 67: Vasos com flange mesial parcialmente inteiros da coleção 006.	182
Figura 68: Vaso com flange mesial da coleção 006, com destaque para a superfície côncava entre a flange e a parede inferior (vinco). Esta parte do vaso não apresenta fuligem.	184
Figura 69: Morfologias da coleção 006 classificadas dentro do Conjunto 1.	185
Figura 70: Morfologias da coleção 006 classificadas dentro do conjunto 2.	186
Figura 71: Fragmentos de flange mesial da coleção 006 classificados dentro do conjunto 3.	187
Figura 72: Fragmentos de vasos com flange mesial da coleção 006 com policromia.	188
Figura 73: Detalhe da adição de camada de argila no vaso com flange, para a produção dos acanalados.	189
Figura 74: Vaso com flange mesial pequeno da coleção 006. A morfologia e composição dos campos iconográficos são iguais às das peças de tamanho médio.	190
Figura 75: Vaso com flange mesial da coleção 006 proveniente do Lago do Catuá, próximo à Tefé.	191
Figura 76: Fragmento de flange mesial doado ao acervo do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. Tefé, AM. As flechas indicam a linha acanalada produzida no ponto de junção da flange.	193
Figura 77: Vaso globular de tamanho médio pertencente ao acervo do sítio Vila Nova II.	194
Figura 78: Fragmentos de vasos com flange mesial do acervo do sítio Vila Nova II.	195
Figura 79: Fragmento de flange mesial do sítio Vila Nova II, com policromia em ambas as faces, classificado dentro do conjunto 1.	196

Figura 80: Fragmentos de flange mesial com policromia do acervo do sítio Vila Nova II, classificados dentro do conjunto 2.....	196
Figura 81: Morfologias das peças do acervo do MPEG, analisadas nesta pesquisa.	197
Figura 82: Peças do Museu Nacional analisadas. Da esquerda para a direita: Vaso com flange mesial e apliques (antropomorfo), Vaso quadrangular zoomorfo e Tigela.....	198
Figura 83: Vaso com flange mesial (basal) do acervo do sítio São Paulo II. Foto: Acervo Arqueotrop. Ilustração: Val Moraes.	199
Figura 84: Vasos com flange mesial com marcas enegrecidas na base. À esquerda pode-se notar as marcas derivadas da queima (<i>fire-clouds</i>) e à direita, uma camada enegrecida possivelmente indicativa de exposição ao fogo (fuligem)	201
Figura 85: Gráfico dos tipos de queima observados nos acervos pesquisados. ..	204
Figura 86: Vasos com flange mesial do acervo do MPEG com marcas de queima na base (<i>fire-clouds</i>).	205
Figura 87: Queima de cerâmica à céu aberto (esquerda) e aplicação de resina na cerâmica entre os Shipibo, no rio Ucayali, Peru. Foto: Martin CCorisapra.....	206
Figura 88: Padrões de simetria em banda definidos por Shepard (1956).....	210
Figura 89: Regras para a construção de padrões iconográficos, conforme conceito de Gell (1998:79).....	211
Figura 90: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. As linhas azuis indicam os vértices da borda quadrangular que dividem o campo em quatro temas.As setas em vermelho mostram o padrão de simetria através da rotação dupla. Nas vistas da peça, as áreas em preto reproduzem o acanalado e no <i>roll-out</i> as áreas em preto, inversamente, reproduzem as partes em alto relevo (excisas).....	213
Figura 91: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. As linhas azuis indicam os vértices da borda quadrangular que dividem o campo em quatro temas.As setas em vermelho mostram o padrão de simetria através da translação. Nas vistas da peça, as áreas em preto reproduzem o acanalado e no <i>roll-out</i> as áreas em preto, inversamente, reproduzem as partes em alto relevo (excisas).....	214
Figura 92: Decalque de campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré. As setas em azul indicam os motivos posicionados nos vértices da peça (quadrangular). No padrão de cima, estes motivos lembram serpentes e separam os temas do campo iconográfico. No padrão de baixo os motivos olhos, que compõem os temas dispostos em um movimento de translação.	215
Figura 93: Decalque de campos iconográficos do sítio Lauro Sodré. A Assimetria de detalhes nos campos pode ser notada pela segmentação do tema principal, como na imagem de cima, ou na inclusão de um motivo sutilmente diferenciado,	

como na imagem de baixo. As linhas em azul mostram os temas principais que compõem o padrão em banda.....	216
Figura 94: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. As setas em azul destacam os motivos que dividem os temas principais, dispostos em padrão de translação. Nesta peça estes motivos divisores não coincidem com os vértices da peça mas são compõem um outro tema que é espelhado nas laterais B e D.	217
Figura 95: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. Padrão de simetria através da translação, com rotação em uma das laterais da forma quadrangular.....	217
Figura 96: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. Os temas principais são dispostos em rotação nas laterais B e C. Nas laterais A e D, um outro tema é disposto em translação.	218
Figura 97: Decalque de campo iconográfico de vaso circular do sítio Lauro Sodré. A linha em azul destaca o ponto de segmentação do motivo em banda.	218
Figura 98: Vistas de vaso com policromia do sítio Lauro Sodré. O contraste entre branco e vermelho destaca os temas principais que compõe o campo.....	220
Figura 99: Decalque de campo iconográfico de vaso circular do sítio Lauro Sodré. Nesta peça as linhas acanaladas são produzidas de forma contínua e não parece haver a segmentação de temas principais.....	220
Figura 100: Temas iconográficos dos vasos com flange mesial da coleção 006. As setas em azul indicam os motivos que poderiam aludir a "olhos".	221
Figura 101: Decalque de campo iconográfico de vaso da coleção 006. Destaque para os motivos que compõem o tema dos olhos, nariz, sombrancelha, diadema.	222
Figura 102: Urnas funerárias da Tradição Polícroma da Amazônia. Destaque para o diadema sobre seus rostos.	223
Figura 103: Prato da fase Napo com referência ao diadema. Fonte: Meggers e Evans 1968.	224
Figura 104: Reprodução de campo iconográfico de tampa de urna funerária encontrada em Tefé, AM. Destaque é dado para o diadema que emoldura o rosto presente na tampa. Acervo: Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá.	224
Figura 105: Fragmento de flange mesial da coleção 006 onde podem ser notadas as diferenças no relevo produzidas por acanalados mais ou menos profundos. Os espaços excisos são bem estreitos.	225
Figura 106: Decalque de campo iconográfico de vaso da coleção 006. As setas em vermelho indicam o movimento de translação e rotação aplicado aos grafismos e as linhas em azul indicam o espelhamento de dois motivos principais que dividem o vaso no meio, dividindo o campo em duas metades diferentes.....	227

Figura 107: Grafismos de peças polícromas que poderiam remeter a aves.	228
Figura 108: Recosntituição dos campos iconográficos de peças com policromia do conjunto 2 da coleção 006.	229
Figura 109: Fragmentos de vaso com flange mesial do sítio Vila Nova II com o tema do diadema nos campos iconográficos sobre a flange.	230
Figura 110: Fragmentos cerâmicos do sítio Vila Nova II com o tema da serpente nos campos iconográficos.	231
Figura 111: Fragmentos de vasos com flange mesial do conjunto 2 do sítio Vila Nova II com o motivo iconográfico da cobra ou do peixe com cabeça escalonada.	232
Figura 112: Decalque dos campos iconográficos de vasos do acervo do MPEG. As Linhas em azul indicam a divisão do campo em temas principais e as flechas em vermelho destacam o espelhamento destes temas nas laterais opostas do vaso..	233
Figura 113: vaso com flange mesial coletado no "Furo do Apuí", com decoração incisa e pintura em vermelho (a) e fragmento de vaso com flange mesial da coleção 006 (b).	234
Figura 114: Vaso com flange mesial o acervo do MPEG com proveniência desconhecida. As linhas em azul indicam a separação do campo iconográfico em temas principais que aludem ora a serpentes, ora ao diadema. Na imagem colorida, as setas em azul destacam os motivos provavelmente relacionados às serpentes.	235
Figura 115: Vaso zoomorfo do acervo do Museu Nacional. O campo iconográfico, com pintura vermelha, é composto pelas "patas" do anima e por prováveis "cabeças" de outros seres.	236
Figura 116: Vaso com flange mesial do acervo do Museu Nacional. Entre as flanges que compõem braços serpentilíneos pode-se notar um rosto antropomorfo formado por apliques. No campo acima destes, são identificadas possíveis referências à serpente, em aparente movimento de translação.	236
Figura 117: Vasos com flange mesial de formato quadrangular do sítio Lauro Sodré. Ao olhar as peças de cima é possível perceber a oposição entre a borda (quadrada) e a base (redonda).	240
Figura 118: Campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré com destaque para o desdobramento dos temas principais, que, a partir de seus pontos de junção, formam novos temas, ou novos "seres"	244
Figura 119: Campos iconográficos com motivos que aludem à serpentes que se combinam e se dividem no movimento dos grafismos gerando motivos e temas distintos. Nas imagens a e b, as serpentes compõem padrões completamente labirínticos.	245
Figura 120: Processo de minimização do tema antropomorfo proposto por Moraes (2013).	247

Figura 121: Urnas funerárias policromas com braços e pernas que remetem a corpos de serpentes. Peças do acervo do MPEG. Belém, PA.	248
Figura 122: Peças policromas que apresentam o motivo do antropomorfo com braços serpentilíneos em seus campos iconográficos.....	250
Figura 123: Campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré. Em destaque os temas que poderiam indicar variações do "antropomorfo com braços serpentilíneos".	252
Figura 124: Reprodução de urna funerária da fase Guarita por Moraes (2013). Em destaque, o rosto de um animal com presas em que os olhos e bariz são indicados por duas cabeças de serpente. Acervo IGHA Manaus, AM.	252
Figura 125: Bojo inferior e tampa de duas urnas funerárias encontradas em Tefé, AM. Acervo: Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá.	253
Figura 126: Detalhes dos temas iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré que poderiam remeter a determinadas características de animais, como, por exemplo, o focinho de felinos.	253
Figura 127: Detalhes de campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré que poderiam fazer referência a características de felinos como a Jaguatirica.	254
Figura 128: Tema iconográfico do antropomorfo com braços serpentilíneos presente em outras morfologias que não os vasos com flange mesial.	257
Figura 129: Tampas de urnas funerárias com pássaros modelados na parte superior. Da esquerda para a direita: Urna do acervo do MPEG com pássaro não identificado. Urna encontrada em Tefé com urubu-rei na tampa. Urna encontrada em Tefé com coruja na tampa.	258
Figura 130: Prato da fase Napo (Equador) com destaque para os motivos de corpos serpentilíneos com cabeças de pássaros (urubu-rei) na extremidade. À direita rosto de animal com presas e prováveis "bolsas de veneno" referenciado na borda do prato. Ilustração: Claide Moraes (2013). Fonte da imagem do prato: Meggers e Evans 1968.	259
Figura 131: Motivos referentes à serpentes mais comuns na iconografia Guarita. Serpente vista na perspectiva lateral, formando um padrão em "S".	259
Figura 132: Motivos iconográficos referentes à seres ofídeomorfos, compostos por cabeças triangulares e escalonadas, também típicos de algumas cerâmicas de fases policromas.	260
Figura 133: Detalhes de campos iconográficos em cerâmicas policromas que apresentam o tema da serpente/peixe com elementos indicativos de características associadas à cabeça como línguas/presas/bigodes.	261
Figura 134: Motivos iconográficos relativos ao peixe/bagre na iconografia Mochica (Peru).	262

Figura 135: Motivos iconográficos da cerâmica da fase Caimito (Peru) identificados por Weber como serpentes bicéfalas. Fonte: Weber 1992.	264
Figura 136: Ângulos de visualização e perspectivas dos vasos com flange mesial pequenos do Lauro Sodré, quando manuseados. Na imagem à esquerda, o vaso é visto de cima (abertura) por quem o manuseia. Na imagem à direita, o vaso é visto por baixo (base) por quem não está manuseando-o diretamente. Nesta segunda proposta, quem visualiza o recipiente ser “inclinado” (na frente de quem vira o vaso) pode observar o campo iconográfico inteiro.	271
Figura 137: Variação de tamanho dos vasos com flange mesial do sítio Lauro Sodré.....	272
Figura 138: Esqueletos de sílica (espículas de esponja e algas) encontradas na análise dos microvestígios botânicos do vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré.....	273
Figura 139: Fitólitos e grãos de amido de milho (<i>Zea mays</i> L.) identificados na análise dos microvestígios botânicos de vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré. Imagens cedidas por Jennifer Watling.	274
Figura 140: Imagens dos maiores recipientes cerâmicos identificados no sítio Lauro Sodré.	277
Figura 141: Vasos do sítio Lauro Sodré com morfologia semelhante aos vasos dos Shipibo e dos Jívaro usados para o consumo de bebidas fermentadas.....	278
Figura 142: Vasos carenados da Tradição Tupiguarani que apresentam semelhanças morfológicas com os vasos com flange mesial policromos. Estas vasilhas eram provavelmente usadas para o armazenamento de bebidas fermentadas. Fonte: Correa 2009.	279
Figura 143: Gravuras de Hans Staden sobre os rituais de antropofagia entre os Tupinambá da costa. Nas imagens podem ser observados vasos semelhantes aos vasos carenados (Camuciajura) enterrados no chão, aos quais as mulheres despejam e retiram as bebidas fermentadas. Fonte: Brochado 1996; Paris & Ohtake 1999.	280
Figura 144: Motivos iconográficos mais comuns nos vasos com flange mesial da área de confluência e médio-baixo rio Negro. Os rostos aos quais os motivos fazem referência têm seus "olhos" posicionados na extremidade da flange.	285
Figura 145: Vasos do acervo do sítio Lauro Sodré preenchidos por sedimento misturado com ossos. Fotos: Acervo Arquetrop.	287
Figura 146: Vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré preenchido com vestígios ósseos de humanos e animais. Escavado e analisado pelo aluno Francisco Douglas Rosa Machado da Universidade Federal do Amazonas em 2015. Foto: Luciano Souza Silva.	289
Figura 147: Detalhe de conteúdo ósseo no interior do vaso com flange mesial, durante processo de análise. Foto: Douglas Rosa Machado.	289

Figura 148: Urnas funerárias policromas com "flange" posicionada na abertura, no ponto de junção com a tampa.	294
Figura 149: Vasos com flange mesial do sítio Lauro Sodré, com destaque para os "rostos/cabeças" sobre a flange.	295
Figura 150: Exemplos de vasos do sítio Lauro Sodré com "furos" na base e com um padrão de quebra homogêneo na base circular. A presença deste tipo de quebra em muitos recipientes deste acervo poderia indicar um padrão de fragmentação intencional.	297
Figura 151: Provável borduna associada à fase cerâmica Napo (Equador). Os motivos gravados na madeira seguem os mesmos padrões iconográficos dos motivos acanalados e pintados sobre a superfície cerâmica. Acervo: Museo Cicame, Equador. Fonte Cabodevilla 1998.	313
Figura 152: Crânio humano associado aos vestígios da fase Napo, com pinturas de motivos iconográficos iguais aos dos vasos e urnas funerárias cerâmicas. Acervo: Museo Cicame, Equador. Fonte: Cabodevilla 1998.	314

Introdução

Esta pesquisa de mestrado se enquadra em um tema amplo de estudo sobre a arqueologia da região amazônica, que procura melhor compreender a chamada Tradição Polícroma da Amazônia (TPA) e, mais particularmente, as questões de dispersão regional, filiação cultural e posição crono-estilística da cerâmica arqueológica intitulada “Guarita”, que se insere no conjunto de ocupações pré-coloniais tardias na Amazônia Central.

A proposta é tratar a questão da homogeneidade e da variabilidade estilística destes conjuntos cerâmicos, a partir da análise integrada de elementos tecnológicos e iconográficos, com o intuito de melhor entender os significados socioculturais de sua dispersão aparentemente muito extensa e padronizada, dentro do contexto da TPA. Assim, pretendemos identificar em que medida os processos de dispersão deste complexo cerâmico podem estar relacionados às dinâmicas de interação, troca, fluxo estilístico e emulação entre as sociedades da Amazônia pré-colonial.

A TPA tem sido interpretada como o correlato de uma expansão bélica na calha principal do Amazonas, logo antes da chegada dos europeus (Neves 2013, Moraes e Neves 2012, Tamanaha 2011). Isso se deve ao fato de que a ampla distribuição das indústrias cerâmicas políchromas nesta área está muitas vezes relacionada à reocupação de assentamentos mais antigos, nos quais se pode notar a presença de valas e paliçadas defensivas. Um dos aspectos que embasam este modelo é justamente o fato que as indústrias políchromas apresentarem uma “padronização estilística” marcante, que pode ser percebida desde a área de confluência entre os rios Negro e Solimões, na Amazônia Central, até o sopé dos Andes (Neves 2013, Moraes e Neves 2012).

Apesar disso, são poucos os estudos que se debruçam sobre a iconografia destes conjuntos materiais, entre os quais podemos citar a análise de Weber da cerâmica Caimito (1992), ou a análise de Moraes (2013) da cerâmica Guarita, onde o autor tece alguns comentários iniciais sobre o estudo destes componentes iconográficos. Diante disso, optamos por estabelecer um recorte na variabilidade formal da TPA, que nos permitisse fazer uma análise comparativa de conjuntos de regiões distintas, a fim de melhor compreender as características do estilo desta tradição cerâmica, seus elementos estruturais e sua variabilidade em um contexto intra e interregional. A cerâmica Guarita foi então considerada a mais indicada para um recorte inicial, dada a grande quantidade de pesquisas

vinculadas ao Projeto Amazônia Central que, sobretudo na área de confluência, apresentam dados contextuais e tecnológicos destes conjuntos cerâmicos.

O material específico, que embasa esta dissertação, é um tipo de vasilha com uma morfologia bastante padronizada, classificada como “vaso com flange mesial”. A escolha deste tipo de vaso como objeto de análise se deu pelo fato de que ele reúne diversas características associadas a questões bem amplas sobre a TPA, sua distribuição geográfica e relação com complexos cerâmicos mais antigos. Algumas destas questões são:

- A relação histórica da TPA com a Tradição Borda Incisa ou Barrancóide, dada a presença de elementos comuns nos conjuntos cerâmicos de ambas, a exemplo da própria presença das flanges.
- O já citado excepcional grau de padronização que a TPA e, em especial a fase Guarita, adquire em relação a estilos de tradições anteriores, estas mais “regionalizadas”, e o que isso significa em termos da expansão de grupos falantes de determinados grupos linguísticos.
- O papel da cerâmica em si nos processos de formação e expansão de identidades regionais e principalmente do estilo da cerâmica da TPA como mídia comunicativa com sua policromia chamativa e recorrente.

Uma vez definido o recorte da pesquisa, foi feito um levantamento de coleções de museus e de acervos relacionados às pesquisas do PAC (Projeto Amazônia Central), dos quais definimos alguns conjuntos mais relevantes para a análise, que serão descritos no **capítulo 3**, quando da apresentação da metodologia. A análise conjunta destas peças tem permitido uma melhor interlocução de dados, que são possíveis a partir das características específicas de cada grupo. Ao passo que outras peças de acervos museológicos (geralmente inteiras), permitem uma melhor compreensão dos campos iconográficos, as peças do PAC possuem informações contextuais mais controladas e um quadro mais amplo da variabilidade tecnológica dos conjuntos.

Desta forma, a análise proposta para esta dissertação constitui o estudo de aspectos da variabilidade formal dos vasos com flange mesial, com especial atenção à iconografia, definindo assim, a existência de elementos mais ou menos variáveis do estilo polícromo e

contribuindo com os dados sobre a configuração da cerâmica Guarita, e da TPA, como um todo. Além disso, pretendemos também contribuir com os estudos que têm ampliado a discussão da variabilidade artefactual arqueológica, através do diálogo com a Antropologia da Arte, com a Etnoarqueologia e a Etnologia, permitindo à Arqueologia ampliar a discussão sobre os aspectos simbólicos e artísticos da cultura material, vista então como peça chave nas dinâmicas de continuidade e resistência das estruturas sociais.

Estrutura dos capítulos

No **Capítulo 1**, apresentamos as características da Tradição Polícroma da Amazônia, em especial da fase Guarita e dos vasos com flange mesial, passando por uma releitura do histórico de pesquisas arqueológicas na Amazônia Central, que primeiramente definiram esta Tradição, e de que forma estas foram revisitadas e reelaboradas em pesquisas mais recentes. Foco especial é dado à forma como a variabilidade cerâmica e os estilos destes artefatos serviram de base para a elaboração de diferentes modelos cronológicos e seu papel no modelo atual proposto para a Amazônia Central. Essa revisão visa a um melhor entendimento do que tem sido considerado, atualmente, o estilo polícromo e seu papel fundamental como expressão material de uma suposta ideologia expansionista que teria marcado a chegada dos grupos produtores destes artefatos na Amazônia Central e sua subsequente ocupação de diversas regiões à montante do rio Solimões. Além disso, iremos apontar algumas hipóteses que tratam da correlação entre estes complexos estilísticos e grupos de troncos linguísticos distintos, acentuando as informações que, dentro destes amplos modelos, poderão corroborar a nossa pesquisa.

No **Capítulo 2** apresentamos o embasamento teórico desta dissertação através de dois temas mais amplos. Ambos os temas dizem respeito ao entendimento das várias formas de expressões estéticas e materiais em sociedades pretéritas e atuais e sua relação com as estruturas sociais e os sistemas ontológicos de concepção e organização da realidade. Primeiramente, partimos de uma revisão sobre o estudo do estilo na disciplina arqueológica e, sobretudo, como estas linhas teóricas permitem uma interpretação dos conjuntos materiais a partir de suas dimensões comunicativas e agentivas dentro dos processos de interação e de transformação social. A interlocução entre as diferentes dimensões do que pode ser interpretado como um estilo arqueológico e suas características

simbólicas, artísticas, tecnológicas e identitárias, permitem interpretar alguns conteúdos do estilo policromo e nos dão uma base para pensar sua configuração e variabilidade regional.

A outra parte do capítulo compreende o estudo mais específico da arte e de expressões artísticas etnológicas e o entendimento destas manifestações como profundamente ligadas às estruturas sociais e às lógicas de identificação, controle e mediação destas estruturas, das relações entre alteridades e de uma perspectiva multifacetada da realidade indígena ameríndia. Tal eixo teórico-metodológico é tomado como guia para esta pesquisa, pois acreditamos que o estudo de componentes iconográficos, ou estilísticos, das expressões materiais de povos pré-coloniais deve ser desenvolvido a partir de uma interlocução com os estudos etnográficos, na medida em que se referem a formas de expressão destas sociedades do passado, que poderiam compartilhar algumas características estruturais mais profundas com as sociedades do presente. Estas características, de uma forma ou de outra, poderiam se manter até os dias atuais, mesmo que transformadas e reconfiguradas. Os estudos de caso citados neste capítulo pretendem mostrar como, atualmente, existem elementos estruturais mais amplos que perpassam os vários sistemas tecnológicos indígenas e que não se referem tanto aos seus conteúdos simbólicos ou semânticos mais específicos (variados culturalmente), mas a uma lógica da produção material imbricada à própria lógica ontológica destas sociedades.

É preciso pontuar que, mais do que tentar acessar os conteúdos de uma “linguagem” iconográfica destas expressões estéticas pré-coloniais, pretendemos tentar compreendê-las dentro de estratégias de interação e comunicação entre as sociedades que as produziram ou que com elas se relacionaram de alguma maneira. Parece-nos essencial esta abordagem, pois partimos justamente de um modelo interpretativo que vê a cerâmica policroma como integrante de um processo de expansão populacional, talvez atrelada a situações de conflito e de reconfiguração territorial.

No **Capítulo 3** apresentamos os conjuntos artefatuais selecionados para esta pesquisa e suas instituições de origem, bem como as diretrizes metodológicas usadas para a análise dos componentes formais do estilo cerâmico. Descrevemos aqui os dados de análise relativos aos aspectos da manufatura dos artefatos: Matéria-prima, antiplásticos, construção do vaso, acabamento, decoração e queima. Estes aspectos mostram um pouco da variabilidade do estilo policromo na Amazônia Central e algumas das características regionais mais marcantes. Foco especial é dado às variações tecnológicas no tratamento das pastas cerâmicas e na morfologia dos vasos com flange mesial, bem como na produção

seus campos iconográficos. Este capítulo pretendeu, desta forma, mostrar algumas das variações do estilo tecnológico da cerâmica Guarita, e como ele se configura, mais especificamente, na Amazônia Central.

No **Capítulo 4** são apresentadas as análises iconográficas dos conjuntos selecionados e as características destes artefatos que poderiam indicar algumas das funcionalidades às quais estavam relacionados. No tocante à iconografia, são descritos os padrões de composição, simetria e movimento dos campos, a particularidade de alguns temas mais recorrentes e a possível interlocução entre estes com uma gramática simbólica das expressões estéticas ameríndias. A segunda parte do capítulo, que trata mais especificamente da função e das possíveis performances às quais estes artefatos estavam relacionados, apresenta alguns dados preliminares de análise do conteúdo de determinadas peças que, somados às análises iconográficas, permitem tecer hipóteses sobre alguns usos mais específicos e os contextos aos quais poderiam estar relacionados.

A articulação entre os dados apresentados pretende não apenas caracterizar os possíveis elementos definidores de um estilo policromo, mas também pensar os vasos com flange mesial enquanto artefatos com especificidades quanto à sua confecção, utilização e agência dentro de determinadas atividades. A partir destas hipóteses pretendemos ampliar a discussão sobre os processos sociais que vieram a configurar a distribuição regional das cerâmicas policromas na Amazônia e sua possível relação com estratégias de legitimação ideológica e/ou de expansão territorial. A proposta principal é que este estilo se configure como uma eficaz tecnologia de encantamento para a difusão de uma ideologia embasada no xamanismo e na transformação corpórea, dentro de uma lógica particular de ontologia da predação.

Enfim, as **Considerações Finais** definem os resultados desta pesquisa, retornando às características mais distintivas do estilo policromo e, mais especificamente, do estilo Guarita, e dos modelos atuais propostos para sua configuração regional. Por um lado, tentamos sintetizar os dados de análise e definir alguns dos principais referentes distintivos do estilo policromo que o caracterizam como um estilo cerâmico emblemático. Por outro lado, tentamos nos debruçar sobre os modelos atuais propostos para a dispersão do estilo policromo e de que forma nossas análises poderiam contribuir com estas proposições, ou mesmo indicar novos caminhos para compreender os processos de interação e de transformação socioculturais que teriam levado à amplitude regional na qual as cerâmicas policromas se encontram.

Atenção é dada também aos vasos com flange mesial e suas especificidades dentro dos modelos cronológicos policromos, oferecendo vias alternativas de interpretação quanto à identificação desta morfologia enquanto um referente distintivo destas indústrias cerâmicas.

Enfim, procuramos atentar para a importância dos estudos iconográficos na concepção de modelos interpretativos arqueológicos, sobretudo quando a variabilidade cerâmica e seus elementos decorativos são tomados como indícios específicos de processos de compartilhamento, identidade e territorialidade. Concluimos que o estudo da variabilidade estilística na Arqueologia é de extrema importância, enquanto ferramenta para acessarmos os processos de fluxo de informação, troca, emulação e transmissão entre sociedades pretéritas, assim como suas formas de configuração social, política, cosmológica e territorial. No caso do estilo policromo, parece-nos que um ponto chave para o entendimento dos processos que levaram a sua configuração no registro arqueológico amazônico é entender as diferentes formas pelas quais ele teria sido incorporado em distintas regiões e sua eficácia em se propagar de maneira tão ampla, tornando-se um estilo hegemônico na Amazônia pré-colonial.

Capítulo 1

A Tradição Polícroma da Amazônia

(...) a melhor que já se viu no mundo, porque a ela nem a de Málaga não se iguala. É toda vidrada e esmaltada de todas as cores, tão vivas que espantam, e além disso os desenhos e pinturas que fazem nela são tão compassados que com naturalidade eles trabalham e desenham tudo como o romano.

Relato do Frei Gaspar de Carvajal sobre a cerâmica da “Aldeia da Louça”, situada abaixo da foz do rio Coarí (Carvajal 1941:47 *apud* Porro 1995:32)

As cerâmicas arqueológicas da chamada Tradição Polícroma da Amazônia sempre chamaram a atenção por sua complexidade estilística, sendo descritas já pelos cronistas das primeiras expedições à Amazônia, no início da colonização europeia e naturalistas em expedições científicas do século passado, a exemplo do botânico João Barbosa Rodrigues, que apresenta descrições e desenhos destas peças em suas publicações de 1879 e 1892, nos volumes “Antiguidades do Amazonas” e “Antiguidades do Amazonas: A Necrópole de Mirakanguéra” (Barbosa Rodrigues 1892; 1879), nas quais atenta para a arte no fabrico destes objetos e em suas gravuras e pinturas fantásticas (Barbosa Rodrigues 1879: 3a). Tais cerâmicas foram tema de destaque nestes testemunhos sobre a então “desconhecida” Floresta Tropical, pois apresentavam uma variação de formas e de cores, combinadas em campos decorativos extremamente elaborados, que não haveriam de passar despercebidas pelos olhos atentos dos desbravadores europeus.

Os dados arqueológicos obtidos até o presente momento, sobre as chamadas cerâmicas políchromas - inscritas na Tradição Polícroma da Amazônia (TPA) - indicam a presença destas peças em uma ampla extensão geográfica, indo desde o baixo Amazonas até o sopé dos Andes, no Equador, Colômbia e Peru (Neves 2008). Essa grande extensão é ponto de debate entre os arqueólogos desde os primeiros estudos sistemáticos na região,

datados da década de 1940 e tem orientado muitas das formulações sobre cronologias regionais e processos de migração e propagação estilísticas nas Terras Baixas da América do Sul (Meggers e Evans 1957, 1961, 1965, 1968; Lathrap 1966, 2010[1970]; Brochado 1989; Roosevelt 1991).

Alguns dos atributos que orientaram a formação de tipologias para a cerâmica policroma e que ainda a caracterizam atualmente são o uso de pintura com duas ou mais cores (geralmente preto sobre branco, vermelho sobre branco, vermelho e preto sobre branco) e de técnicas plásticas como incisões, excisões, modelados, acanalados e a combinação entre estes, geralmente aplicados numa gama variada de morfologias, nas quais destacam-se os pratos circulares e quadrangulares, as urnas funerárias antropomorfas e os chamados Vasos com Flange Mesial (Meggers e Evans 1961, 1968; Lathrap 2010[1970]; Neves 1999, 2008).

Ademais, os conjuntos cerâmicos associados a esta Tradição são também os que apresentam as datas mais recentes na cronologia pré-colonial amazônica, entre, aproximadamente, os séculos IX e XVII, o que levou alguns pesquisadores a correlacionarem estes artefatos aos tão exaltadamente descritos pelos cronistas, defendendo assim, que seriam os povos produtores deste tipo cerâmico os que ocupavam a calha do Amazonas quando da chegada dos europeus (Lathrap 2010[1970], Neves 2008, 2013, Tamanaha 2012, Moraes 2013, Almeida 2013, Rostain e De Saulieu 2013). Recentes pesquisas arqueológicas na região já apontam para um quadro cronológico que pode recuar ainda mais, indicando que os produtores de cerâmicas com estas características já habitavam alguns cursos secundários do Solimões por volta do século V, nos lagos de Tefé e Amanã, ou o alto rio Madeira, por volta do século VIII (Almeida 2013, Belletti 2015).

Algumas das fases cerâmicas que atualmente compõem a TPA são: **Guarita**, na área de confluência, Rio Negro e Solimões, até a região de Tefé (Hilbert 1958; Neves 2013, Tamanaha 2012), **Tefé**, nos lagos Tefé e Amanã, **São Joaquim e Pirapitinga**, subindo o curso do Solimões (Hilbert, 1958; Costa 2012, Belletti 2015), **Apuaú**, **Samambaia** e **Manauacá**, no baixo e médio rio Negro (Simões e Kalkmann 1987), **Marmelos**, **Pupunha**, **Borba** e **Jatuarana** no baixo e alto Madeira (Simões e Lopes 1987, Miller 1978, 1992; Moraes 2013; Almeida 2013), **Caparu**, no rio Uatumã (Miller et al 1992), **Napo**, no rio Napo, Equador (Meggers e Evans 1968) **Caimito**, no rio Ucayali, Peru (Lathrap 2010[1970]) **Zebu** na região de Letícia, Colômbia (Bolian 1975) e **Nofurei** no rio Caquetá, Colômbia (Neves 2013).

Figura 1: Cerâmicas da Tradição Polícroma da Amazônia

- a. Urna polícroma do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Altura: 61cm. Proveniência: baixo rio Urubu.
- b. Urna polícroma do acervo do Instituto Geográfico e Histórico de Manaus. Proveniência desconhecida. Altura: 60cm. Fonte: Barreto 2009
- c. Prato polícromo do sítio Lauro Sodré, rio Solimões. Foto: Eduardo K. Tamanaha. Acervo Universidade Federal da Amazônia
- d. Urna polícroma do sítio Tauary, Tefé, rio Solimões. Altura: 41 cm. Acervo Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá.
- e. Vaso polícromo do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Altura: 8,5 cm. Proveniência: rio Solimões.
- d. Vaso com Flange Mesial do sítio Lauro Sodré, rio Solimões. Altura: 10 cm. Foto: Eduardo K. Tamanaha

No tocante à fase Guarita, que, como exposto na introdução, será a fase sobre a qual nos debruçaremos mais profundamente nesta pesquisa, esta parece ter uma expressão estilística bem consolidada na calha principal do Solimões e médio Negro, de forma que os conjuntos separados por distintas fases como São Joaquim, Pirapitinga, Tefé, Guarita e Manauacá parecem compartilhar entre si um repertório comum, quanto ao design dos tipos morfológicos e dos campos iconográficos, mas com diferenças regionais mais sutis em determinados aspectos formais e, sobretudo, nos motivos iconográficos impressos. Os nuances destas diferenças e os possíveis significados da variabilidade regional serão descritos nos **capítulos 3 e 4**. Tais variações e permanências parecem apontar para um padrão de compartilhamento estilístico mais rígido no eixo principal destes grandes rios, possivelmente com uma menor abertura a variações regionais. Isto poderia, inclusive, indicar a manufatura destes conjuntos por grupos étnicos próximos.

Alguns dos tipos cerâmicos mais característicos da fase Guarita, e de outras fases descritas, são os já citados Vasos com Flange Mesial, que, para além da morfologia diferenciada, apresentam motivos iconográficos labirínticos e rebuscados, sobre os quais é geralmente aplicada a paleta de cores típica destes conjuntos cerâmicos, que é o vermelho e preto sobre um fundo branco. Além destes vasos, também são típicos os pratos com policromia interna e as urnas funerárias antropomorfas, que geralmente têm um aplique sobre o rosto, em forma de “tiara”, em que as extremidades (na altura da orelha) podem formar espirais ou círculos, aludindo a adornos auriculares ou às cabeças de uma serpente bicéfala (Barreto 2009:89). A pintura, expressa em quase todos os tipos morfológicos conhecidos, geralmente é feita sobre um fundo de engobo branco, no qual se delimitam campos e motivos com faixas grossas em preto, vermelho e marrom, seguidas por faixas finas das mesmas cores que preenchem os espaços em vazios. Nas duas técnicas decorativas, os motivos, retilíneos e curvilíneos, formam padrões aparentemente “abstratos”, mas que, por vezes, compõem seres antropomorfos e zoomorfos (Neves 2013:221, Moraes 2013:222).

Figura 2: Datas e localizações para as fases e subtradições da Tradição Polícroma da Amazônia. Atualmente, as fases Aristé e Marajoara não estão vinculadas à TPA. A “subtradição” Guarita indicada no mapa foi uma terminologia alternativa proposta por Almeida que engloba algumas fases delimitadas para a cerâmica policroma na área de confluência, que não adotaremos nesta dissertação. Fonte: Almeida 2013.

Figura 3: Mapa de distribuição dos sítios associados à TPA e datados até o momento atual. As datas mais antigas encontram-se no médio Solimões, no Lago de Tefé e no alto rio Madeira. Elaborado por Jaqueline Belletti e Thiago Trindade. Fonte: Belletti 2015

E quais são as características destas ocupações, que têm na superfície uma quantidade enorme de cacos com desenhos e cores exuberantes?

Embora as informações levantadas em trabalhos arqueológicos na Amazônia entre as décadas de 1940 e 1980 (principalmente), tenham sido responsáveis pela configuração estilística da TPA, é só com o desenvolvimento de pesquisas sistemáticas na porção central da Amazônia, mais especificamente na área de confluência entre os rios Negro e Solimões, a partir da década de 1990, que passamos a ter uma quantidade de dados mais precisos sobre estas ocupações e sobre os possíveis processos relacionados à chegada e estabelecimento destes povos na calha dos grandes rios amazonenses.

Estes dados apontam para um quadro de sucessivas mudanças na configuração regional das ocupações pré-coloniais na área, onde estaria inscrita uma história de florescimento cultural por volta do primeiro milênio da Era Cristã, em que grupos mais antigos que os produtores da cerâmica policroma ocupariam grandes aldeias circulares, com pacotes profundos de terra preta¹, montículos possivelmente residenciais, cemitérios amplos e produtos cerâmicos de uma tecnologia superior, em relação aos complexos arqueológicos mais antigos. A chegada dos produtores da cerâmica policroma marca um momento de mudança na configuração desses grandes assentamentos e no estilo da produção material, observado no aparente abandono dessas grandes aldeias, por seus habitantes mais antigos, na configuração de novas aldeias que seguem linearmente o curso dos rios e na proliferação de uma cerâmica altamente decorada em várias cores, que atualmente tem seus cacos cobrindo a superfície da maior parte de comunidades ribeirinhas da Amazônia Central (Neves 2008, 2013; Neves et al. 2004; Petersen, Neves e Woods 2005; Lima 2008; Moraes 2010, 2013; Tamanaha 2012).

¹ A Terra Preta de Índio é caracterizada por um solo antropogênico, formado por processos de deposição de matéria orgânica, sendo estes processos intencionais ou não.

Figura 4: Fragmentos de cerâmica policroma sobre o solo em Santa Isabel do rio Negro (Foto: Eduardo Kazuo Tamanaha)

Desta forma, os sítios provavelmente ocupados por grupos ceramistas da TPA, na área de confluência, são caracterizados principalmente por mais de uma ocupação, com estilos materiais e formas de manejo da paisagem diferenciados, chamados, portanto, de multicomponenciais. Nestes é possível observar os diferentes extratos arqueológicos que indicam a presença destes momentos de ocupação por grupos distintos, bem como as marcas inscritas na paisagem e na cultura material que indicam tais momentos de ruptura e mudança.

Há, no entanto, uma presença significativa, também, de sítios unicomponenciais, ou seja, caracterizados por apenas uma ocupação, por toda a área na qual a cerâmica Polícroma pode ser encontrada. As interpretações para tal configuração variam e serão

melhor discutidas adiante. Cabe lembrar, no entanto, que grande parte dos sítios definidos nos programas de arqueologia realizados entre os anos de 1940 e 1980, no âmbito do PRONAPABA², podem apresentar algumas falhas de registro, uma vez que não foram feitas escavações sistemáticas na maior parte desses sítios, definidos, muitas vezes pelo material arqueológico superficial, geralmente caracterizado pela cerâmica policroma. Além disso, devemos considerar que algumas regiões como a porção oeste do Solimões, até o alto Amazonas e o médio rio Negro apresentam uma subamostragem de dados, não indicando, portanto, uma menor quantidade de sítios com cerâmica policroma nestas regiões, mas sim algumas lacunas arqueológicas a serem trabalhadas (Belletti 2015:197).

Voltemos ao contexto da Amazônia Central. Nesta região, as ocupações mais antigas que as caracterizadas pela cerâmica policroma tiveram seus conjuntos artefatuais relacionados à Tradição cerâmica Borda Incisa, circunscritos às fases arqueológicas Açutuba, Manacapuru e Paredão (sendo a Açutuba mais antiga e a Paredão mais recente). As duas últimas fases, Manacapuru e Paredão, estariam associadas às ocupações circulares anteriormente descritas e seriam vestígios dos grupos aparentemente “expulsos” pela chegada dos povos produtores da cerâmica policroma (Lima 2008, Machado 2005; Moraes 2010, 2013; Neves 2008, 2013; Tamanaha 2012).

Este momento de passagem, de uma tradição cerâmica à outra, é marcado também pela presença de estruturas de defesa, localizadas estrategicamente em pontos de acesso às ocupações e possivelmente construídas no período que marca a chegada dos novos moradores na região. Tais dados, que em síntese, refletem a mudança abrupta dos padrões de assentamento, a presença de estruturas de defesa e uma aparente mudança no estilo dos conjuntos cerâmicos produzidos, serviram de base para a formulação de um modelo hipotético para a “expansão policroma”. Este modelo pressupõe que, por volta do final do primeiro milênio DC, grupos indígenas produtores desta cerâmica teriam chegado à área de confluência e baixo rio Madeira e entrado em conflito com os grupos já instalados na região, reocupando a maior parte de suas aldeias e expandindo-se Solimões acima, provavelmente através de investidas bélicas (Neves 2013 para uma síntese).

² Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas na Bacia Amazônica. Este programa é um desmembramento do PRONAPA, iniciado em 1965 no Brasil e financiado pelo CNPq, pelo Museu Emílio Goeldi e pelo Smithsonian Institution, com o intuito de definir as culturas arqueológicas brasileiras (dentro de uma linha histórico-culturalista) e sua dispersão pelo território nacional, sob a orientação de Betty Meggers e Clifford Evans.

Figura 5: Estruturas de defesa encontradas em contextos da Amazônia Central

A: Feições alinhadas indicando provável paliçada. Sítio Laguinho. Fonte: Tamanaha 2012

B: Perfil da trincheira realizada em uma vala defensiva no sítio Vila Gomes. Fonte: Moraes 2013

Essa “expansão polícroma” marcaria também, segundo Neves e Moares (2012) o início de um processo de “padronização formal e decorativa” dos conjuntos cerâmicos, que passam a apresentar elementos estilísticos semelhantes por uma extensão geográfica de, aproximadamente, 3.500 km, seguindo o caminho fluvial, em uma linha desde o baixo rio Madeira até o rio Napo, no Equador. As questões relacionadas a esta padronização formal e decorativa da cerâmica polícroma serão aprofundadas posteriormente, quando da análise dos padrões iconográficos e do estilo destes conjuntos cerâmicos como um todo.

Na tabela 1, apresentamos um quadro com algumas informações sobre conjuntos cerâmicos das Tradições Polícroma e Borda Incisa, a fim de proporcionar um melhor entendimento da distribuição regional e cronologia das fases cerâmicas que iremos discutir aqui. Os atributos que usamos de base para comparação entre tais fases são a policromia (duas ou mais cores combinadas entre si) e a presença de flanges mesiais, pois esta é a categoria morfológica com a qual trabalharemos mais especificamente nesta pesquisa.

Acreditamos que estes dados possam auxiliar no entendimento da sequência cronológica das distintas indústrias, bem como na forma como estes elementos estilísticos selecionados estão distribuídos em variados contextos da região amazônica. A escolha destes dois elementos, tão característicos da TPA, serviu de base comparativa entre alguns artefatos policromos e peças de outros conjuntos cerâmicos que apresentam os mesmos elementos estilísticos. A observação quanto à presença de características tão específicas como a flange mesial pode nos dar pistas sobre distintos processos de transmissão cultural ou de interações entre grupos de distintas regiões.

Para avançar na discussão sobre o modelo de expansão policroma, bem como da relação deste estilo cerâmico com produções materiais anteriores, faz-se necessário uma breve retrospectiva sobre os primeiros modelos cronológicos para a TPA. Tais modelos já foram amplamente revistos e debatidos nas pesquisas sobre os contextos pré-coloniais da Amazônia (Almeida 2013, Belletti 2015, Lima 2008, Machado 2005, Moraes 2006, 2013, Neves 2008, 2013, Tamanaha 2012), de forma que não iremos aqui esmiúça-los, mas sim revisitar alguns pontos mais relevantes para este estudo, sobretudo quanto ao papel que os conjuntos cerâmicos e seus estilos decorativos ocupam dentro das propostas de continuidade e descontinuidade entre as ocupações pretéritas da Floresta Tropical. A seguir apresentamos os diferentes modelos sobre a origem e expansão da Tradição Polícroma da Amazônia enfatizando as distintas maneiras com que os autores consideraram o estilo da cerâmica, ora como produto, ora como vetor de processos de expansão, guerra, e ocupação de novos territórios e o correlacionaram a tradições etno-linguísticas.

	Equador	Peru	Colômbia		Brasil									
	Rio Napo	Rio Ucayali	Rio Caquetá	Rio Amazonas	Tefé	Lago Amanã	Rio Madeira (alto)	Rio Madeira (alto)	Rio Negro (médio)	Rio Negro (baixo)	Rio Solimões (médio)	Amazônia Central (área de confluência)	Rio Urubu	Rio Uatumã
TPA	Fase Napo (1100 - 1600 DC)	Fase Caimito (1300 - 1600 DC)	Fase Nofurei (600 - 1300 DC)	Fase Zebu (1000 - 1600 DC)	Fase Tefé (450 - 1600 DC)	Fase Tefé (700 - 1200 DC)	Fase Borba (1100 - 1700 DC)		Fase Manauacá/ Guarita (800 - 1300 DC)	Fases Apuaú/Samambaia /Guarita (800 - 1600 DC)	Fase Guarita (800-1300 DC)	Fase Guarita (1000 - 1600 DC)	Tradição Regional Saracá (300 - 900 DC)	Fase Caparu (800 -1600 DC)
								Subtradição Jatuarana 700 AC (?) 700 - 1500 AD						
Tradição Barrancóide/ Borda Incisa						Fase Caiambé (890 - 1020 DC)		Axinim (baixo Madeira) (100 - 1200 DC)	Caiambé (Rio Unini) (810 ± 30 DC)			Paredão (600 - 1100 DC)		
												Manacapuru (600 - 1000 DC)		
								cerâmica policrômica (alto madeira) (700 ± 30 DC)						
Tradição Barrancóide/ Borda Incisa						Pocó (740 ± 30 AC)					Pocó/Açutuba (300 AC - 600 DC)			
	Tivacundo (510 ± 70 DC)	Cumancaya (810 ± 80 DC)												
Tradição Barrancóide/ Borda Incisa	Yasuní (50 ± 90 AC)	Hupa - Iya (± 200 AC)												
		Shakimu (650 ± 200 AC)												
		Tutishcainyo Tardío (1600 - 1200 AC)												
		Tutishcainyo Temprano (2000 - 1600 AC)												

Tabela 1: Fases e subtradições cerâmicas relacionadas à TPA e TBI. As datas das fases Manacapuru e Paredão foram adaptadas de Neves 2013 e correspondem aos séc. V e X DC e VII e XIII DC respectivamente. Datas: Almeida 2013; Belletti 2015; Costa 2012; Lathrap 2010[1970]; Lima 2013; Lopes 2015; Moraes 2013; Neves 2013; Simões e Machado 1987.

	Polícromia e flange mesial
	Flange Mesial
	Polícromia

1.1. Definindo a cerâmica Polícroma

O estilo segue os grandes rios

As primeiras pesquisas arqueológicas que se debruçaram sobre as cerâmicas policromas amazônicas logo identificaram a complexidade de um estilo que combina uma gama extremamente variada de técnicas decorativas e um repertório iconográfico bastante rico. Dentre estas pesquisas, vingaram dois modelos interpretativos opostos, que, grosso modo, alternavam entre uma proposta de origem externa das indústrias cerâmicas, mais especificamente na área andina, com a subsequente degeneração cultural destes povos na floresta amazônica (Meggers e Evans 1957, 1961, 1968) e a origem interna de estilos específicos, dentre eles a cerâmica, que teriam sido propagados pelas vias fluviais, partindo da Amazônia Central (Lathrap 2010[1970]).

Cada um desses modelos baseava-se em pressupostos distintos, quanto à complexidade dos estilos cerâmicos e da própria organização social das sociedades pré-coloniais. O primeiro quadro, proposto pelos pesquisadores Betty Meggers e Clifford Evans, apoiava-se em princípios deterministas e definia a região Amazônica como limitante para o desenvolvimento de sociedades complexas, de forma que a única explicação para a presença de artefatos com tamanha complexidade estilística na Floresta Tropical seria a origem externa (Meggers e Evans 1957, 1968). Muitas dessas premissas, que viam o ambiente amazônico como carente de recursos para o desenvolvimento de sociedades complexas, apoiavam-se na classificação do *Handbook of South American Indians*, organizado por Julian Steward e Robert Lowie, em 1948, que categorizava as populações indígenas da América do Sul, dentro de uma linha evolutiva ecológica-cultural, em que os grupos amazônicos eram classificados como pertencentes à cultura de Floresta Tropical, organizados em pequenos agrupamentos, com agricultura incipiente, organização social igualitária e nomadismo, dos quais as características mais marcantes eram o uso de canoas e de redes (Steward e Lowie 1948).

Desta forma, a provável incapacidade de grupos com uma organização social tão simples em produzir uma cultura material tão rebuscada, aos olhos dos primeiros cronistas e pesquisadores da Amazônia, foi um dos motivos que levou Meggers e Evans a proporem uma origem externa para os grupos que produziram estes artefatos, possivelmente em áreas caracterizadas por sociedades ditas mais “complexas”, segundo o modelo de Steward.

Meggers viu então as regiões andinas e circumcaribenhas como possíveis pontos de origem destes estilos, sugerindo não só uma ocupação tardia da Amazônia por populações migrantes, mas também que o ambiente restritivo da Floresta Tropical teria levado estas populações à degeneração cultural (Noelli e Ferreira 2007).

Os estudos desenvolvidos por Meggers e Evans nos anos de 1950, nas regiões da foz do Amazonas, Guiana Inglesa e Equador, resultaram em um modelo difusionista, que situava a origem da cerâmica policroma no rio Napo (Equador) e seu final na Ilha de Marajó, na foz do Amazonas, na qual os fatores ambientais determinantes teriam levado a seu colapso (Meggers e Evans 1957, 1968).

Figura 6: Urnas funerárias da fase Napo (imagem a) e Marajoara (imagem b). Urna Napo: Rostain & de Salieu 2013. Urna Marajoara: Coleção ICBS /MAE, USP. Foto: Denise Andrade

Tal eixo de difusão viria a ser descartado posteriormente, devido à incoerência do modelo frente às datações da cerâmica policroma de Marajó, que apontam para o início da era Cristã, mais de cem anos antes dos conjuntos encontrados nos rios Napo e Ucayali, no Equador e Peru, respectivamente (Brochado e Lathrap 1982:26). A própria fase Marajoara passa atualmente por uma revisão no que diz respeito à sua inserção na TPA, uma vez que, além de apresentar uma variabilidade estilística (morfológica e decorativa) própria e até mais diversa que a da cerâmica Guarita (comparada só à variabilidade da cerâmica Napo), ela encontra-se geograficamente separada por um hiato estilístico do restante da TPA. Tal hiato é marcadamente caracterizado pelas cerâmicas Konduri e Santarém, o que tem levado alguns pesquisadores a proporem hipóteses alternativas para o desenvolvimento da cerâmica Marajoara, possivelmente relacionada a migrações Arawak e Carib (Neves 2013, Moraes 2013). Estas considerações somam-se à análise da cerâmica Marajoara de Cristiana Barreto (2009), que interpretou alguns estilos da cerâmica funerária (do tipo *Joanes Pintado*) como obedecendo a princípios estilísticos e cosmológicos distantes do restante da cerâmica funerária da TPA.

O eixo Andes-Amazônia de Meggers e Evans compunha um modelo de difusão que foi chamado Horizonte³ Polícromo, determinando uma amplitude geográfica das indústrias policromas e suas características mais marcantes. A definição de quatro Horizontes estilísticos, pelos autores, desenhavam as rotas de difusão e migração que teriam dado origem aos distintos estilos cerâmicos amazônicos, onde a variabilidade artefactual era então vista como índice de mudança cultural e de descontinuidade entre as ocupações (Meggers e Evans, 1957, 1961, 1968). O desenrolar de pesquisas posteriores creditaria uma profundidade cronológica significativa para os Horizontes propostos que passaram a ser denominados “Tradições⁴”, entre eles a Tradição Polícroma da Amazônia (Neves 2013:127).

³ O conceito de “Horizonte”, introduzido primeiramente na arqueologia andina por Max Uhle em 1913 e formalizado por A. L. Kroeber em 1944, caracteriza-se pela existência de um “continuum espacial” representado por uma ampla distribuição geográfica de um estilo artístico reconhecido, em um determinado recorte temporal (Phillips e Willey, 1953).

⁴ A linha teórica da Arqueologia Histórico-Cultural, em voga na primeira metade do séc. XX, via a cultura material como um produto, ou reflexo da própria cultura, sendo então constituída de traços e normas específicos que as definiam enquanto unidades culturais distintas, pertencentes a grupos específicos (Childe 2004, Webster 2008, Phillips e Willey, 1953). A terminologia sistematizada para a análise de tais conjuntos incorporava termos como Componente, Fase, Região, Área, Horizonte, Tradição, entre outros, articulando os fatores inerentes à forma, tempo e espaço, que são a base dos conceitos arqueológicos, uma vez que os tipos materiais e unidades culturais são definidos com referências a formas específicas, localizadas geograficamente e temporalmente (Phillips e Willey, 1953: 617). Desta forma, a abordagem histórico-cultural procurou estabelecer quadros cronológicos, baseados nos conjuntos materiais arqueológicos,

Interessante, neste caso, era a forma pela qual os horizontes de Meggers eram formulados, através do agrupamento de técnicas decorativas que determinavam a existência de relações históricas entre os distintos complexos cerâmicos (Meggers e Evans 1961:372). Estes elementos decorativos serviam mais como indicadores de movimentos migratórios do que de relações de contato ou influência estilística, trabalhados, assim, mais como um recurso tipológico/classificatório do que como índice de conhecimentos e cosmologias específicos relativos a identidades sociais.

Tanto as pesquisas de Meggers e Evans, como as de Peter Hilbert (1958, 1962), definiram uma variedade de fases cerâmicas, muitas referenciadas até hoje, e “tipos” a partir de escalas crescentes de níveis de complexidade das formas e padrões decorativos (Meggers e Evans 1957, 1961, 1968). Diante de uma multiplicidade de técnicas decorativas empregadas na mesma cerâmica, os tipos eram definidos de acordo com a presença da técnica elencada por eles como a mais elaborada, dentro de uma escala de “complexidade”, baseada principalmente na noção de *time-consuming*, ou seja, no “tempo” relativo que cada técnica demandaria da oleira (Barreto 2010:198). Um dos problemas desses critérios classificatórios é a simplificação da grande diversidade de técnicas, muitas vezes combinadas em um mesmo vasilhame, e a análise total do conjunto por meio de “tipos” definidos a partir de fragmentos, onde apenas algumas das técnicas decorativas podem ser observadas (Barreto 2012:198).

A definição de fases por Meggers e Evans e sua inserção nos Horizontes estabelecidos partia do pressuposto de que as diferenças em determinados aspectos tecnológicos como o antiplástico e as técnicas decorativas eram vistos como sinais de diferença ou ruptura entre os complexos arqueológicos e, assim, entre os grupos que teriam produzido tais vestígios materiais. Os autores, assim como seus colaboradores que vieram a trabalhar na Amazônia no âmbito do PRONAPABA, viam as indústrias cerâmicas como estáticas e perdiam a oportunidade de perceber processos de mudança cultural. A análise dos artefatos cerâmicos pressupunha um conservadorismo no modo de fazer cerâmica, sendo esta uma prática comumente passada através das gerações, de forma que os indícios de mudança tecnológica eram interpretados como correlatos da chegada e instalação de um outro grupo, com outras tecnologias de produção, desconsiderando as distintas razões que

agrupados em fases e em sequências regionais e locais, na tentativa de construir histórias de longa duração para diferentes regiões, pressupondo que o mapeamento da dispersão destes traços, apontaria para processos históricos mais amplos, de migração ou difusão das unidades culturais (Webster 2008:13).

poderiam levar à mudança ou continuidade na tecnologia de um determinado grupo (Schaan 2007:79).

O modelo de Betty Meggers e Clifford Evans seria posteriormente refutado por um quadro cronológico distinto, onde a Amazônia era tida como um cenário de abundância em recursos e não de escassez. A partir de suas pesquisas na Amazônia peruana Donald Lathrap (1966, 2010 [1970]), constrói um modelo diferente para a configuração da Amazônia pré-colonial, pressupondo uma maior antiguidade para as indústrias cerâmicas nas terras baixas, onde a Amazônia Central seria um centro de florescimento cultural (Brochado, 1989). O modelo propunha a existência de levas migratórias, que propagariam os vários estilos cerâmicos de maneira cardíaca pelos caminhos fluviais, impulsionadas por pressões populacionais advindas do crescimento demográfico nas áreas de várzea (Lathrap 2010[1970]). Lathrap, apesar de se valer de um modelo difusionista, assim como Meggers e Evans, inspirava-se no geógrafo Carl Sauer, que via na confluência de grandes rios um contexto importante para a distribuição de pessoas e ideias (Lathrap 1970a *apud* Rapp Py-Daniel 2014:54).

Mais tarde, Ana Roosevelt (1991), assim como Lathrap, via também nas planícies inundáveis da Amazônia, sobretudo no estuário, grandes centros de desenvolvimento cultural, apoiando-se nos relatos dos primeiros cronistas, que retratavam grupos populosos, com estruturas de chefia e rotas de comércio bem estabelecidas (Morales Chocano 2002). As pesquisadoras Ana Roosevelt e Denise Schaan veem, inclusive, a fase Marajoara como característica de um desenvolvimento autóctone de populações locais, ou, como sugere Schaan, de uma “nova era”, marcada por diferenciações socioculturais políticas e econômicas, observadas nas mudanças dos padrões de assentamento e no manejo da paisagem. As indústrias cerâmicas Marajoara, tidas por Meggers como um indício claro de um grupo exógeno se instalando na área do estuário, apresentariam as mesmas bases tecnológicas observadas nas fases (e horizontes) anteriores, o que poderia então indicar não uma ruptura, mas sim uma continuidade entre estes complexos arqueológicos (Schaan 2007:80).

Também em contraposição às hipóteses de ruptura de Meggers e Evans, Lathrap via uma relação de continuidade entre as diversas fases cerâmicas amazônicas, e trabalhava com a noção de “estilo” enquanto um conjunto de características culturais, como padrões de comportamento, de assentamento e manejo da paisagem, que não poderiam ser analisadas separadamente (Lathrap e Brochado 1982:11). O segredo para a possível

comparação entre complexos cerâmicos, de forma a identificar relações históricas entre os grupos a estes relacionados, estaria na forma dos vasos. E por forma, entende-se aqui principalmente o formato ou morfologia das peças cerâmicas, pois estas refletiam aspectos comportamentais relacionados à dieta, consumo e preparo de alimentos e prováveis regras de etiqueta. Tais aspectos eram considerados como elementos extremamente conservadores e, por isso, seriam os melhores indícios de relações entre comunidades através de longos intervalos temporais e longas distâncias.

Desta forma, Lathrap privilegiou as formas cerâmicas e suas características funcionais, intimamente ligadas ao modo de vida da Floresta Tropical, às quais agregou a análise dos padrões iconográficos, para complementar seus modelos de dispersão e influência entre os grupos amazônicos. É certo que as atividades econômicas de produção e consumo de alimentos envolveriam aspectos cerimoniais, os quais estariam provavelmente relacionados às regras de composição dos campos iconográficos. No entanto, o autor considerava que as técnicas de tratamento de superfície e decoração estariam mais sujeitas a mudanças que as morfologias, tão caras aos tabus alimentares. Isso não levava ao descarte dos elementos decorativos, que serviam de importante guia para definir e relacionar os diferentes estilos cerâmicos regionais. Lathrap, inclusive, não deixou de lado os aspectos simbólicos da iconografia amazônica, sendo um dos primeiros autores a se aventurar em possíveis reflexões para a gama intrincada de motivos elaborados sobre a superfície cerâmica destes distintos conjuntos (Lathrap 1977).

Style, in its broadest sense, including the identification of prime motifs and the rules for organizing these into complete designs, symmetry rules, is of great utility, since it offers structures of sufficient complexity to have defied independent invention (Lathrap e Brochado 1982:11).

Techniques of decoration are of somewhat lesser utility, but when specific techniques of decoration, such as zoned crosshatching or black or/and-red-on-white polychrome painting are tightly associated with specific styles, we have an extremely powerful basis for relating ceramics components (Brochado e Lathrap 1982:11).

É a partir deste pressuposto que, ao buscar a origem do estilo cerâmico Barrancóide⁵, propagado entre o alto Amazonas e norte da América do Sul, Lathrap define a cerâmica Guarita como uma peça chave no modelo de continuidade entre as diferentes tradições cerâmicas da Amazônia. Para o autor, a cerâmica Guarita apresentava traços típicos do estilo Barrancas, que podiam ser identificados em fases cerâmicas anteriores, na Amazônia Central, classificadas dentro da Tradição Borda Incisa. Essa relação estava mais clara ao comparar as fases Caiambé (na região de Tefé) e Manacapuru (na área de confluência), ambas pertencentes à Tradição Borda Incisa, com as fases policromas Tefé e Guarita, onde traços como a permanência de algumas morfologias, a policromia, e a presença de flanges labiais e mesiais (que teriam “migrado” da borda para o meio do vaso) eram indícios claros de uma relação de continuidade entre os conjuntos, de forma que as cerâmicas do estilo⁶ Tefé e Guarita representavam uma “evolução” da Tradição Barrancóide para a Tradição Polícroma na Amazônia Central (Lathrap 2010[1970]:190).

A partir destas hipóteses e da aparente falta de elementos semelhantes entre a cerâmica Guarita e os conjuntos das fases Napo e Caimito, do Alto Amazonas, Lathrap divide os conjuntos policromos da Amazônia Central em duas Subtradições: A Subtradição Guarita, que seria uma expressão local da Amazônia Central e a Subtradição Miracanguera, formulada a partir de um conjunto cerâmico proveniente da cidade de Itacoatiara (Hilbert 1958), no qual os fragmentos com policromia e excisão e a presença de morfologias como pratos quadrados e urnas antropomorfas, tão característicos da cerâmica Polícroma do Alto Amazonas, indicariam uma possível rota de migração, pressupondo a origem destes conjuntos no baixo Amazonas e seu “deslocamento” rio acima. As cerâmicas desta subtradição teriam tido um desenvolvimento paralelo ao estilo Guarita (também a partir de conjuntos do estilo Barrancóide) e seriam os correlatos dos movimentos de migração dos povos Cocama e Omagua, falantes do tronco linguístico Tupi, ponto ao qual voltaremos adiante.

⁵ A cerâmica da Tradição Barrancóide é característica da região do Baixo Orinoco, Venezuela e Guiana, e é considerada por Lathrap como proveniente de um fluxo migratório de grupos falantes do Maipure-Arawak. No entanto, este estilo teria chegado já consolidado no rio Orinoco, a partir de um local de origem provavelmente situado na porção central da Amazônia, de onde teria subido pelo rio Negro (Lathrap 2010[1970])

⁶ Lathrap se refere a estes conjuntos cerâmicos, por vezes, como pertencentes a estilos específicos, seja o estilo Barrancóide, ou o estilo Guarita. O estilo, como colocado pelo autor, refere-se aos aspectos formais dos conjuntos (tecnologia, morfologia, iconografia, etc.). No entanto, Lathrap é claro ao diferenciar conjuntos inseridos em fases, tradições e subtradições.

“Las evidencias de Hilbert indican que todas las características fundamentales de la subtradición Guarita ya estaban presentes en el Amazonas Central por lo menos desde 500 d.C. a 600 d.C. La formación de la tradición Guarita resulta de una evolución gradual a partir de los precedentes estilos Barrancoide, y no hay ningún motivo lógico para evocar una oleada migratoria separada. La subtradición Miracanguera es claramente un desarrollo paralelo, y no divergente, de la subtradición Guarita (...) Fueron pueblos portadores de la subtradición Miracanguera los que se desplazaron hacia el Alto Amazonas, difundiendo los estilos Napo y Caimito y constituyendo finalmente los Omagua y Cocama históricos” (Lathrap 2010[1970]:191).

No ano de 1995, foi criado o Projeto Amazônia Central (PAC), coordenado pelos pesquisadores Eduardo Góes Neves, Michael Heckenberger e James Petersen (Neves et al. 2003), que visava refinar a cronologia da área e testar os modelos de Lathrap. A partir deste programa de pesquisa pôde-se conhecer melhor o contexto arqueológico de áreas como as de confluência entre os rios Negro e Solimões, parte do contexto da calha principal destes dois rios, à montante e o contexto do baixo e alto rio Madeira. As pesquisas iniciais na área já indicariam que as cerâmicas da Tradição Polícroma não eram tão antigas quanto o suposto por Lathrap, com cronologias semelhantes em outras partes da bacia amazônica e que os conjuntos da subtradição Guarita não eram menos sofisticados ou diversificados que as cerâmicas Miracanguera (de Itacoatiara), de forma que não haveria razão em classificá-los em fases distintas. Além disso, as pesquisas intensivas nos sítios da área de confluência apontam, não para uma continuidade entre as cerâmicas da Tradição Borda Incisa e Polícroma, mas sim uma ruptura, tanto no que diz respeito às características formais⁷ dos conjuntos cerâmicos quanto aos padrões de assentamento e manejo da paisagem, relativos às distintas ocupações, como já dito anteriormente (Heckenberger *et al.* 1998). Desta forma as “Subtradições” de Lathrap são descartadas e as fases polícromas espalhadas pela Amazônia Central e à montante do Solimões são entendidas como expressões estilísticas de uma mesma Tradição arqueológica, indicando o compartilhamento de uma linguagem iconográfica e de uma tecnologia particular por toda essa área.

⁷ Por características formais subentendem-se todos os aspectos da produção cerâmica, envolvidos no processo da cadeia-operatória, desde a escolha da argila, passando pela adição de tempero, manufatura, queima e tratamento de superfície, até chegar na forma final, de forma que a combinação entre estes atributos é o que resulta na configuração do estilo. Características formais, desta forma, englobam a morfologia, o tempero, a queima e a decoração, por exemplo, agrupando tecnologia e iconografia (Silva 2000).

Atualmente, o quadro cronológico estabelecido para a Amazônia Central é caracterizado por quatro ocupações sequenciais, com conjuntos cerâmicos específicos, denominados de fases Açutuba, Manacapuru, Paredão e a já tão comentada, Guarita. A variação estilística intrínseca à fase Manacapuru, notada por Hilbert quando da sua denominação, foi posteriormente reanalisada, no âmbito do PAC, e o que parecia configurar um conjunto cerâmico com influências estilísticas diversas, foi dividido em duas fases distintas, a Manacapuru, que conservava alguns dos elementos mais característicos de sua definição original e a fase Açutuba, na qual se agruparam fragmentos cerâmicos com características tecnológicas distintas, com uma paleta diversificada de cores e elementos decorativos próprios, formando um conjunto com uma cronologia mais antiga na área (Lima 2008, Neves 2013). Um dos pontos interessantes dessa divisão reside no fato de que, aparentemente, há uma presença de elementos estilísticos mais relacionados à cerâmica Polícroma, como a presença de cores diversas e flanges mesiais, na cerâmica Açutuba (300 a.C. – 600 d.C.), mas não nas fases seguintes e intermediárias, Manacapuru e Paredão⁸.

⁸ Moraes (2013) identifica a presença de flanges mesiais em alguns fragmentos da cerâmica Paredão, assim como outros possíveis elementos tecnológicos mais comumente associados à cerâmica Polícroma, como o antiplástico. Segundo o autor, isso poderia indicar, para além das formas de relação belicosa entre os grupos, algumas formas de interação nas quais haveriam trocas estilísticas. Ainda assim, as flanges identificadas para a cerâmica Paredão (Anexo 1) são morfologicamente muito distintas das flanges mesiais mais “clássicas” da cerâmica Polícroma.

Cerâmica Manacapuru

Cerâmica Paredão

Figura 7: Cerâmicas da fase Manacapuru e Paredão.

- a. Fragmento de borda do sítio Osvaldo. Foto: Val Moraes. Fonte: Lima 2008
- b. Estatueta Manacapuru. Desenho: Val Moraes. Fonte: Lima 2008
- c. Urna funerária Paredão. Acervo Museu Amazônico.
- d. Aplique modelado Paredão. Desenho: Marcos Brito. Fonte: Lima 2008

Este dado vai contra a proposta de continuidade de Lathrap, indicando um possível processo de ruptura entre as fases cerâmicas da Amazônia Central, marcando um hiato no uso da policromia⁹, presente apenas na fase mais antiga (Açutuba) e retomada com a TPA.

⁹ A “policromia” a qual nos referimos trata-se, neste caso, do uso de uma paleta de cores diversificada, onde ao menos três cores, como o vermelho, preto e branco (clássicos da TPA) estão presentes. Na cerâmica Paredão, foram identificados recentemente alguns vestígios de pintura, sobretudo na cor vermelha (Moraes 2013). Desta forma, não podemos dizer que a policromia, ou o uso de cores na tecnologia cerâmica está restritos à determinadas fases cerâmicas mas sim que estas se diferenciam em seus processos tecnológicos,

Acreditamos que a palavra hiato talvez não seja a mais indicada para aplicarmos neste contexto onde, parece-nos, existem processos específicos de desenvolvimento da arte cerâmica, com possíveis trocas e emulações entre os diferentes grupos da região, de forma que a aparente “pausa” no uso da policromia poderia indicar, por um lado, um problema tafonômico (Moraes 2013), e por outro, a mudança contextual do estilo, que passaria a privilegiar outros símbolos. Tampouco se sugere uma continuidade direta entre a policromia Açutuba e Guarita, as quais diferem claramente quanto à tecnologia empregada nas pinturas e nos grafismos representados.

No entanto, o compartilhamento de determinadas características entre os estilos citados levou alguns pesquisadores a sugerirem que a cerâmica Guarita fosse um “Renascimento Cultural” de tradições amazônicas mais antigas (Moraes 2013:293). Continuidade ou não, esta interpretação de Moraes sobre o florescimento da cerâmica Guarita parte de uma hipótese diferente da de Lathrap, assumindo mais um processo de relação entre grupos que ocupam o mesmo local, e talvez de ressignificação dos artefatos dos “antigos”, que a permanência de aspectos tecnológicos mais conservadores, embora estas propostas não sejam excludentes. Exemplos de processos como o sugerido podem ser observados entres as ceramistas Shipibo-Conibo (as quais serão revisitadas muitas vezes nesta dissertação), que utilizam cacos de cerâmica arqueológica como tempero para produção de sua arte oleira (DeBoer e Lathrap 1979:111 *apud* Moraes 2013:293). Estariam as ceramistas das ocupações da fase Guarita ressignificando a pintura observada nesses cacos coloridos do passado? E ainda, estariam elas retomando um traço característico de povos considerados ancestrais?

Enquanto estas suposições permanecem no campo das ideias, chamamos atenção para outra característica da cerâmica Açutuba, que é a sua semelhança com outro estilo bem conhecido na Amazônia: a cerâmica Pocó. Este conjunto, formado por artefatos antigos, característicos do rio Trombetas, no baixo Amazonas, têm apresentado paralelos estilísticos com conjuntos encontrados na Amazônia Central (Açutuba), no médio Solimões, no lago Amanã, no próprio Trombetas, em Santarém, no Lago de Silves, no rio Branco, em La Pedrera, no rio Caquetá (Neves 2013:144) e, mais recentemente, no alto Madeira (Almeida 2013). Esta sim é uma característica que essas cerâmicas antigas

quanto ao preparo e aplicação destas técnicas e, sobretudo, quanto à composição e constituição dos campos iconográficos.

compartilham com a Tradição Polícroma: sua ampla distribuição geográfica¹⁰. Para Neves (2013:147), essa padronização dos materiais Pocó-Açutuba, distribuídos tão amplamente pela região amazônica, permite defini-los enquanto uma Tradição Arqueológica, distinta da Tradição Borda Incisa, a Tradição Pocó-Açutuba, com datas que vão desde 1300 AC a 200 DC, aproximadamente.

Figura 8: Cerâmicas da Tradição Pocó, segundo Neves (2013).

a. Fragmento de cerâmica da fase Açutuba, na Amazônia Central. Fonte: Lima 2008

b-f. Fragmentos da Tradição Pocó, provenientes da região do rio Branco. Fotos: Fernando O. Almeida. Acervo: MAE/USP

Assim, não é apenas com as ocupações Manacapuru e Paredão que podemos perceber mudanças notáveis no registro arqueológico amazônico. As cerâmicas da tradição Pocó marcam a introdução de alguns estilos emblemáticos, como o uso de modelados que fazem surgir nas superfícies cerâmicas seres antropomorfos e zoomorfos, amplamente difundidos nos estilos cerâmicos posteriores, indicando para Neves (2013:152) uma *“influência simbólica, religiosa ou ideológica associada ao estabelecimento de grupos que produziam cerâmica Pocó sobre essas populações”*.

¹⁰ As cerâmicas Pocó- Açutuba, ao modo da TPA, teriam passado por um processo de expansão estilística intenso e amplo geograficamente. Mas os locais da propagação de seu estilo não coincidem com os locais da TPA.

Voltando às características das ocupações da Amazônia Central, “pós-Pocó”, lembremo-nos do que foi dito anteriormente quanto ao aumento demográfico e a aparente complexificação das relações inter-étnicas, das quais nos conta o registro arqueológico do ano 1000. As ocupações relativas às fases Manacapuru e Paredão seriam os testemunhos destas sociedades. A cerâmica da fase Paredão, que parece ser uma manifestação local da área de confluência, compartilha alguns atributos tecnológicos com o conjunto cerâmico da fase Axinim¹¹ (séc II d.C.) no baixo rio Madeira (Moraes 2013, Neves 2013). Semelhanças também são notadas, entre as duas ocupações, nos padrões de assentamento e manejo da paisagem, indicando talvez uma maior proximidade entre estes dois grupos (Moraes 2013), sendo estes os dois contextos em que foram notadas as presenças das estruturas de defesa construídas provavelmente como forma de resistir às investidas dos grupos relacionados à cerâmica Polícroma.

Estas grandes aldeias eram provavelmente integradas em um sistema multiétnico centralizado “*na circulação de cerâmicas e no compartilhamento de uma mesma cosmologia baseada na ocupação de aldeias circulares*” (Neves 2013:197). Tal hipótese encontra paralelos nos contextos multiétnicos do alto Xingu e, desta forma, nos padrões de ocupação e de relações inter-regionais de grupos falantes da língua Arawak, mais inclinados à formação de redes regionais, com ocupações mais permanentes e alianças políticas mais sólidas, além das grandes aldeias circulares (Almeida 2013, Heckenberger 2000, Neves 2013).

A relação da Tradição Borda Incisa com povos falantes de língua Arawak, central ao modelo de dispersão Barrancóide de Lathrap, já havia sido sugerida por Nordenskiöld em 1930 e tem sido reforçada dentro de pesquisas recentes no alto e baixo rio Madeira, junto às evidências de conflito entre estes grupos e grupos produtores da cerâmica policroma (Almeida 2013; Moraes 2013; Neves 2013). Desta forma, os vestígios arqueológicos parecem mostrar que nas áreas do baixo Madeira e da confluência entre os rios Negro e Solimões, grupos relacionados à cerâmica policroma teriam sido responsáveis pelo fim das ocupações Manacapuru e Paredão, apropriando-se de suas aldeias e, por que não, de certos elementos estilísticos. A ampla distribuição geográfica das cerâmicas associadas à Tradição Polícroma, que será sua marca registrada após o ano 1000 DC poderia indicar também a ocorrência de mudanças importantes nos padrões de participação

¹¹ No entanto, a fase Axinim também compartilha alguns atributos com as cerâmicas da fase Manacapuru, ou ainda com as cerâmicas Konduri e Tapajônica ou mesmo Marajoara, se considerarmos o estilo e as técnicas decorativas (Rapp Py-Daniel 2014:80).

destes grupos em redes regionais de interação e troca, possivelmente bem mais extensas e integradas, com rotas coincidentes às vias fluviais, como as documentadas nos relatos etnohistóricos (Barreto 2009). Poderiam até, estes grupos supostamente belicosos, terem aproveitado as redes já consolidadas entre os grupos mais antigos da área de interflúvio e estabelecido uma sorte de relações distintas, fossem estas conflituosas ou não, nas quais os estilos artísticos correspondentes teriam também se transformado, se misturado ou se reconfigurado, de acordo com a dinâmica dos processos sociais envolvidos.

No tópico a seguir apresentaremos um resumo sobre os possíveis correlatos etnohistóricos dos grupos produtores da cerâmica policroma e algumas das hipóteses sobre suas relações com grupos culturais específicos. Este resumo é necessário para inserir nosso estudo dentro do cenário pensado atualmente para esses “movimentos expansionistas”, que propõe a existência de um *ethos* Tupi para esses povos (Neves 2013).

1.2. Os principais modelos

Os grupos seguem os grandes rios

A associação entre tradições cerâmicas e grupos linguísticos é uma questão que sempre foi central à arqueologia brasileira, sobretudo no que diz respeito à formulação de centros de origem e modelos de dispersão de certos padrões culturais, que pressupunham a correlação entre língua e traços culturais específicos, dos quais a cerâmica arqueológica tem sido peça chave até os dias atuais.

Assim, a relação entre alguns conjuntos cerâmicos e povos do tronco linguístico Tupi não é nova e vem sendo defendida/formulada há pelo menos 150 anos, tornando-se explícita nos trabalhos de Meggers e Lathrap, a partir da década de 1970 (Corrêa 2014:110). As principais protagonistas desses modelos de dispersão Tupi são as tradições cerâmicas Polícroma da Amazônia e Tupiguarani, que a partir da interlocução entre dados históricos, etnográficos e, sobretudo, linguísticos, delineiam a história destes grupos sobre o território sul-americano e tentam reconstruir os processos históricos pelos quais passaram os indígenas antigos e atuais.

Já mencionamos anteriormente a relação proposta por Lathrap (2010[1970]) entre a Tradição Borda Incisa e povos falantes da língua Arawak e a Tradição Polícroma com

povos falantes do tronco Tupi. Essa hipótese seria o ponto central de onde surgiriam os posteriores modelos de propagação destes grupos, vinculados a distintos conjuntos artefatuais arqueológicos. Um destes modelos é conhecido como o “Movimento de pinça” de Brochado, que propunha a divisão desses grupos Tupi em duas grandes rotas migratórias a partir da confluência entre os rios Amazonas e Madeira, uma a leste e pelo litoral ao sul, perpetuada pelos ancestrais dos Tupinambás e outra pelo rio Madeira a oeste e depois ao sul até o rio da Prata, pelos ancestrais dos Guaranis (Corrêa 2014:110).

Antes mesmo disso, na década de 1940, Howard teria sistematizado os dados da cerâmica polícroma, definindo os estilos Napo, Miracanguera, Maracá, Marajó e Chimay, ao passo que Steward relacionaria o estilo de Marajó com o dos grupos etnográficos Shipibo (Pano), Cocama e Omagua (Tupi-Guarani) e Jívaro (língua isolada), induzindo assim as pesquisas de Meggers e Evans sobre os caminhos da cerâmica polícroma (Almeida 2013:47).

Por volta de 1970, Meggers e Evans, influenciados pelo estudo sistemático de dados históricos e etnográficos de Alfred Métraux, sobre a diversidade linguística da região – em especial sobre as migrações históricas Tupi (Noelli 1996) – e pelos estudos léxico-estatísticos de Aryon Rodrigues, situaram a origem do tronco linguístico Tupi a leste do rio Madeira, bem como sua possível relação com a cerâmica Polícroma da Amazônia (Tamanaha 2012).

Daqui em diante essa relação entre as cerâmicas polícromas e os grupos Tupi, e, sobretudo, entre as cerâmicas da chamada tradição Tupiguarani e as possíveis rotas de grupos ancestrais dos Tupinambá e Guaranis serão amplamente abordadas em estudos arqueológicos, históricos e linguísticos. Entre idas e vindas as propostas atuais para os modelos de expansão Tupi reúnem dados da linguística histórica, paleontologia linguística, etnografia e arqueologia e apontam para duas possíveis direções, que segundo Corrêa resume-se, por um lado, na proposta de Urban e Rodrigues, onde o alto Madeira seria o cenário de origem das rotas de migração de grupos Proto-Guarani e Proto-Tupinambá e, por outro na de Mello e Knelp, com um possível centro de origem para a família Tupi-Guarani no leste amazônico, entre os rios Tapajós e Araguaia (Corrêa 2014:120). Na primeira proposta, os Proto-Guarani teriam chegado, a partir de duas levadas migratórias, à Bolívia e a bacia do Paraná/Uruguai, e os Proto-Tupinambá, partindo da mesma rota ao sul para a bacia do Paraguai, se dirigiriam para leste, nas embocaduras dos rios Tietê e Grande, chegando ao litoral paulista carioca e a partir daí para o Norte/Nordeste. Outros grupos

Tupi-Guarani teriam permanecido na região amazônica e seguido até o Maranhão. Já na segunda proposta, a rota pela bacia do Paraguai-Paraná seria exclusiva dos Guarani, ao passo que os Tupinambá teriam seguido um sentido norte-sul, a partir do centro de origem da família linguística (Corrêa 2014:119).

Tais dados atuais coincidem em certos aspectos com os primeiros modelos propostos de Meggers e Lathrap. Segundo Corrêa:

Ao fim e ao cabo, na atualidade coexistem duas propostas de centro de origem e dois modelos de expansão dos povos Tupi, apresentando aportes da linguística e da arqueologia: a) O modelo de Lathrap e Brochado corroborado no que concerne às rotas de expansão pela proposta de Mello e Knelp; b) o modelo de Meggers corroborado em relação ao centro de origem e rotas de migração pelas proposições de Urban e Rodrigues (Corrêa 2014:120).

A formulação de grande parte desses modelos pautava-se em dados obtidos pelo PRONAPA para os sítios arqueológicos vinculados à cerâmica da tradição Tupiguarani (que englobava os vestígios arqueológicos dos povos Guarani e Tupinambá) amplamente encontrada por todo o litoral brasileiro e já consagrada na bibliografia (Noelli 1996:16).¹² Tal tradição, como citada por Noelli era caracterizada pela presença de *cerâmica policrômica [vermelho e ou preto sobre engobo branco e ou vermelho], corrugada e escovada, por enterramentos secundários em urnas, machados de pedra polida e pelo uso de tembetás* (Noelli 1996:16). Assim, a partir destes dados, as possíveis rotas de expansão Tupi (sobretudo Tupinambá e Guarani) serão demarcadas, modificadas e redimensionadas, nas quais a Amazônia, quase sempre local de um ponto inicial de propagação destes estilos, permanece ainda uma colcha de retalhos em relação a um padrão de movimentação mais conciso para os povos que ocuparam o litoral e o sul do território brasileiro. Ainda assim, as rotas de expansão destes grupos dentro da Amazônia Brasileira são assunto de intenso debate e permanecem como pontos centrais das mais diversas pesquisas desenvolvidas na região.

A síntese mais atual de todos esses dados situa o centro de origem Proto-Tupi em Rondônia, entre os rios Madeira, Guaporé e Aripuanã. Neste centro, teria se dado a primeira divisão da língua, por volta de 5000 AP, em dois grupos, um Proto-Tupi ocidental

¹² Noelli faz uma crítica à definição da tradição Tupiguarani, pois o termo, como definido pelo PRONAPA, desconsiderava dados históricos e linguísticos, e se valia apenas dos arqueológicos, agregando em si mesmo conjuntos materiais de grupos com traços culturais distintos (Noelli 1996:16).

e um Proto-Tupi oriental, do qual a família Tupi-Guarani, tão bem documentada nesses modelos cronológicos faz parte (Corrêa-da-Silva 2010a e b *apud* Corrêa 2014:122). O que nos interessa mais precisamente, no atual momento desta pesquisa, é que a síntese de todos esses dados sobre possíveis centros de origem, rotas de dispersão e migração, possíveis relações de empréstimos linguísticos e de trocas/influências estilísticas apontam para um complexo quadro de fissão, fusão e movimentação de povos do tronco Tupi (Corrêa 2014:120) e que, como apontado por Corrêa, os processos envolvidos nesses movimentos de deslocamento, desmembramento e reconfiguração de certos grupos foram dinâmicos, a partir de relações de troca e de conquista, de guerra e de alianças e de fluxos e refluxos, de forma que estes processos afetaram certamente os estilos desses grupos, sua produção material e suas formas de expressão artística, bem como seus aspectos comunicativos. O que, no entanto, em aspectos mais materiais, identificaria a cerâmica Polícroma da Amazônia com os grupos Tupi?

A bibliografia indica que as primeiras associações entre a cerâmica amazônica e grupos falantes do tronco Tupi, ganharam mais corpo a partir dos modelos de Lathrap, que, ao comparar dados arqueológicos com informações da linguística e da etnohistória, pôde relacionar as cerâmicas da fase Napo e os indígenas Cocama e Omagua históricos (falantes do tronco Tupi), que além de ocuparem o mesmo território das aldeias pré-coloniais, mostravam claras relações de continuidade em aspectos da tecnologia cerâmica, como a morfologia de alguns vasilhames e as técnicas de tratamento de superfície e decoração (Lathrap 2010[1970])

Brochado, por sua vez, apoiado nos pressupostos de Lathrap e em dados da linguística histórica, ligou o surgimento do Proto-Tupi a uma possível divisão entre os produtores da cerâmica Guarita, de forma que a separação das línguas e dos estilos cerâmicos seria o resultado de diversos movimentos populacionais, primeiramente ao longo do curso dos grandes rios e posteriormente, a partir dos afluentes menores (Noelli 1996:21). É relevante lembrar aqui que, conforme mostram os dados arqueológicos mais recentes, as datas mais antigas para a cerâmica polícroma na Amazônia se encontram nos afluentes, nos lagos de Tefé e Amanã e no alto rio Madeira e, por mais que muitos dos modelos de expansão Tupi apontem para a região de Rondônia como um possível local de origem para o tronco linguístico, há uma grande distância entre os estilos arqueológicos da região, tão diversificados quanto os grupos linguísticos, e os estilos consagrados da

cerâmica Tupinambá, Guarani, ou mesmo Tupinambá da Amazônia e Tupi do Norte, como recentemente classificadas por Almeida (2013) e Corrêa (2014).

Materialmente falando, Brochado parte da hipótese de que a diferença entre as cerâmicas Guarita e Guarani estariam na perda, por parte da cerâmica Guarani, de técnicas como a incisão em linhas finas, excisão e modelado e de morfologias como as tigelas com bordas extrovertidas e reforçadas e as flanges labiais e mesiais. Além disso, identifica algumas semelhanças entre a cerâmica Tupinambá e a cerâmica Marajoara, como as vasilhas quadrangulares e ovalóides e a policromia concentrada nas bordas. As formas antropomórficas teriam se perdido nos dois eixos de expansão (Noelli 1996:22).

Apesar da evidente dificuldade em se relacionar as culturas materiais arqueológicas com grupos étnicos específicos, sobretudo no caso da cerâmica da Tradição Polícroma, consideramos o ponto mais relevante, e que perpassa todos os modelos e quadros de relações citados, o fato de que o primeiro milênio da era Cristã parece ser caracterizado na Amazônia pré-colonial por um cenário de diversidade cultural, onde a profusão de artefatos cerâmicos com estilos próprios denota um possível investimento na produção de objetos para uso ritual ou cerimonial, como bem apontado por Barreto (2009:9). Objetos como as urnas funerárias, tigelas, pratos, estatuetas e artefatos em pedra tidos como insígnias de prestígio e a exaltação de figuras antropomorfas e zoomorfas começam a aparecer em abundância, despertando a curiosidade dos pesquisadores amazônicos quanto às possíveis transformações pelas quais passaram os grupos que habitavam essas regiões.

O que esta diversidade estilística pode nos confirmar, em um primeiro momento, é a existência de redes regionais de integração, mais ou menos fluídas, que teriam possibilitado a configuração da variabilidade dos estilos encontrados atualmente no registro arqueológico, ditados também possivelmente por posições geográficas e políticas mais ou menos privilegiadas dentro destes circuitos (Barreto 2009, Roe 1995).

É preciso então partir da reflexão de como os processos de manutenção e transformação/ressignificação de determinadas estéticas indígenas poderiam ter-se-dado dentro dessas intrincadas redes e as formas pelas quais um estilo mais aparentemente conciso como o Polícromo teria conseguido se expandir por uma área tão extensa como a proposta atualmente.

1.3. A Aldeia da Louça

“(...) habia mucha cerâmica de diversas formas, tanto tinajas como cántaros muy grandes de más de 25 arrobas, y otras vasijas pequeñas, como platos, cuencos, y candeleros de esta cerámica (...)” (Carvajal 1942:36 apud Porro 2014:29)

Muitos dos pesquisadores que trabalharam na Amazônia na segunda metade do século XX e que viriam a trabalhar posteriormente, até os dias atuais, na calha dos grandes rios que serpenteiam dentro dos limites da Floresta Tropical, vêm uma possível correlação entre a cerâmica Guarita e a cerâmica pintada descrita por cronistas de expedições quinhentistas e seiscentistas (Porro 1996).

No início deste capítulo, há uma citação sobre a famosa “Aldeia da Louça” descrita pelo Frei Gaspar de Carvajal, durante a expedição de Francisco de Orellana, que em 1542 inicia uma descida pelo rio Napo, ao se separar da fracassada busca pelo El Dorado, comandada por Gonzalo Pizarro nas cabeceiras dos rios Napo e Coca (Hemming 2011:33).

Alguns dos principais relatos sobre as populações que habitavam as margens do Solimões à época da conquista provêm das expedições espanholas e portuguesas de Francisco de Orellana, que cruza o Amazonas, desde o Napo até sua foz, na década de 1540 e de Pedro Teixeira, que sobe o rio, num sentido inverso, na década de 1630, com o frei Cristóbal de Acuña como cronista responsável da tomada do domínio português sobre a região.

Não teríamos fôlego e tempo necessários para aprofundar o conteúdo das primeiras impressões dos colonizadores sobre os indígenas amazônicos, tampouco de tentar estabelecer relações entre essa diversidade de povos e os vestígios arqueológicos atualmente conhecidos, de forma que optamos por, assim como em outras pesquisas da região, discorrer apenas sobre os detalhes e informações que têm sido considerados mais importantes, servindo mais como um estímulo para pensar essas comparações, do que estipular paralelos específicos dentro desta pluralidade cultural e arqueológica.

Em uma ampla revisão sobre as crônicas quinhentistas e seiscentistas, Antônio Porro (1995) consegue estabelecer um quadro mais ou menos organizado sobre as principais “nações” descritas pelos espanhóis e portugueses. Entre estas se destacam as províncias do cacique *Aparia*, desde o baixo Napo até a região de São Paulo de Olivença. Nesta parte da expedição, Carvajal chama a atenção para a hospitalidade com que são

recebidos os famintos espanhóis e da aparente facilidade de comunicação entre Orellana e os indígenas, que provavelmente falavam um dialeto Tupi, indicando uma possível relação entre este povo e os *Omagua* ou *Cambeba*, registrados por Acuña na região, 100 anos mais tarde (Hemming 2011:38, Porro 1995:49). Nesta parte da expedição de Orellana, são exaltadas a abundância de alimentos, com especial atenção às tartarugas, e a beleza das vestes pintadas e adornos em ouro usados pelos índios, que mantinham redes de comércio com outras regiões. Anos mais tarde, entre os *Omagua*, seria destacada a prática de deformação craniana como um costume característico, mas não presente entre os indígenas da nação de *Aparia*, o que poderia contestar uma descendência direta entre eles e talvez indicar uma origem externa deste segundo grupo, corroborando o modelo de migração de Lathrap, em que os *Omagua* teriam subido o rio, vindos de uma região à jusante do Solimões (Porro 1995:50).

Seguindo rio abaixo, Carvajal descreve os *Aricana* e *Arimocoa*, logo acima do Içá e os *Neguas*, *Seños*, *Tamas*, *Acanecos* e *Atuares*, entre o Içá e o Japurá (falantes de uma mesma língua) para então chegar na gigantesca província de *Machiparo*, entre o Tefé e o Coarí, se estendendo por mais de 200 km, em ambas as margens do Solimões. Os índios de Machiparo não teriam recebido os espanhóis de forma hospitaleira, investindo contra a expedição com muitas canoas de guerra, avançando “*com um grande brado, batendo em muitos tambores e soprando trombetas de madeira, ameaçando-nos como se fossem nos devorar*” (Carvajal 1542 *apud* Hemming 2011:39). Aqui são enfatizadas por Carvajal a presença de paliçadas e a enorme densidade populacional da área, com aldeias que seguiam o curso do rio, nunca a mais de dois ou três quilômetros de distância uma da outra.

Logo após a província de Machiparo, na região de Codajás, estava situada a famosa Aldeia da Louça ou Aldeia da Cerâmica, em que há uma certa confusão quanto à caracterização dos povos que a habitavam. Carvajal chama esses grupos de *Oníguayal* (etnia registrada anos mais tarde a 250 km da área de confluência), *Omaguci* ou *Omagua*, o que levou alguns pesquisadores a confundirem estes grupos com os índios da nação de *Aparia*, no baixo Napo (Porro 2014:38). Estes últimos ocupariam a região entre a província de Machiparo, a oeste e *Paguana*, a leste, também caracterizada por grandes aldeias, entre a foz do Purus e os lagos de Manacapuru. Estes grupos serão denominados por outros nomes na expedição seiscentista de Pedro Teixeira, descritos por Acuña como *Yurimágua*, ou *Yoriman* os povos que habitavam a região desde o Coarí ao Purus (os *Omagua* de Carvajal e também a Aldeia da Louça) e de *Aysuari* ou *Curucirari*, os grupos que viviam

entre o Juruá e o Coarí, logo abaixo da província de *Aparia* (Porro 1995:26-27). Estas informações são, por vezes, vagas e confusas; os *Curucirari* de Acuña aparecem na compilação de dados de Carvajal por Hemming (2011) abaixo da Aldeia da Louça, sob a chefia do cacique *Paguana*, em que chama a atenção a descrição de uma cerâmica diferente da anterior, policromada e vitrificada, com candelabros e jarros com capacidade de 450 litros. No entanto esta região está acima da foz do Negro, de forma que faria parte ainda do território dos *Yurimáguas* descritos por Acuña. Um ponto que não podemos esquecer nesta miscelânea de nomes e limites territoriais é que as duas expedições diferem de um período de 100 anos, aproximadamente, tempo em que algumas mudanças significativas teriam ocorrido na configuração territorial destes povos, atribuídas tanto aos reflexos da ocupação portuguesa no litoral, quanto à própria dinâmica das populações indígenas (Porro 1995). Isso para além dos problemas inerentes às crônicas, como a arbitrariedade dos nomes adotados para descrever estes grupos.

Alguns pontos interessantes sobre a nação dos *Yurimáguas*, no entanto, são a descrição de um complexo sistema de moradia, que contava com casas construídas na copa das grandes árvores para os períodos de cheia do rio (Hemming 2011:41) e a presença de uma ampla rede de interação entre as áreas de várzea e terra firme (notadas também na região de *Aparia*) indicada pela presença de caminhos amplos e bem delimitados que integravam as duas regiões (Porro 2014:38). Além disso, é consenso entre os relatos a existência de grandes províncias, com populações com sistemas de chefia, alianças políticas e demarcações territoriais, com redes de interação e comércio, onde circulavam diversos tipos de materiais, inclusive cerâmicas (PORRO 1995).

Para Porro, a cerâmica descrita por Carvajal entre Coarí e Codajás, relacionada, aparentemente, aos grupos chamados por Acuña de *Yurimáguas*, seria uma das manufaturas mais importantes desta nação (Carvajal 1942:36 *apud* Porro 2014:29). Tão importante era este ofício que anos depois, em um contexto pós-missionário, o padre Samuel Fritz escreveria sobre estes grupos:

*Las mujeres se ocupan generalmente de la pintura de sus cántaros, vestidos y mantas de algodón con gran habilidade. Ellas dicen que quando eran paganas hacian hechizos para atraer a las serpientes hasta sus hogares, en especial a la que llaman madre del agua [que em su idioma lo denominaban GIMBOYA (...)]com el fin de copiar las marcas y figuras de la piel (Fritz 1967:93 *apud* Porro 2014:30).*

Arqueologicamente falando, parece-nos que essas áreas com grupos étnicos distintos apontados pelos cronistas ocupavam as mesmas regiões em que hoje podemos observar as cerâmicas polícromas no registro arqueológico mais recente (Belletti 2015:333). Se fizermos o exercício de sobrepor essas áreas com as regiões pesquisadas atualmente na arqueologia, vemos que a província de *Aparia*, onde viviam posteriormente os Omagua, corresponderia às áreas onde pode ser encontrada a cerâmica da fase Napo, corroborando a hipótese de Lathrap de que estes grupos estariam relacionados. Ao descemos o rio, as províncias de *Machiparo* ou *Aysuari* estariam na região onde é identificada a fase Tefé e a região habitada pelos *Yurimáguas* e *Cuchiguaras* corresponderia aos locais onde é identificada a fase Guarita (Belletti 2014:333).

A presença de valas e paliçadas de defesa identificadas no registro arqueológico da área de confluência poderia condizer com as naturezas belicosas dos grupos relatados pelos cronistas, sobretudo com relação aos Yurimáguas (e se estes estiverem relacionados à cerâmica polícroma) que teriam supostamente investido contra as populações mais antigas na área de confluência. Ainda segundo Porro (1995:52-54), os Yurimáguas mantinham relações amistosas com os Aysuari da província de Machiparo¹³ (com os quais compartilhavam a natureza belicosa), mas andavam nus e, assim como seus vizinhos, falavam um idioma diferente dos habitantes de Aparia. Embora Nimuendajú os tenha classificado como pertencentes ao tronco Tupi, os falantes de Tupi da expedição de Pedro Teixeira não obtiveram êxito em se comunicar com eles e, posteriormente, Fritz afirma que os Yurimáguas falam uma língua diferente da dos Omáguas (Belletti 2014:333), os quais, inclusive, mantinham relações belicosas com os Machiparo.

É certo que devemos estar atentos para os problemas inerentes às crônicas, quanto ao reconhecimento de determinados grupos étnicos, bem como as definições de certos limites territoriais. Ademais, as diferenças apontadas pelos cronistas podem estar relacionadas a mudanças drásticas e rápidas nas configurações destes territórios, decorrentes dos primeiros anos de contato com os europeus. O interessante, no entanto, é perceber como são descritas as relações entre distintos grupos, bem como a existência de fronteiras ou delimitações territoriais e culturais mais ou menos fluídas (DeBoer 1981) e de que forma essas configurações têm sido relacionadas à distribuição dos vestígios arqueológicos.

¹³ Os indígenas de Machiparo, assim como os Yurimáguas, produziam uma cerâmica de alta qualidade, que era comercializada com outras nações, sobretudo os Manao que traziam produtos do rio Negro para o Japurá (Porro 1995:52).

Na porção baixa do rio Napo, as descrições de Carvajal registram a província de *Aparia*, ocupada anos mais tarde pelos Omagua. Estes também habitavam um dos afluentes do Napo, o rio Aguarico, onde também são encontradas cerâmicas da fase Napo (Lathrap 2010[1970]). Tais dados, junto a relação dos Omagua do baixo Napo ao tronco Tupi, foram suficientes para que Lathrap associasse as cerâmicas polícromas do rio Napo e rio Ucayali (fases Napo e Caimito) a uma migração dos povos Omagua e Cocama. Os Cocama, falantes de uma língua da família Tupi-Guarani, dominavam a parte inferior do rio Ucayali, quando da chegada dos primeiros colonizadores e atualmente habitam o alto Amazonas, sendo caracterizados como os descendentes dos Omagua (Gow 2003 *apud* Neves 2013:249), de forma que não haveria porque não relacionar a cerâmica polícroma destas regiões a tais grupos.

No que concerne o estilo das cerâmicas, Lathrap destaca a semelhança estilística entre as cerâmicas dos Cocama históricos e a cerâmica polícroma, com especial atenção à sobrevivência de determinadas morfologias e de técnicas relativas ao design dos campos decorativos, nas quais chama atenção para o motivo da “serpente-bicéfala”, muito comum nos artefatos da fase Napo (Lathrap 2010[1970], DeBoer 1981, 1990). Assim, o rio Ucayali, no início da colonização, era provavelmente ocupado pelos ancestrais Tupi dos Cocamas, na sua metade à jusante, sendo estes os produtores da cerâmica da fase Caimito (Weber 1992:9), e por grupos falantes da língua Pano, à sua montante, que produziam a cerâmica Cumancaya.

Figura 9: Cerâmicas históricas dos Cocama com o motivo iconográfico da "serpente-bicéfala", segundo Lathrap (2010[1970])

As cerâmicas polícromas das fases Napo e Caimito definem, então, os rios Napo e Ucayali como “pontos finais” no processo do que seria o movimento da expansão do estilo polícromo, devido às suas datas mais recentes. Cabe lembrar que foi a presença destes grupos falantes do tronco Tupi, nos rios Napo e Ucayali que levaram Lathrap a buscar a “origem” de um suposto movimento migratório destes povos rio abaixo, encontrando na cerâmica Guarita um excelente marcador deste roteiro. Não podemos negar aqui a semelhança entre algumas cerâmicas da fase Napo e da fase Guarita, sobretudo dos conjuntos encontrados no médio Solimões, que parecem compartilhar uma linguagem estilística muito próxima. Não é a toa que algumas características formais destes artefatos, especialmente a decoração, têm sido vistos como uma peça chave nos modelos de dispersão dessa expansão. O que não podemos esquecer, no entanto, são as profundas alterações demográficas e culturais ocorridas com a chegada dos europeus, alterando os padrões de mobilidade e distribuição espacial de vários povos, de forma que os dados históricos pós-colonização não são os mais confiáveis para o estabelecimento de rotas de expansão (Noelli 1996:31)

Figura 10: Cerâmicas das fases Napo e Guarita

- a. Vaso com flange mesial da fase Napo. Fonte: Rostain & DeSaulieu 2013
- b. Vaso com flange mesial da fase Guarita. Sítio Lauro Sodré. Rio Solimões
- c. Urna funerária da fase Guarita do Instituto Geográfico e Histórico de Manaus. Proveniência desconhecida. Fonte: Barreto 2009
- d. Urna funerária da fase Napo. Acervo do museu *Casa del Alabado*. Quito, Equador.
- e. Prato da fase Napo. Fonte: Meggers e Evans 1968
- f. Vaso da fase Guarita. Rio Negro. Acervo Museu Paraense Emilio Goeldi

Como se já não bastassem todos os problemas dentro desse enorme quebra-cabeça, foi identificada uma influência de outras línguas no idioma falado pelos Cocama/Omagua e, com isso, surgiu uma nova hipótese sobre a origem dessas línguas, ramificadas do tronco Arawak, mas submetidas posteriormente a uma “tupinização” por influência de outros grupos, antes mesmo da colonização e da migração destes povos para o alto Amazonas (Neves 2013:252).

Há ainda uma discussão entre os linguistas, em que nem mesmo a filiação à família Tupi-Guarani da língua Cocama seria possível, com claras divergências entre os pesquisadores destes grupos no Peru e no Brasil, em que os primeiros defendem que o idioma teria sofrido uma série de empréstimos de outras línguas (Arawak, Pano e Quéchua), caracterizando-a como uma “língua crioula”, surgida apenas nas missões jesuíticas do Alto Amazonas (Belletti 2015:329). Quaisquer que sejam as propostas, parece claro que esses grupos estavam inseridos em grande redes de interação que teriam permitido a ramificação, criação ou mesmo desaparecimento de certos idiomas e, porque não, de certas manifestações artísticas. Se assumíssemos uma influência Tupi na língua, seriam os estilos das cerâmicas desses povos também submetidos a um processo de tupinização?

Entre aldeias e províncias, relações entre grupos linguísticos e cacos e mais cacos, Eduardo Góes Neves tenta explicar esse quebra-cabeça, e a aparente dissonância da presença de grupos falantes do tronco Tupi no Alto Amazonas a partir do modelo da expansão polícroma. Para ele, essa profusão polícroma na calha do Solimões-Amazonas seria melhor compreendida a partir da ideia de um movimento expansionista impulsionado por grupos que compartilhavam um *ethos* Tupi, marcado, sobretudo pelo impulso guerreiro e por um sistema ontológico pautado pela lógica da predação. A partir de uma série de paralelos entre a expansão polícroma e a expansão Tupinambá no litoral, Neves identifica alguns elementos semelhantes nos dois processos, que poderiam identificar o compartilhamento de alguns traços culturais entre os grupos inscritos nos diferentes contextos (Neves 2013:258). Entre estes elementos estariam a belicosidade, a rapidez das expansões e ocupações, a adaptação aos recursos fluviais e a reocupação de áreas previamente habitadas.

Dentro desse mosaico estilístico de cerâmica Tupi ou não Tupi, uma coisa é certa: A Tradição Polícroma da Amazônia parece identificar uma série de conjuntos artefatuais com padrões bem definidos de uma linguagem estilística e repertórios próprios, que devem

ser primeiramente melhor compreendidos em si mesmos, para posteriormente nos aventurarmos nas possíveis correlações com grupos étnicos específicos, dentro de um aparente mosaico cultural e de um sistema multiétnico que possivelmente caracterizava a bacia amazônica nesse período que antecedeu a colonização europeia (Neves 2012).

1.4. Novas hipóteses sobre a expansão polícroma

Alguns estudos mais recentes têm ampliado o debate sobre a distribuição geográfica e temporal das indústrias policromas na Amazônia, bem como sua possível relação com povos falantes do tronco linguístico Tupi. Neste tópico, abordaremos alguns dos pontos centrais destas novas hipóteses, com foco para as questões específicas que versam sobre o papel do estilo cerâmico como marcador de redes inter-regionais e de processos de influência e emulação, que teriam levado ao surgimento da TPA. A ideia aqui é mapear em que medida o estudo dos aspectos estilísticos pode se inserir ou não nestes modelos, contribuindo para o entendimento das possíveis dinâmicas que levaram à variabilidade artefactual arqueológica encontrada na Amazônia Central.

Uma das hipóteses atuais para o surgimento da TPA foi sugerida por Almeida (2013) com base no contexto do alto rio Madeira, a partir de uma proposta de resignificação e incorporação de padrões estilísticos entre os antigos habitantes da região. Para o autor, alguns grupos Tupis que habitavam as áreas próximas às cachoeiras do alto rio Madeira teriam emulado determinados elementos de uma cerâmica mais antiga, pertencente à Tradição Pocó-Açutuba e trazida à região por grupos Arawak da Amazônia Central, através de um sistema multiétnico de redes de troca e festividades. A incorporação e modificação deste estilo policrômico¹⁴ mais antigo teria originado, entre os Tupi, um novo padrão estilístico, com uma grande capacidade comunicativa, pautada por designs de ampla reconhecibilidade, com faixas grossas e cores fortes pintadas sobre as superfícies cerâmicas, que poderiam ser vistos à distância (Almeida 2013:299). Esse estilo homogêneo teria surgido dentro de uma possível estratégia do comportamento expansionista Tupi e poderia explicar as diferenças entre a cerâmica Polícroma do alto Madeira, classificada na fase Jatuarana e o restante da TPA. Isso porque, uma vez que estes grupos Tupi se

¹⁴ Almeida diferencia essas indústrias mais antigas, mas que fazem uso da policromia, referindo-se às mesmas como policrômicas e não policromas, evitando assim uma confusão entre estas e a TPA (Almeida 2013).

estabeleceram na calha do Solimões, teriam uma menor influência de estilos externos e padronizariam o seu próprio estilo expansionista. No entanto, o próprio autor aponta para as dificuldades em se trabalhar com a TPA, sobretudo na porção do alto rio Madeira, onde a identificação de cerâmicas Jatuarana é dificultada pela presença de cerâmicas policrômicas mais antigas.

Figura 11: Urna funerária Jatuarana. Fotos: Silvia Cunha Lima. Fonte: Suze 2014

No entanto, mesmo considerando a forte padronização do estilo polícromo na calha do Solimões, as redes de troca e comunicação pelos caminhos fluviais devem ter se intensificado ainda mais no período que sucede a virada do primeiro para o segundo milênio da era Cristã, o que, provavelmente resultava na circulação de influências estilísticas de outras regiões, de forma que uma aparente “padronização” pode ser pensada também como uma estratégia de demarcação territorial e de identidade, que asseguraria o acesso da calha principal do rio a determinados grupos (Barreto 2009, DeBoer 1990, Roe 1995) ou ainda como veículo de comunicação entre diferentes regiões (Wobst 1977).

Os fatores que levariam à demarcação do território e controle dos recursos e caminhos fluviais foram apontados por Moraes (2013) como um dos possíveis pilares da expansão polícroma, visto que os grupos produtores desta cerâmica visavam não as férteis terras pretas e áreas de várzea, mas sim o próprio curso do rio, de fundamental importância para a pesca e navegação. Estudos recentes têm mostrado o possível papel secundário da agricultura para essas populações pré-coloniais, que mantinham uma dieta alimentar baseada na coleta e na caça e, sobretudo, na pesca (Moraes 2013). O próprio contexto de Marajó apresenta indícios de um intenso manejo da paisagem para o aproveitamento dos recursos aquáticos durante as épocas de cheia (Schaan 2008). Além disso, estudos dos

resíduos faunísticos em um dos maiores sítios da área de confluência, o sítio Hatahara, apontam para uma preponderância significativa de peixes e quelônios como base da dieta alimentar (Carneiro 2013)¹⁵. Desta forma, seria o rio, o principal impulsionador dos movimentos expansionistas, física e simbolicamente.

Claro, devemos lembrar neste momento a falta de dados relativos a pesquisas em áreas de terra firme nas regiões citadas, o que poderia mudar de forma drástica alguns dos modelos atualmente em voga. Mesmo os vários modelos de propagação e expansão de estilos arqueológicos específicos ou mesmo de grupos étnicos e troncos linguísticos citados nesta pesquisa, como os de Lathrap e Brochado, desconsideravam, por vezes, os potenciais das áreas de terra firme nos processos de interação entre grupos e de compartilhamento de estilos e linguagens específicas. Para Almeida (2013) os dados atuais de grupos Tupinambás habitando áreas extensas de terra firme na região sudeste da Amazônia, mostram que estes movimentos de grupos e estilos podem ter-se-dado também de outras maneiras, que não apenas pelo fluxo dos grandes rios, onde geralmente são concentradas as pesquisas arqueológicas.

Mas se tomarmos por base, e por hora, o rio como um eixo central de movimentação e propagação destes estilos cerâmicos, podemos pensar em vias mais precisas de comunicação, troca e interação entre os diferentes grupos que habitavam a calha dos principais cursos fluviais da bacia amazônica e os motivos que teriam levado ao surgimento de uma cerâmica com um estilo tão semelhante por áreas talvez ocupadas por grupos distintos.

Tomemos então por eixo o rio e vamos num sentido contra-corrente, relembando os dados já descritos e acrescentando os novos apontamentos sobre a cerâmica policroma para que possamos, de uma forma mais concisa, olhar o material específico de estudo desta dissertação dentro desse quadro de dispersão regional.

Já foi dito que as cerâmicas com policromia do baixo Amazonas estão atualmente sendo reconsideradas quanto à sua filiação à TPA. Parecem ficar de fora, até o presente momento, as fases Aristé (Amapá e Guianas) e Marajoara (Marajó), ou pelo menos alguns estilos da fase Marajora. As fases Independência e Cacarapi (rio Xingu) e Tauá e Tauari (rio Tocantins) foram reclassificadas por Almeida (2013) como uma expressão da Tradição

¹⁵ Os dados provenientes do sítio Hatahara são relativos aos períodos de ocupação anteriores à ocupação com cerâmicas policromas, mas isso não nos impede de também correlacionar estes grupos mais tardios aos modos de subsistência que têm no rio seu principal vetor. Ainda hoje os rios são as bases para obtenção de alimento e para locomoção entre as comunidades ribeirinhas.

Tupinambá da Amazônia, estando mais distantes estilisticamente das cerâmicas encontradas ao longo do rio Solimões e mais próximas das cerâmicas Tupinambá da costa.

A partir do baixo Amazonas, a cerâmica da Tradição Polícroma da Amazônia, tal como ela é definida, com decorações excisas, acanaladas, vasos com flange, urnas antropomorfas, policromia sobre engobo branco, entre outros traços, começa a aparecer na altura do rio Uatumã, com a fase Caparu (Miller 1992). Seguindo à montante, no encontro do rio Urubu com o Amazonas, próximo à região do lago de Silves, são encontradas cerâmicas da fase Guarita, junto à cerâmicas da tradição regional Saracá (Lima 2013). Estas últimas englobam uma combinação de elementos das Tradições Inciso-Ponteadas, Borda-Incisa e Polícroma, indicando mais um estilo composto por influências diversas que um conjunto homogêneo a ser classificado dentro das grandes tradições cerâmicas amazônicas. A cerâmica Saracá parece ter uma linguagem estilística própria, muito bem delimitada em suas combinações entre acanalados, ponteados e flanges mesiais. Diante desta mistura, Helena Pinto Lima (2013) propõe a existência de uma fronteira estilística, da qual a cerâmica Saracá seria testemunho, assumindo sua variação como fruto de redes bem estabelecidas de comunicação e interação, demarcando a identidade destes grupos.

Em uma visão mais ampla, a cerâmica Saracá poderia identificar uma fronteira mais ou menos fluída, por conta da presença da fase Caparu à jusante. O que ainda não está claro, no entanto, é em que medida as ocupações policromas mais clássicas (fase Guarita), encontradas na região do baixo rio Urubu - das quais se destacam algumas urnas funerárias antropomorfas – estariam relacionadas a esse conjunto mais expressivo de cerâmicas Saracá. Seriam estas testemunhos de relações de troca ou de processos de emulação de determinados traços estilísticos de grupos distintos? Ou ainda seriam uma expressão local da passagem de algumas produtoras de cerâmicas policromas que viriam a participar da estruturação do estilo Saracá¹⁶?

¹⁶ Os estudos mais específicos sobre a cerâmica Saracá, bem como sobre o contexto arqueológico do baixo rio Urubu estão sendo desenvolvidos atualmente no âmbito do *projeto Arqueologia Regional e História local no baixo Urubu*, vinculado ao Museu Paraense Emílio Goeldi e ao Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas (Lima 2013).

Figura 12: Cerâmicas Saracá e Guarita do rio Urubu

- a. Fragmento de flange mesial Saracá. Fonte: Lima 2013
- b. Fragmento de cerâmica Saracá. Acervo Museu Paraense Emilio Goeldi
- c. Fragmento de flange mesial Saracá. Acervo Museu Paraense Emilio Goeldi
- d. Urna funerária Guarita do sítio Jauary. Baixo rio Urubu. Fonte: Lima 2013

Ainda assim estas indústrias estão localizadas nos rios afluentes e cursos secundários. As ocupações dos rios principais começam a aparecer, em toda sua exuberância polícroma, a partir da cidade de Itacoatiara, seguindo rio acima, de onde provêm as descrições detalhadas de Barbosa Rodrigues sobre a *Necrópole de Mirakanguera* (Barbosa Rodrigues 1982), em que apresenta uma série de vestígios cerâmicos, sobretudo de uso funerário, entre os quais figuram algumas peças com traços estilísticos clássicos da cerâmica Polícroma.

Figura 13: Cerâmicas encontradas por Barbosa Rodrigues descritos na publicação *Antiguidades do Amazonas: A Necrópole de Miracanguera* (Velloso 1982).
Fonte: Ferreira 2007

A partir deste ponto alguns vestígios cerâmicos tipicamente relacionados à TPA são encontrados nas cidades que margeiam o Solimões, das quais Urucurituba (um pouco mais a leste de Itacoatiara) é um exemplo, com uma coleção significativa de urnas funerárias, que em conjunto, apresentam atributos da variabilidade das urnas que serão encontradas, desde a região de Silves até o lago de Tefé.

Figura 14: Urnas políchromas no acervo da Secretaria Municipal de Educação de Urucurituba. Fotos: Acervo Arqueotrop (Laboratório de Arqueologia dos Trópicos).

Os contextos de ocupações políchromas que seguem o fluxo do Solimões, a partir deste ponto, já foram descritos nos tópicos anteriores deste capítulo. No encontro entre os rios Negro e Solimões, as ocupações estão inseridas em um cenário de conflito, que parece ter se desenvolvido entre esta área e a foz do rio Madeira, deixando uma marca de transformação abrupta no registro arqueológico e um monte de cacos coloridos na superfície. Neste contexto, a presença de alguns sítios unicomponenciais de cerâmica polícroma poderiam indicar formas de ocupação distintas destes grupos e foram interpretados, ora como áreas previamente desocupadas e fronteiriças entre grandes aldeias, que teriam servido como um território de fácil ocupação aos grupos mais recentes (Tamanaha 2012, Moraes 2013), ora como tipos de assentamento distintos, em que estes sítios seriam as aldeias de ocupação Guarita, propriamente ditas, e os sítios multicomponenciais, geralmente localizados nas áreas de suposto conflito, poderiam indicar acampamentos temporários de plantio, onde os grupos relacionados à cerâmica

polícroma aproveitariam a presença de terra preta advinda das ocupações anteriores (Belletti 2015).

Continuando rio acima, nas ocupações do médio rio Solimões, o estilo Polícromo parece submetido a algumas mudanças sutis, sobretudo com relação à iconografia propriamente dita, em que os motivos inscritos na cerâmica passam a assumir um design mais próximo às cerâmicas do rio Napo, onde ficam mais perceptíveis as referências a homens e animais em seus processos de transformação. Aqui, neste contexto, não foram notados inícios de conflito, o que não significa, necessariamente, que ele não existiu.

Este estilo parece seguir até as regiões dos rios Ucayali e Napo. Neste último, no entanto, a variação no conjunto cerâmico polícromo é aparentemente maior que da cerâmica do Solimões, com elementos antropomorfos e zoomorfos mais reconhecíveis, campos iconográficos mais complexos ainda, morfologias cada vez mais complexas e uma variação de formatos e estilos de urnas funerárias, comparadas apenas à cerâmica de Marajó.

Um ponto a se destacar também neste percurso do médio Solimões até o Equador e Peru, é a cerâmica polícroma da fase Tefé, encontrada nos lagos de Tefé e Amanã. De acordo com Belletti (2015), o registro arqueológico dos sítios encontrados nesta região, sobretudo no lago de Tefé, descrevem não um padrão de ruptura, mas de continuidade entre as ocupações com cerâmica polícroma e as ocupações anteriores, com cerâmicas da tradição Borda Incisa, da fase Caiambé. A cerâmica da fase Tefé (TPA), neste caso, apresenta indícios de uma mistura estilística clara com os estilos mais antigos, o que poderia indicar a presença de processos de interação entre estes grupos, distintos do que teria ocorrido rio abaixo, no interflúvio Negro-Solimões (Belletti 2015) e semelhante, de certa forma, ao que havia sido proposto por Lathrap em 1970. A livre incorporação e reconfiguração do estilo cerâmico na região, a partir de influências da cerâmica polícroma levou Belletti (2015:112) a pensar nestes conjuntos policromos como testemunhos de processos de emulação e ressignificação de estilos, a partir de redes de troca, casamentos exogâmicos ou mesmo da realização de festejos entre diferentes grupos que possivelmente se encontravam nos lagos de água preta, ao modo dos encontros nas cachoeiras do Madeira, no modelo proposto por Almeida (2013) e no lago de Silves, na análise de Lima (2013).

Claro, estamos falando de contextos ecológicos e geográficos muito distintos, e não caberia à minha pesquisa adentrar nas características específicas de cada região para tentar aprofundar os motivos que teriam levado esses grupos a delimitar locais significativos e com persistência para o estabelecimento de suas redes de interação. No entanto, já apontamos antes a importância dos grandes rios como locais de circulação de pessoas e ideias e já os cronistas quinhentistas relatavam detalhadamente as grandes redes de comércio, as festividades e as relações de aliança e conflito que caracterizavam os grupos das margens dos rios amazônicos. Desta forma, a cerâmica da fase Tefé pode ser uma expressão local de mudança estilística a partir de influências externas, modificando o estilo das ceramistas de ocupações anteriores, ou mesmo incorporando novas ceramistas nas aldeias, dando corpo a um estilo com traços policromos típicos, mas que ao mesmo tempo se difere dos conjuntos de outras regiões.

Lembremos também que algumas datas deste contexto de Tefé abrem a possibilidade de termos um intervalo cronológico maior para estas cerâmicas, entre os séculos V e XVIII DC, que junto às datas mais antigas do rio Madeira, no séc. VIII DC, nos fornecem mais dúvidas do que certezas quanto às possíveis direções da expansão policroma.

Figura 15: Peças cerâmicas da região de Tefé que mesclam atributos das cerâmicas Borda Incisa e Polícroma. Fonte: Belletti 2015

- a. Estatuetas da Tradição Borda Incisa (fase Caiambé) a esquerda e estatuetas com atributos da fase Tefé (antropomorfismo e “diadema” no rosto) à direita.
- b. Típica tampa de urna funerária polícroma (fase Tefé) com adornos aplicados ao modo da tradição Borda Incisa.

Entre todos os modelos já propostos, é interessante notar como o estilo polícromo, tido como um dos estilos mais homogêneos da Floresta Tropical, foi usado de maneiras distintas para compor as teorias de ocupação e mudança do registro arqueológico da Amazônia Pré-colonial. Os mesmos componentes cerâmicos embasaram pressupostos difusionistas de descontinuidade e continuidade, modelos de migrações de grupos étnicos específicos e cenários de expansões bélicas impulsionadas por fatores ligados a cosmovisão e a redes de aliança e troca. Nesta dissertação, procuramos identificar os aspectos estruturais do estilo Guarita, para além de sua identificação com grupos étnicos específicos, à luz de teorias que ampliam o discurso sobre a variabilidade artefactual e que focam nas noções da agentividade e no uso dos artefatos enquanto mediadores de relações sociais, nas variadas estratégias de comunicação e transformação.

Feita a revisão dos estilos policromos e sua distribuição regional e cronológica, nos sentimos mais a vontade para seguir adiante e entrar no objeto de estudo específico desta dissertação, que são os vasos com flanges mesiais . O tópico a seguir discorre sobre este tipo morfológico específico, com especial atenção para suas características formais e as maneiras pelas quais ele se insere nos modelos propostos para a expansão policroma, fundamentando assim, o recorte adotado para esta pesquisa, com base neste tipo de artefato.

1.5 Os Vasos com Flange Mesial

Quem trabalha com arqueologia no curso principal do Amazonas-Solimões está bem familiarizado com este tipo de vaso do qual vamos falar nas próximas páginas. Os sítios arqueológicos com cerâmica policroma, apresentam, quase via de regra, fragmentos deste tipo particular de vasilhame, formado por um ou mais pontos de inflexão, mas que, assim como lhe confere o nome, tem por principal característica a presença de uma flange em seu corpo, localizada geralmente na metade do vaso.

A particularidade deste tipo de artefato e a sua ampla presença nos sítios policromos fez, inclusive, com que ele fosse, durante algum tempo, entendido como um “guia” para a identificação e classificação de sítios associados à TPA. Atualmente, sabemos que esta característica morfológica, a “flange mesial” não é exclusiva de conjuntos policromos e pode ser encontrada em outras fases e tradições cerâmicas, com uma amplitude estilística e regional impressionantes. No entanto, não podemos deixar de frisar que, ao considerar as características formais das cerâmicas policromas, este tipo de vaso aparece não só em profusão, como também é um dos denominadores comuns desse estilo, dadas as características tecnológicas de sua produção e, sobretudo, de seus campos iconográficos.

Os vasos com flange mesial classificados dentro do estilo policromo podem ser encontrados, de forma bastante padronizada, desde o baixo rio Madeira, passando pela área de confluência do Negro e Solimões, e seguindo o curso do Solimões até os rios Napo e Ucayali.

Figura 16: Vaso com flange mesial policromo encontrado na comunidade de Lauro Sodr. Foto: Fbio Guaraldo de Almeida.

Morfologicamente falando, trata-se de um recipiente de forma restritiva, semelhante a alguns vasos “carenados” encontrados em diversas classificaes cermicas, tanto na Tradio Polcroma quanto na Tradio Borda Incisa e, inclusive, na cermica da Tradio Tupiguarani. As flanges mesiais constituem um prolongamento dos pontos de inflexo do vaso (s vezes na “carena”) pela adio de um ou mais roletes de argila. Assim como o corpo dos vasos, a morfologia das flanges varia entre formatos mais quadrangulares ou arredondados, geralmente semelhantes forma da borda. Os tamanhos mais comuns tem entre 10 e 25 cm de dimetro de borda, o que configura uma maior quantidade de recipientes pequenos ou mdios, e as bordas tm geralmente um reforo na face externa, feito a partir da adio de um rolete.

Uma das caractersticas que mais chama ateno nestes vasos so seus campos iconogrficos, produzidos com tcnicas plsticas e pintadas, que consistem, sobretudo no acanalado e na inciso/exciso e na aplicao de pigmentos em preto, vermelho e branco sobre as linhas acanaladas e superfcies excisas. Estes elaborados campos iconogrficos so geralmente localizados entre a borda e a flange do vaso, podendo se estender sobre a

flange e até a extremidade desta, de acordo com a região em que são produzidos, indicando assim algumas assinaturas regionais mais delimitadas dentro de sua variabilidade formal.

Figura 17: Vastos com flange mesial da Tradição Polícroma

a. Vaso quadrangular do sítio Lauro Sodré. Cidade de Lauro Sodré, entre Coarí e Coadajás. Acervo: PAC/UFAM

b. Vaso arredondado da cidade de Manacapuru, área de confluência. Foto: Ader Gotardo. Acervo: MAE/USP.

c. Vaso do Lago do Catuá, próximo ao lago de Tefé. Altura: 14 cm. Acervo: MAE-USP

d. Vaso redondo do baixo rio Negro. Altura: 19 cm. Acervo: PAC/UFAM

e. Vaso com flange basal do sítio São Paulo II, rio Solimões . Acervo: PAC/UFAM.

f. Vaso com flange mesial da fase Napo. Foto: Fernando O. Almeida. Acervo: *Casa del Alabado*.

Embora sejam raros os exemplares destes vasos que não contenham nenhum tipo de técnica decorativa, eles não são os únicos a apresentar os intrincados motivos iconográficos dos conjuntos policromos. Outras morfologias, por mais variadas que sejam dentro do repertório da TPA e, num caso mais específico, da fase Guarita, servem igualmente de mídia para os campos iconográficos e, aparentemente, carregam os mesmos símbolos, identificando uma linguagem visual bem definida.

Outro ponto a se destacar, é a aparente regularidade nas variações de tamanhos e capacidade volumétrica entre essas morfologias intensivamente decoradas, nas quais se destacam recipientes pequenos e médios, além de alguns objetos como colheres e pilões, associados às atividades de preparo e consumo de alimentos. Isso, somado ao aparente grau de investimento de tempo, trabalho e expertise técnica na produção destes artefatos, poderia indicar, ou ao menos sugerir, a sua utilização em atividades mais específicas, talvez coletivas, quanto aos processos de preparo e consumo de alguns alimentos/bebidas, dos quais a etnografia atual tem muito a nos dizer.

Lembremos, no entanto, que é preciso tomar cuidado para não cair na equivocada dicotomia entre ritual e cotidiano, partindo do pressuposto em que artefatos nos quais há um maior investimento artístico estariam indubitavelmente relacionados à esfera ritual. Esta proposição vai na contra-mão de grande parte dos estudos etnológicos que documentam o uso dos mesmos artefatos em ambas as esferas e que atentam para uma imbricação entre os processos de produção material e os processos de produção da própria socialidade, intimamente vinculados às estruturas ontológicas de cada grupo e a seus aspectos de construção/mediação/equilíbrio cosmológicos. Essas são algumas discussões sobre as quais nos debruçaremos nos capítulos seguintes.

Figura 18: Variabilidade morfológica da fase Guarita. Fonte: Tamanaha 2012 adaptado por Belletti 2015. O vaso com flange mesial (tipo 10) assemelha-se com a vasilha esférica (tipo 11) quanto à relação entre os campos decorativos e à morfologia e nas dimensões desta (diâmetro entre 10 e 20 cm e altura entre 15 e 20 cm). As morfologias de núm. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11 e 13 geralmente apresentam decoração acanalada externa e policromia. As demais, com exceção da num. 12 tem decoração pintada e podem apresentar acanalado nos lábios. O **Anexo 2** mostra a descrição detalhada de cada uma das formas.

Figura 19: Tipos de morfologias da fase Guarita com motivos iconográficos semelhantes aos vasos com flange mesial.

- a. Colher com decoração acanalada no “cabo”. Sítio Lauro Sodré.
- b. Recipiente pequeno com decoração acanalada e pintada. Sítio Lauro Sodré
- c. “Pilão” com decoração acanalada. Sítio Lauro Sodré
- d. Prato com decoração acanalada e pintada na borda. Sítio São Paulo II
- e. Vaso globular com apêndice com decoração acanalada. Sítio Lauro Sodré
- f. Vaso carenado com decoração acanalada. Sítio Lauro Sodré
- g. “Funil” ou “suporte” cerâmico com decoração acanalada. Sítio Lauro Sodré

Quando iniciamos esta pesquisa, e assim, o estudo mais intenso sobre este tipo de categoria morfológica, que é o vaso com flange mesial, o atual modelo para a expansão da Tradição Polícroma proposto por Neves e colaboradores para a Amazônia central (Neves 2013) estava em pleno desenvolvimento, de forma que as pesquisas em voga se debruçavam mais atentamente sobre as possíveis rotas e pistas que indicariam os caminhos desta ampla dispersão estilística pela Amazônia. Seguindo um pouco essa lógica e tentando então procurar indícios de uma transmissão desse design específico entre as diversas regiões, nos deparamos com um quebra-cabeça ainda mais intrincado que o da TPA.

O vaso com flange mesial, se tomarmos sua categoria morfológica de uma maneira mais abrangente (vaso restritivo, com inflexão e presença de flange no corpo) não só está presente em outras fases cerâmicas amazônicas, como parece ter sua distribuição regional ainda mais ampla, para além dos contrafortes andinos.

Aqui se deve fazer uma ressalva. Em nosso levantamento, apesar da ampla variação notada para esta morfologia entre distintas fases cerâmicas, a maior parte delas se encontra na região amazônica brasileira, peruana e equatoriana. Não podemos dizer precisamente se isso deriva de um recorte previamente estabelecido para esta pesquisa, que partia da ideia de estudar estes conjuntos nas regiões de floresta tropical. No entanto, acreditamos que um levantamento mais aprofundado em outras regiões, para além da cordilheira andina, nos trariam surpresas quanto ao compartilhamento de designs e estilos específicos, como tem sido apontado para alguns padrões iconográficos entre estas regiões (Arcuri 2005)

Apesar da escassez de dados que nos permitam fazer esta observação, parece-nos fundamental lembrar que, na formulação dos primeiros quadros comparativos entre os conjuntos artefatuais arqueológicos do continente Americano, alguns traços identificados como “padronizações” na produção cerâmica, eram já entendidos como possíveis testemunhos de maiores vias de comunicação e integração entre diferentes regiões (além das clássicas rotas de migrações nas perspectivas difusionistas) e poderiam ser utilizados para o estabelecimento de cronologias locais e de relações de continuidade/descontinuidade entre estas (Ford 1969).

Não nos parece à toa que, já na década de 1960, a categoria “flange mesial” foi utilizada como um traço diagnóstico de dispersão cultural e de possíveis relações entre as sociedades pré-coloniais americanas.

Figura 20: Quadro comparativo entre as culturas arqueológicas americanas, a partir dos elementos “flanges mesiais e labiais”. Fonte: Ford 1969.

Muito embora estes tipos morfológicos apareçam, no quadro de Ford, em contextos como os das fases Chavín, no Peru e Momil, na Colômbia, não pudemos fazer um levantamento mais aprofundado destas regiões, e nem cabia a esta pesquisa se aprofundar nos contextos arqueológicos para além da Amazônia Brasileira. O ponto, aqui, não é tentar encontrar um local de “origem” para este traço estilístico, tampouco alguns modelos difusionistas que permitam relacionar distintas regiões a partir de categorias cerâmicas específicas. O levantamento destes dados, orientado quanto a uma visualização da ampla variabilidade regional e cronológica desta morfologia, nos permitiu destacar dois pontos relevantes para o histórico de análise da cerâmica policroma e dos modelos amazônicos, como um todo.

Primeiro, a identificação do vaso com flange mesial em outras fases e tradições cerâmicas, inclusive em intervalos cronológicos bem distintos, reforça algo que já vem sendo problematizado há anos na arqueologia brasileira que é a utilização, ao modo da análise por seriação, de traços específicos como determinantes de uma ou outra cultura arqueológica. Segundo, o quadro de variabilidade deste tipo morfológico parece ser muito mais amplo do que imaginávamos, caracterizando, possivelmente, a “flange” como um elemento do design cerâmico amplamente encontrado/difundido/inventado e que é preciso entendê-lo antes em seus contextos específicos e em recortes mais delimitados, para depois tentarmos estabelecer quadros comparativos mais amplos.

Pondo esta variabilidade em termos regionais e cronológicos, lembremos que, como já dito nos capítulos anteriores, estes vasos, além de amplamente encontrados nas cerâmicas da TPA e, em especial, na fase Guarita, foram identificados em conjuntos da tradição Borda Incisa, como a fase Paredão – embora com diferenças morfológicas claras – e em fases mais antigas como a Açutuba, na Amazônia Central e Pocó, em Tefé. Ainda mais antigas são as fases Tutishcainyo e Shakimu, no rio Ucayali, com datas entre 2.000 e 750 AC, nas quais Lathrap (2010[1970]) também identificou a presença de vasos com flange mesial, bem semelhantes aos vasos da fase Caimito (exemplar da TPA no rio Ucayali) e das cerâmicas policromas do médio Solimões.

Cronologicamente falando, as fases Tutishcainyo e Shakimu seriam as mais antigas nas quais este traço estilístico aparece, seguidas da fase Açutuba (300 AC – 600 DC) e depois já das fases polícromas mais recentes. Na TPA, os vasos com flange mesial ocorrem nas fases Napo (Rio Napo), Caimito (Rio Ucayali), Zebu (Rio Amazonas), Tefé (Lago de Tefé), Borba (Rio Madeira), Caparu (Rio Uatumã), Apuaú, Samambaia e Manauacá (rio Negro) e Guarita (Amazônia Central). No rio Negro, as flanges mesiais também ocorrem na cerâmica Caiambé, presente em um de seus afluentes, o rio Unini (Lima 2014). Passando a área de confluência, aparecem de maneira mais hibridizada (estilisticamente falando) na tradição regional Saracá (Lima 2013). No **Anexo 1** podem ser observadas as distintas fases cerâmicas que contêm o vaso com flange mesial em seu conjunto morfológico e as regiões onde são encontradas.

A flange parece ser assim mais um traço de continuidade entre os diferentes estilos, um elemento que foi retido através do tempo e do espaço, possivelmente imbuído de significado histórico e identitário, para ser replicado em profusão, sobretudo nas cerâmicas Guarita.

	Alto Amazonas			médio Amazonas					Área de confluência			Rio Negro						Rio Madeira	Rio Urubu	rio Uatumbã
	rio Napo	Rio Ucayali	Amazonas colombiano	Tefê	Amanã	Lago Catuá	Coari (Lauro Sodré)	São Paulo II (Lago de Coari)	Açutuba	cidade Manacapuru	cemitério de Mirakanguera	baixo rio Negro	Lago do Limão	Ilha dos Muras	sítio Vila Nova II	médio rio Negro	rio Unini	baixo Madeira		
2000 aC
1500 aC																				
1000 aC
500 aC
0																				
500 dC
1000 dC
1500 dC																				
2000 dC																				

Tabela 2: Distribuição regional e localidade das fases cerâmicas com vasos com flange mesial

Figura 21: Mapa da distribuição de vasos com flange na Amazônia Ocidental. Diagramação: Eduardo K. Tamanha. No Anexo 3 podem ser observados os mapas com a distribuição regional destes vasos em interlivos cronológicos, de 2000 aC a 1500 aC.

Figura 22: Fragmentos de vasos com flange da fase Caiambé, no rio Unini e da Tradição Regional Saracá, no baixo rio Urubu.

- a. Fragmentos da fase Caiambé, do sítio Lago das Pombas, rio Unini
- b. Fragmentos da Tradição Regional Saracá, baixo rio Urubu. Fonte: Machado 1991

Portanto, apesar da ampla ocorrência destes vasos, parece ser na Amazônia Central que o estilo do vaso com flange mesial é mais consistente. Alguns sítios como o São Paulo II, no médio Solimões e Hatahara e Lago do Limão, na área de confluência, têm tipos de flanges muito semelhantes entre si, que também são comparáveis às encontradas na cidade de Manacapuru e no baixo rio Madeira. Isso não se aplica ao sítio Lauro Sodré (próximo à cidade de Coarí) que parece juntar em si influências estilísticas de regiões distintas como a área de confluência e o rio Napo, e também não se aplica à fase Tefé, com elementos “misturados” entre a cerâmica policroma e a cerâmica Caiambé. No lago Amanã, as flanges da fase Tefé, por sua vez, aparentam ter mais elementos em comum com as encontradas na área de confluência.

Entre elementos mais ou menos similares, o que nos parece, como já dito anteriormente, é que estes conjuntos policromos espalhados pelos principais rios da bacia

amazônica talvez indiquem assinaturas regionais de um estilo compartilhado em esfera regional mais ampla, mais do que testemunhos de redes de trocas materiais¹⁷.

Figura 23: Alguns exemplos da variabilidade dos vasos com flange mesial no baixo rio Solimões e área de confluência entre os rios Solimões e Negro.

Quanto aos modelos pensados para o surgimento/propagação das indústrias policromas, poderíamos até conjecturar que a presença deste design específico em materiais cerâmicos mais antigos, como a Tradição Pocó-Açutuba (Neves 2013), corroboraria o modelo de influência estilística de Almeida (2013) já citado. Todavia, não foram encontrados vasos com flange mesial nos materiais “policrômicos” e “polícromos” do alto Madeira (Almeida 2013), o que parece indicar que esta é uma característica incorporada depois, talvez no baixo Madeira, onde fragmentos com flange mesial são identificados desde a região do rio Aripuanã (Moraes 2013:89); ou mesmo na região de Tefé, que apresenta datas tão ou mais antigas quanto as do contexto do alto Madeira. No entanto, as datas para a cerâmica Shakimu (Lathrap 201[1970]) são ainda mais recuadas no

¹⁷ Uma identificação mais apurada de redes de troca, baseadas em objetos exógenos dentro de determinadas amostragens, seria possível através de uma análise quantitativa mais específica, junto a dados arqueométricos de tipos e proveniências de matérias primas. Este não foi o foco desta pesquisa.

Ucayali e não devem ser desconsideradas. A definição de quadros comparativos mais amplos, entre estas regiões, precisaria levar em conta a variabilidade formal destes vasos em cada complexo, sobretudo os mais antigos, o que se torna uma tarefa difícil diante do alto grau de fragmentação e baixa quantidade destes exemplares, mas que poderá ser melhor problematizada em pesquisas futuras.

Para além dos modelos, a presença deste tipo de vaso em complexos cerâmicos mais antigos e sua ampla distribuição regional podem fornecer importantes pistas sobre sua função simbólica dentro do restante do repertório tipológico policromo. Seria possível que a permanência de uma morfologia específica como esta esteja relacionada à presença de tipos de vasilhames definidos para atividades específicas? Dentro desta lógica, a flange mesial indicaria a sobrevivência de um tipo de cerâmica que teria perpassado as mudanças tecno-tipológicas ao longo da história da ocupação pré-colonial da Amazônia, guardando talvez, na sua aparência formal, referências a contextos ancestrais.

Por outro lado, a funcionalidade destes vasos é ainda um mistério nos estudos cerâmicos amazônicos. Ao mesmo tempo em que a morfologia destes artefatos não nos dá dicas claras de seus possíveis usos – o que acabamos por fazer através da comparação com outras morfologias semelhantes – ainda carecemos de dados mais específicos para esta inferência, tanto no que concerne aos contextos em que são encontrados – a maioria dos vasos inteiros são provenientes de coleções – quanto à análise de possíveis conteúdos dos exemplares coletados em escavações controladas.

Apesar disso, pudemos levantar alguns dados preliminares que nos permitem inferir aspectos funcionais destes vasos dentro de determinadas atividades, sobretudo aquelas de cunho cerimonial e coletivo. Nestas, existem maiores demandas quanto à produção material e especificidades nas formas de utilização de determinadas categorias cerâmicas. Estes aspectos funcionais serão descritos e aprofundados no **capítulo 4**.

Gostaríamos de concluir este tópico com uma última observação sobre a morfologia destes artefatos que é a sua semelhança (na forma) com o ouriço da castanha da Sapucaia (*Lecythis pisonis*), encontrada por toda a região amazônica. Como bem apontado por Moraes (2013:90), alguns destes vasos apresentam bordas semelhantes a “boca do ouriço depois que cai a tampa”. Quando o ouriço da castanheira está maduro, solta uma espécie de tampa, fazendo com que as amêndoas internas, comestíveis e ricas em termos energético-proteicos se espalhem pelo chão, deixando o ouriço com a abertura para baixo, como um

pote de ponta-cabeça. Atualmente, esses ouriços são usados para variados fins, como recipientes, bases para pilão, cumbucas, etc. Outro fato interessante sobre eles é que, em alguns exemplares, pode se perceber uma parte mais “rugosa” na porção superior, próxima à abertura, o que equivaleria no vasilhame cerâmico à porção mais decorada (entre a flange e a borda).

Se assumíssemos uma referência ao ouriço na forma destes vasos, esta seria a primeira associação a plantas observada na cerâmica arqueológica amazônica, que geralmente apresenta uma profusão de elementos zoomorfos e antropomorfos, mas pouca ou quase nenhuma alusão às plantas. Isso contrasta significativamente com a iconografia de algumas regiões andinas, onde esta referência é muito presente, dada a importância de determinadas plantas, tanto vinculadas à dieta alimentar, quanto ao uso de alucinógenos, centrais à cosmovisão (Arcuri, 2005, Golte 2009, Soares 2015).

Figura 24: O ouriço da castanha Sapucaia. Após maduro o fruto libera as sementes comestíveis abrindo sua porção inferior, como uma tampa. As cascas também possuem propriedades medicinais.

Em que medida a diferenciação entre esses códigos visuais nas iconografias andina e amazônica poderiam condizer com aspectos de diferenciação ontológica entre as duas áreas é ainda um tema a ser aprofundado. Além disso, as pesquisas mais recentes que se debruçam sobre essas possíveis comparações têm apontado mais para aproximações que afastamentos entre esses regimes ontológicos (Arcuri 2005, Cavalcanti-Schiel 2014, Soares 2015,). Cabe aqui lembrarmos, no entanto que, no tocante às nuances da arte ameríndia, os grafismos abstratos quase sempre tendem a uma figuração virtual (Severi e Lagrou 2013:11) e determinadas plantas podem estar referenciadas de distintas maneiras na cultura material amazônica. Na Amazônia peruana, por exemplo, entre os grupos Shipibo-Conibo, os grafismos aplicados a todos os tipos de suporte (tecidos, vasos, madeira, corpo) estão intimamente relacionados às plantas alucinógenas usadas nos rituais xamânicos (Belaunde 2009). Neste caso, há uma imbricação entre a produção de desenho e a capacidade agentiva das plantas. Os grafismos são feitos a partir das visões possibilitadas pelas plantas, mas também induzem estas visões, pois estão sobre as vestimentas do xamã e sobre os vasos usados para o preparo e consumo do chá *Ayahuasca* (*Banisteriopsis caapi*). Da mesma forma, entre os Kaxinawa do Acre, as capacidades de “produzir/enxergar” os desenhos estão intimamente ligadas ao uso de plantas alucinógenas e às visões do transe xamânico (Lagrou 1998).

O ouriço da castanha sapucaia poderia muito bem estar sugerido na forma do vaso com flange mesial, ou mesmo na forma de alguns vasos carenados de distintas fases cerâmicas. Até poderia ser esta a referência estilística compartilhada entre várias regiões amazônicas, com cada grupo ceramista assumindo a sua própria leitura deste “recipiente”. No presente momento, não teríamos como chegar a conclusões mais aprofundadas sobre esta ideia, mas, por outro lado, podemos partir desta aproximação para pensar os diferentes referenciais presentes nos processos de produção material e iconográfica na arte ameríndia.

Assim, a sapucaia pode ser tanto referência, quanto artefato modificado, à maneira da argila e suporte para os motivos iconográficos inscritos nas mais diversas mídias.

Figura 25: Ouriços de sapucaia modificados e decorados. Proveniência desconhecida. Acervo: Biblioteca Municipal de Altamira. Fotos: Lorena L. W. Garcia

E da mesma forma como ela (castanha) pode compartilhar com outros materiais a linguagem dos códigos visuais, pode o fazer também com relação à funcionalidade. Um exemplo de atividade específica em que o ouriço da castanha é o protagonista foi identificado entre os Kahyana, do rio Trombetas, em que um feiticeiro-guerreiro fazia uso da sapucaia para o preparo do veneno “curare”, usado nas flechas de caça (Camila P. Jácome, comunicação pessoal).

Entre os Kaxuyana, do rio Cachorro, afluente do Trombetas, que tem redes de relações estreitas (linguísticas e sociais) com os Kahyana, o preparo deste veneno, chamado *kamáni* é um processo altamente elaborado e sujeito a uma série de prescrições bem definidas e rigorosas entre o grupo (Frikel 1953). Frikel identifica inclusive este processo com a sobrevivência de um conhecimento adquirido em tempos ancestrais, dentro de um sistema de guerras e de práticas ligadas à antropofagia, que teriam sido ressignificados e reatualizados a partir da lógica da caça, em tempos pós-coloniais. Assim como o preparo da substância venenosa seguia uma série de tabus e regras, os materiais envolvidos neste processo também seguiam e os vasilhames descritos por Frikel, na década de 1950, deveriam ser exclusivos a esta função.

“O curare também não se prepara em vasilhame qualquer. Toma-se sempre uma panela nova, ainda não usada. É a *tchurayênë kamán kuíthô* ou panela de ferver *kamáni*. Depois do uso, não precisando mais dela na fabricação, destroem-na igualmente a não ser que o *piadzé* (pajé ou médico-curandeiro que prepara o curare) pretenda fazer curare outra vez, em tempo não muito distante. Outrossim quebram a panela e jogam os fragmentos num buraco ou até os enterram.” (Frikel 1953:258).

Figura 26: Ouriço da castanha sapucaia usado para o preparo do curare. Foto: Camila Jácome

Frikel associou o descarte dos vasilhames a uma medida de precaução contra o poder da substância, impregnada no objeto. No entanto, sabe-se que muitas vezes o descarte de determinados materiais está diretamente ligado a prescrições sociais e cosmológicas, e que o veneno, enquanto potência agentiva e perigosa poderia ter outras formas de “contaminação” que não apenas a física.

Embora o exercício de comparação seja interessante, devemos lembrar que, apesar do compartilhamento de determinados costumes entre os Kahyana e os Kaxuyana, pode haver diferenças significativas no uso dos materiais relacionados a essas atividades. Além disso, no contexto em que foi registrado esse tipo de uso para a sapucaia, os Kahyana estavam organizados em um acampamento temporário e não produziam mais cerâmica, ao menos naquele momento, o que poderia ter levado à substituição de determinados materiais (Jácome, comunicação pessoal).

Não estamos aqui comparando o vaso com flange mesial diretamente à castanha sapucaia ou mesmo sugerindo que poderiam ser utilizados em funções semelhantes (até porque as funções atribuídas à castanha são muito variadas). O caso do curare é descrito aqui como um exemplo das possíveis relações simbólicas construídas entre o vasilhame e

seu conteúdo, e das especificidades vinculadas a determinados materiais que, assim como os ritos, podem ser submetidos a rigorosas regras quanto à sua utilização e fabricação. Para além do descarte iminente, entre os Kaxuyana, os vasilhames de preparo do curare devem ser novos, produzidos especificamente para aquela ocasião e atividade. Do contrário o veneno desanda e deixa de prestar, da mesma forma que aconteceria se algum dos tabus comportamentais fosse quebrado. O processo tecnológico então (tanto do vasilhame quanto do curare) se dá dentro de uma estrutura simbólica rígida e as qualidades materiais e técnicas envolvidas mediam o equilíbrio e a instabilidade desta estrutura.

A castanha aqui, ao assumir o papel do vasilhame de preparo, estaria submetida às mesmas regras e condições para que o processo tenha sucesso? A alteração da materialidade envolvida na produção do curare teria implicações diretas na sua qualidade? Quais seriam as performances esperadas para estes artefatos e de que maneira a sua atuação dentro de determinadas atividades teria implicações diretas nos processos de sociabilidade, na construção de identidades e nas formas de mediação e controle de potências agentivas?

A partir deste ponto, gostaríamos de aprofundar os sistemas simbólicos que permeiam os processos tecnológicos indígenas, com vistas a melhor compreender as capacidades performáticas e agentivas de determinados objetos e como estas etnografias da arte ameríndia podem nos auxiliar na interpretação de alguns vestígios arqueológicos.

Contextualmente, nosso foco passa agora aos aspectos da variabilidade do vaso com flange mesial policromo e o que a análise desta categoria morfológica e de seus campos iconográficos podem nos dizer sobre compartilhamentos simbólicos, através de processos de troca, influências, emulações e empréstimos estilísticos. Estes dados podem auxiliar no entendimento das dinâmicas de comportamento das sociedades pré-coloniais da Amazônia, sobretudo com relação à existência de sistemas regionais e redes de influências e troca e ao papel que a cultura material desempenhava dentro destes sistemas, bem como dos possíveis contextos aos quais estava relacionada.

Para isso, nos utilizamos de um embasamento teórico que permite a ampliação da análise da variabilidade artefactual na arqueologia, buscando entender o papel do estilo nos vários âmbitos da estrutura social, bem como a capacidade dos artefatos de significar, ressignificar e transformar as relações sociais e a própria cosmovisão de cada sociedade.

Capítulo 2

Estilo e Arte no estudo da cultura material

“Estilos contemporâneos uns dos outros não se ignoram mutuamente. Mesmo entre os povos ditos primitivos cria-se uma certa familiaridade por altura das guerras seguidas de pilhagens, das cerimônias intertribais, dos casamentos, dos mercados, das trocas comerciais de ocasião. A originalidade de cada estilo não exclui, portanto, os empréstimos; explica-se mais por um desejo consciente ou inconsciente de se afirmar diferente, de escolher, entre todos os estilos possíveis, alguns que a arte dos povos vizinhos recusou. E isto é também verdadeiro quanto aos estilos que se sucedem”

(Lévi-Strauss 1981[1979]:125).

O trecho acima, retirado da conhecida obra de Lévi-Strauss, *A Via das Máscaras*, diz respeito ao aparente paralelismo entre as lógicas da produção dos artefatos e a lógica da operação dos mitos nas sociedades ameríndias, lógicas estas pautadas pela alteridade e pelo reconhecimento através da diferença. Ao modo dos mitos, a arte manifestaria os aspectos estruturais da sociedade, veiculando mensagens específicas imbricadas com os sistemas ontológicos de cada grupo. As expressões estéticas, os símbolos e os códigos que eles transmitem, viajam, são incorporados e ressignificados, ao modo dos mitos. Os mitos, sempre uma relação entre opostos complementares, operam as noções de identidade a partir das relações entre diferenças (Lévi-Strauss 1993) transformando as contradições em categorias operacionais dentro da sociedade.

Os artefatos, enquanto manifestações materiais conduzidas por essa lógica estrutural, não apenas expressam aspectos da alteridade e da estrutura social como participam ativamente dos processos de configuração, manutenção e transformação destas. A obra de arte, desta forma, não é algo que representa, mas que transforma e agencia. Nesta e em outras obras clássicas de Lévi-Strauss (1990; 1996), as expressões artísticas indígenas ganham especial atenção enquanto meios de comunicação e de estruturação das

configurações sociais, intimamente ligadas às diversas formas de sociabilização e transmissão do conhecimento.

A citação que abre este capítulo fala, mais especificamente, sobre o possível compartilhamento, bem antes da colonização, de modelos de explicação e concepção do universo entre as sociedades ameríndias, que se relacionavam aos mais diversos aspectos da vida social. As relações de interação e os processos de mudanças pelas quais estas sociedades passaram levariam a distintas formas de assimilação e emulação de determinados estilos ou mesmo a processos de diferenciação e ruptura. Um exemplo de descontinuidade entre estilos específicos poderia, por exemplo, ser observado na Amazônia Central, quando do fim das ocupações Paredão e início das ocupações Guarita, em que não apenas as características tecnológicas e iconográficas das cerâmicas passam por uma clara mudança, como também as formas de manejo da paisagem e ocupação do território (Morais e Neves 2012).

Como explicitado no capítulo anterior, as configurações do registro arqueológico apontam para a possível existência de sociedades multiétnicas em redes inter-regionais na área de interflúvio entre os rios Negro e Solimões, que poderiam ter sido utilizadas pelos grupos produtores da cerâmica policroma para estabelecer alianças e relações de troca com grupos de outras regiões, a exemplo das redes já mencionadas nas crônicas e dos sistemas regionais existentes atualmente em contextos multiétnicos, como os do alto Rio Xingu e alto Rio Negro.

Dentro desta perspectiva e, levando em consideração a profusão de elementos estilísticos policromos por quase toda a extensão do Amazonas, poderíamos pensar estas cerâmicas, em seus contextos regionais, como expressões locais de um estilo artístico que, fazendo uso das possíveis relações comerciais e cerimoniais entre grupos, teria sido utilizado como um instrumento ideológico de legitimação de um processo de expansão territorial? Estaria ele veiculando mensagens ideológicas que assinariam a presença e a identidade de seus produtores na veia principal do Solimões e em seus afluentes?

Na tentativa de melhor compreendermos a cerâmica policroma, em seus modelos cronológicos e de dispersão regional, propusemos, nesta pesquisa, partir de um melhor entendimento sobre a dimensão artística destes artefatos e, assim, seu estilo particular, uma vez que esta foi uma das características centrais à elaboração destes modelos. Acreditamos que um estudo aprofundado desta dimensão da cultura material poderá nos dar um melhor

entendimento da cerâmica polícroma enquanto expressão de uma estrutura ontológica compartilhada por distintos grupos na calha principal do Amazonas-Solimões, quando da época da colonização.

Optamos então por um diálogo entre a Arqueologia, a Antropologia da Arte e a Etnologia, com base na cultura material e suas dimensões artísticas, guiando-nos por teorias que nos permitem tratar das expressões estéticas de povos não ocidentais e suas possíveis dimensões simbólicas. Desta forma, pretendemos ampliar as possibilidades interpretativas da análise de artefatos pré-coloniais ameríndios.

No tocante à Arqueologia, seguimos um eixo teórico que parte do conceito de estilo e suas dimensões interpretativas, pautado pelo estudo da variabilidade da cultura material e sua relação com os processos de estruturação, manutenção e transformação das configurações socioculturais. Entendendo o estilo enquanto uma categoria multidimensional (Hegmon 1992), propomos uma identificação do mesmo como um componente ativo nos processos sociais, que pode ser entendido e abordado de variadas formas, dependendo do contexto em análise. Apoiamo-nos, sobretudo, nas dimensões comunicativas e identitárias do estilo, e, portanto, na relação entre a cultura material e os processos de transmissão, assimilação, diferenciação ou mesmo manutenção de tradições específicas, conteúdos simbólicos e ideológicos ou mesmo identidades coletivas e individuais (Carr e Nietzel 1995; Chilton 1998, 1999; Conkey e Hastorf 1990; DeBoer 1990; Gosselain 1992; Hegmon 1992; Hodder 1982, 1986, 1994; Pauketat 1991; Roe 1980, 1995; Sackett 1990; Schiffer *et al* 2012; Schiffer, M.B. & Skibo, J.M. 1995[1987], 1997; Shanks 2008; Shanks e Tilley 1992; Silva 2000; Wiesner 1990; Wobst 1977, 1999).

Para um aprofundamento das questões pertinentes às expressões artísticas e aos artefatos, mais precisamente, e suas formas de agentividade nos processos sociais, nos apoiamos em conceitos da Antropologia e da Antropologia da Arte (Boas 1955[1928]; Gell 1992, 1998; Lévi-Strauss 1975, 1981[1979], 1990; Morphy e Perkins 2006) e da Etnologia, mais especificamente no estudo de expressões artísticas ameríndias e suas particularidades dentro de sistemas ontológicos e simbólicos (Barcellos Neto 2008, Lagrou 2003, 2007, 2009, 2012; Müller 1992; Severi e Lagrou 2013; Urton 1996; Van Velthem 2009; Vidal 1999).

No campo da Etnologia, o estudo das expressões artísticas ameríndias tem mostrado cada vez mais que as concepções de criação/produção e uso dos artefatos estão

completamente imbricadas com as estruturas ontológicas e, desta forma, com os meios de estruturação, manutenção e mediação do cosmos e da própria sociabilidade. Neste panorama, a Arqueologia tem tentado, cada vez mais, agregar ao estudo das culturas materiais pretéritas ameríndias tais concepções, fortalecendo o diálogo entre estes campos do conhecimento e agregando elementos às possíveis narrativas históricas das quais nos conta o registro arqueológico (Almeida 2013; Barreto 2009; Gomes 2001, 2010; Golte 2009; Schaan 1997, 2001; Soares 2015; Urton 1996).

2.1. O Artefato Ativo

Estilo e Agência na Arqueologia

O conceito de estilo tem sido um tema de destaque nos estudos arqueológicos das últimas décadas, enquanto ferramenta teórico-metodológica para se pensar as relações entre a variabilidade da cultura material e as ações/intenções de agentes que produzem e reproduzem esta variabilidade, bem como os cenários socioculturais em que se inserem.

O estilo, desta forma, compreende as diversas formas de relações entre humanos e materiais, englobando toda uma sorte de características que dizem respeito às formas de seres se identificarem, expressarem e comunicarem através da objetificação de determinadas intenções – estas conscientes ou não – relativas à produção de artefatos, pinturas corporais, modificações na paisagem, etc. A partir do momento em que os humanos começam a modificar o mundo materialmente, também começam a definir suas formas de linguagem e de comunicação, de forma que o estilo está intimamente relacionado à sociedade e aos indivíduos que dela participam (Wobst 1999:121). Enquanto parte indissociável da estrutura social (Hegmon e Kulow 2005), o estilo de um povo nos permite acessar alguns conteúdos expressos materialmente, que de outra forma não seriam visíveis no contexto arqueológico.

O estudo do estilo, na arqueologia, considera atualmente aspectos não somente relativos às questões da materialidade (modos de fazer, técnica e tecnologia), mas aos tipos de ação social (relação entre objetos e pessoas, pessoas através dos objetos e objetos entre si) e contextos, aos quais se incluem o contexto arqueológico e os processos de formação do mesmo (Conkey e Hastorf 1990). Neste sentido, pensar as questões inerentes ao contexto ou enquadramento cultural ao qual o estilo em pesquisa se relaciona é pensar que

o mesmo tem características diversas e multivalentes e que devemos utilizar estes conceitos de maneira flexível, como uma “ferramenta” que nos auxilia a interpretar a cultura material e sua relação com o passado (Conkey e Hastorf 1990:3).

Estes aspectos multivalentes do estilo foram apontados por Hegmon (1992), que, ao fazer um levantamento sobre as distintas abordagens do conceito no estudo arqueológico, pode perceber a sua aparente multidimensionalidade, em que poderia ser analisado a partir de diferentes perspectivas, dependendo do contexto e do recorte temporal em estudo. Desta forma, e tendo em vista que acabamos sempre adjetivando o estilo de alguma forma (estilo emblemático, tecnológico, ideológico, comunicativo, de prestígio, entre outros), fica claro que os objetos podem ter diferentes dimensões estilísticas e que é preciso trabalhar com este conceito de uma maneira flexível, com atenção as suas várias dimensões e à aplicabilidade destas no contexto em questão. Partimos então da ideia de estilo multidimensional de Hegmon (1992), definindo que, apesar das múltiplas abordagens, o estilo se refere, primeiramente, a um modo de fazer algo e que este modo de fazer envolve uma série de escolhas, dentro de uma variedade de alternativas.

O modo como estes fazeres e escolhas irão variar e as maneiras pelas quais irão identificar aspectos mais ou menos relacionáveis aos grupos humanos que os definem irão depender, por sua vez, dos contextos em análise e, no nosso caso, dos limites impostos pelo registro arqueológico. Assim, o que podemos fazer é selecionar algumas dimensões do estilo, no estudo arqueológico, que nos permitirão problematizar a configuração da cerâmica policroma na Amazônia e avançar em alguns modelos interpretativos para sua distribuição espacial e temporal.

Seguindo uma linha histórica da teoria arqueológica, o conceito de estilo se modificou de maneira consistente nas diferentes correntes teóricas, desde os anos de 1960. Primeiramente reduzido à identificação de atributos formais e decorativos, o conceito foi utilizado, na perspectiva Histórico-Cultural, como uma ferramenta analítica para determinar e localizar unidades socioculturais, bem como centros de origens e rotas de difusão para estas unidades. Basta lembrar dos primeiros modelos cronológicos para a história pré-colonial da Amazônia, onde o estilo dos vestígios cerâmicos, mesmo que em abordagens diferenciadas, serviu como guia para a identificação de possíveis processos de interação e de continuidades e descontinuidades no registro arqueológico. Na Nova Arqueologia dos anos de 1960 e 1970, embora a ideia de estilo enquanto veículo de comunicação já estivesse delineada, a dicotomia entre estilo e função imperava nos

pressupostos processualistas e o estilo era tido como uma característica passiva à produção material, centralizado nos aspectos de decoração e de tratamentos estéticos dos artefatos e não relacionado à funcionalidade, sendo por vezes, desconsiderado, em detrimento do estudo de aspectos adaptativos e de subsistência. Este era o caso, por exemplo do tratamento dado ao que Binford chamou de estilo em seus escritos iniciais, isto é, algo que perpassa os aspectos sociais, tecnológicos e ideológicos, mas cujos aspectos formais não podem ser diretamente explicados enquanto estratégia adaptativa (Binford 1962). Na corrente processual, o estilo segue sendo fundamentalmente um aspecto do sistema ideológico, que diria menos sobre o comportamento humano do que o estudo dos processos tecnológicos, relacionados às estratégias de adaptação (Binford 1962, 1973). Apenas na arqueologia dos anos de 1980, o estilo é resgatado da posição periférica em que se encontrava, para atuar enquanto um conceito chave no estudo dos componentes artísticos e simbólicos da cultura material (Conkey e Hastorf 1990).

Estilo e comunicação

Esse papel mais “ativo” do estilo, na relação entre a variabilidade artefactual e os sistemas sociais, já era abordado, fora dos clássicos da Arqueologia Pós-Processual, em trabalhos como os de Hans Martin Wobst (1977, 1999) e James R. Sackett (1973, 1990). Da abordagem de Wobst, fazemos uso da ideia do estilo enquanto veículo de informação ou meio de comunicação de mensagens específicas e de identificação de relações de afiliação entre grupos sociais. Essa dimensão do estilo é central à teoria de *Information Exchange* e o estilo, neste caso, é observável a partir de determinadas características específicas da cultura material, que indicam as escolhas e as formas pelas quais determinadas mensagens seriam visualizadas e propagadas. Os artefatos seriam como veículos de informação que “falam” sobre os grupos que os produziram e seus contextos sociais e o estilo atuaria como um mantenedor ou modificador cultural (Wobst 1999:121). Aqui as estratégias de manutenção ou ruptura de estruturas sociais e noções de afiliação ou oposição entre os grupos estariam inscritas em determinadas características comunicativas materialmente inseridas nos contextos sociais.

Dentro desta proposta analítica, a comunicação inscrita no estilo poderia então ser melhor observada em materiais usados em estratégias de legitimação política, identitária,

entre outras. Michelle Hegmon, por sua vez, atenta para a relativização destas premissas, dado que em alguns contextos a ineficiência ou ambiguidade de algumas mensagens podem trazer informações igualmente importantes para as relações sociais (Hegmon 1992:520).

Uma vez assumido que o estilo pode ser um veículo de informação, é necessário pensar nos aspectos que lhe conferem eficácia, na arena social em que ele atua (ou seja para quem ele é dirigido) e nos conteúdos das mensagens propriamente ditos. Isto pode ser feito estudando-se a estrutura e variabilidade estilística, assim como definindo suas dimensões estéticas mais distintivas.

Para Wobst, muito embora a informação estilística fosse observada primeiramente em materiais mais visíveis, as informações subjetivas ou os componentes invisíveis da variabilidade formal seriam igualmente capazes de carregar informação e mensagens sobre os grupos que os produzem e replicam, pois identificam as escolhas adotadas pelos produtores, condicionadas pelo meio social e pelos limites e alternativas dos contextos a que pertencem. É aqui, na teoria de Wobst, que se encaixam as escolhas tecnológicas – embora o autor não use esta classificação – visto que a visibilidade do estilo pode se encontrar também nas etapas de manufatura, uso e desuso dos materiais (Wobst 1999:124).

Essa dimensão do estilo irá definir os graus de variabilidade material em escalas diferentes (a variabilidade entre grupos poderá ser maior que dentro de um determinado grupo) e a relação entre a variabilidade estilística e o alcance de determinadas “mensagens” em redes de interação. Por isso, mesmo a aparente homogeneização estilística precisa ser vista com ressalva, visto que não se trata essencialmente de um correlato de um único grupo social/étnico, uma vez que, devido à dinâmica do estilo, este pode ser incorporado e copiado por outros grupos ou ainda pode sofrer modificações dentro de um mesmo grupo, como uma forma de se “reciclar” a informação, sem, no entanto, alterar seu conteúdo (Wobst 1999:128).

No que concerne às escolhas envolvidas nos sistemas tecnológicos da produção material, atentamos para a definição de estilo *Isocrético* de James R. Sackett (1973, 1990), em que a análise da variação estilística passa da forma final do objeto para uma leitura das etapas de sua produção e das escolhas levadas a cabo durante tais etapas. Para Sackett, as escolhas feitas nos processos de manufatura de determinados artefatos seriam

transmitidas e replicadas – dentro de uma gama de alternativas tecnológicas disponíveis – pelas tradições específicas de cada grupo social e, por isso, relacionadas à etnicidade.

Sabemos atualmente que esta premissa deve ser relativizada e que o compartilhamento e diferenciação de determinados sistemas tecnológicos entre grupos étnicos distintos depende do contexto em estudo (Chilton 1998, Hegmon 1992, Shanks e Tilley 1992), de forma que nos apoiamos na abordagem de Sackett quanto à importância de se considerar a variação estilística não apenas nos atributos decorativos e iconográficos da cultura material, mas na sua dimensão tecnológica, funcional, ou *instrumental*¹⁸.

A variação isocrética, assim, significa uma gama de opções que são equivalentes em uso, ou uma gama de alternativas tecnológicas que podem levar à mesma forma, com funcionalidades (ou performances) equivalentes. Dentro dos processos de manufatura, onde residem os aspectos de menor visibilidade do estilo (pensando na forma final), as escolhas da variação isocrética seriam mais consistentes (ligadas às tradições tecnológicas de cada grupo social) e, por isso, tão importantes na identificação de unidades étnicas (Sackett 1990:33).

Tal abordagem tinha por objetivo o fim da dicotomia entre estilo e função, tão presente nas correntes teóricas processuais, refletindo assim sobre onde, nas diferentes dimensões da variabilidade artefactual, a variação estilística poderia ser notada e dando um maior protagonismo aos componentes menos visíveis do estilo. A partir daí, a divisão entre estilo e função passa então a ser considerada uma divisão artificial e a relação entre funcionalidade e forma passa a ser definida contextualmente. Os atributos dos artefatos não podem mais ser classificados enquanto funcionais ou estilísticos *a priori*, sem levar em consideração as diferentes dimensões da variabilidade artefactual (Silva 2000:189). Esta reflexão baseia-se, sobretudo, nos estudos etnográficos que mostram que os objetos são “*produzidos como totalidades, onde os aspectos estilísticos são inerentes à funcionalidade e vice-versa*” (Silva 2000:189).

¹⁸ Sackett elabora uma divisão entre as formas *adjunta* e *instrumental* do estilo, onde a primeira compreende os elementos adicionados à forma instrumental (como a decoração) e não relacionados diretamente com sua funcionalidade, mas tampouco separáveis dela. A forma adjunta, portanto, estaria sujeita a uma maior variação de opções tecnológicas e, por isso, apresentaria um aspecto menos consistente do estilo, no que diz respeito às tradições indicativas de etnicidade. Essa perspectiva foi posteriormente criticada por diversos autores, por defender uma separação entre dois aspectos do estilo que são indissociáveis e porque a existência de uma maior ou menor variação nos componentes tecnológicos de um estilo ou nos aspectos mais especificamente iconográficos também dependem do contexto em análise. A divisão de Sackett entre as formas adjunta e instrumental parte, em muito, da crítica feita aos estudos iconológicos e sua fundamental preocupação com os elementos decorativos no estudo do estilo, que daria menor importância aos aspectos da produção e da funcionalidade dos artefatos.

A reflexão de que o estilo está fundamentalmente ligado à tecnologia e, portanto, presente nas escolhas tecnológicas, já vinha sendo delineada na Arqueologia Comportamental, por Schiffer e Skibo (1995[1987]) e servirá de base para grande parte dos estudos arqueológicos seguintes (Carr 1995a *apud* Silva 2000:189). Em grande medida, tais estudos partem da noção de *estilo tecnológico*, originalmente proposto por Heather Lechtman em 1977 e relativo aos diversos elementos sociais que constituem o comportamento tecnológico como aprendizagem, organização de trabalho, prática ritual, entre outros (Chilton 1999:3). A tecnologia é então abordada a partir de uma perspectiva que não a vê apenas como um meio de sobrevivência ou adaptação, mas como uma forma de “*criar e manter um ambiente simbolicamente significativa*” (Chilton 1999:3).

Estilo tecnológico

O que subjaz esta noção de estilo tecnológico é a percepção de que se o estilo na cultura material é um código que comunica mensagens das mais diversas, estas podem ser transmitidas em qualquer estágio da sequência operatória de produção dos artefatos na medida em que o artesão escolhe determinada matéria-prima ou técnica, conforme o contexto em que se insere. (Silva 2000:191).

Segundo Fabiola A. Silva, o mais relevante da discussão sobre o estilo tecnológico, para o estudo arqueológico, é a necessidade de não ficarmos presos às “externalidades da forma”, quando da análise da variabilidade formal dos artefatos, mas sim considerar toda a gama de escolhas envolvidas no processo de produção dos conjuntos, pois o processo produtivo é um campo de análise de diferentes fenômenos, que irão configurar o conjunto artefactual (Silva 2000:192). É preciso então articular, nas análises da variabilidade artefactual, os componentes relativos aos processos de manufatura e os componentes iconográficos dos artefatos, pois o estilo reside em ambos os aspectos. Entender estas escolhas enquanto parte de um conhecimento tecnológico específico é entender que este está relacionado a determinadas regras, técnicas, atividades e características materiais que definem os sistemas tecnológicos e são frequentemente transmitidas, ensinadas e absorvidas em processos de dinâmicas sociais variadas (Schiffer et al. 2010). Na abordagem teórica da Arqueologia Comportamental proposta por Schiffer e Skibo (Schiffer, M.B. & Skibo, J.M. 1995[1987], 1995; Schiffer *et al* 2010), o conjunto das *escolhas técnicas* feitas nos processos de manufatura, além de transmitir informação sobre

as tradições tecnológicas, irá determinar as propriedades formais dos artefatos e, assim, suas *características de performance*.

As características de performance dizem respeito 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 (Schiffer e Skibo 1997:30). Como exemplo podemos citar a condutividade térmica de alguns vasilhames cerâmicos que pode ser alterada pelo uso de determinados antiplásticos (materiais orgânicos ou minerais), adicionados à argila no processo de manufatura do vaso. Estas características podem também objetivar interações sensoriais, relacionadas ao gosto, cheiro, toque, audição, visão e dor, de acordo com as demandas específicas das atividades em que se inserem, como, por exemplo, sistemas de negociação e troca e cerimônias rituais diversas.

Desta forma, não são apenas os aspectos funcionais e econômicos relativos aos sistemas tecnológicos que irão condicionar as escolhas tecnológicas dos processos produtivos, como também alguns aspectos culturais, relativos às dimensões identitárias, simbólicas e ideológicas (Chilton 1998). Como base analítica para o estudo desses padrões de funcionalidade e performance, nos amparamos, ao longo desta pesquisa em alguns estudos etnográficos e etnoarqueológicos. Na etnoarqueologia buscamos inspiração quanto ao entendimento dos sistemas tecnológicos, e mais especificamente dos processos de produção, uso e circulação de objetos, assim como da significação e ressignificação da cultura material em contextos específicos. A Etnoarqueologia, segundo Silva (2000:30) *pode ser entendida como uma abordagem que, a partir do estudo de sociedades contemporâneas, proporciona os meios para formular e testar hipóteses, modelos e teorizações que possibilitam responder questões de interesse arqueológico*. O seu surgimento decorreu de um refinamento necessário ao modo como a Arqueologia utilizava o dado etnográfico para embasar suas interpretações e ao próprio modo como os dados eram coletados, ampliando do universo de pesquisa do arqueólogo, junto às populações do presente (Silva 2000:30).

Historicamente, o desenvolvimento da Etnoarqueologia tem nos estudos da Arqueologia Processual de Binford (1983) seu principal expoente, nos quais a busca por regularidades entre os sistemas de grupos atuais e o registro arqueológico tinha como principal meta a formulação de leis gerais sobre o comportamento humano e a mudança cultural. No entanto, a crítica pós-processualista gerou mudanças também na

etnoarqueologia, incorporando, no estudo, os aspectos simbólicos da relação humana com o universo material e enfatizando aspectos como a cosmologia, estratégias de poder e vida ritual. Assim, seu objetivo tornou-se a compreensão de princípios estruturais que regem a relação entre homens e materiais, em contextos específicos (Silva 2000:41).

Incorporamos então, ao longo desta pesquisa, alguns estudos etnoarqueológicos e etnográficos que oferecem contribuições analíticas quanto às dinâmicas de adoção, propagação e emulação estilística, bem como do funcionamento do estilo dentro de estratégias de legitimação de poder ou atualização de universos simbólicos e mitológicos e, principalmente, quanto aos aspectos subjacentes à produção cerâmica e à “decoração” destes artefatos, para tentarmos, dadas as ressalvas da analogia etnográfica e os limites do registro arqueológico, avançar na interpretação das dinâmicas de produção cerâmica e de propagação estilística entre os povos pré-coloniais da Amazônia Central.

Estilo e Agência

As dimensões simbólica e ideológica do estilo estão pautadas por uma série de estudos arqueológicos e etnoarqueológicos desenvolvidos nas décadas de 1980 e 1990, dos quais enfatizaremos algumas questões, relativas às possíveis relações entre o estilo, como componente ativo da cultura material, e seu papel em estratégias de legitimação ou subversão das estruturas sociais, na veiculação de conteúdos simbólicos específicos e na definição das identidades dos grupos a que se relacionam. Lembremos que, embora Wobst e Sackett já falassem de comunicação e identidade, ambos não se debruçaram sobre o campo dos conteúdos simbólicos do estilo ou mesmo das mensagens específicas que este carregava.

Falamos aqui, por vezes, do estilo enquanto definidor de identidade; no caso de Wobst, identidade que vem marcada por uma série de informações caracterizadas no design e na estética de determinados componentes materiais e, para Sackett, em características menos visíveis, identificadas nos sistemas tecnológicos de cada grupo. Em uma perspectiva mais iconográfica, o estilo pode também falar sobre identidades individuais e coletivas, como nas categorizações de estilo *emblemático* e *assertivo* de Polly Wiessner (1990). O primeiro diria respeito à presença de referentes distintivos no estilo, aspectos estéticos ou do design que o distinguem claramente de outros estilos, marcando a

identidade pela diferença em relação ao outro. O segundo caracterizaria elementos menos distintivos no estilo, com referências mais vagas a identidades específicas, talvez mais relacionadas às expressões individuais de artesãos e artesãs. Particularmente interessante para esta pesquisa é a noção de estilo emblemático, pois poderíamos pensar o estilo da cerâmica polícroma, dentro de seu modelo de expansão e distribuição territorial a partir desta categoria, no sentido de apresentar um referente distintivo que não diz respeito a um ou outro atributo, mas a todo um conjunto de características formais mais ou menos semelhantes entre os contextos marcados pela presença destas cerâmicas. Importante ressaltar que identidade, neste caso, não está necessariamente atrelada à noção de etnicidade, mas talvez ao compartilhamento de uma estrutura ideológica, hierárquica e/ou cosmológica.

A relação entre variabilidade estilística e etnicidade deve ser analisada contextualmente e precisa ser relativizada no estudo de componentes arqueológicos. Por exemplo, Chilton (1999), ao analisar as cerâmicas arqueológicas do período *Woodland*, na América do Norte, consegue mostrar como a análise das escolhas tecnológicas em dois complexos diferentes pode, neste caso, indicar a presença de grupos étnicos distintos. As escolhas, determinadas por questões culturais que dizem respeito à organização social, subsistência e mobilidade de cada grupo, identificam através do estilo, as diferenças entre os dois complexos. Já entre os grupos Pano, na bacia do Ucayali, a análise da variabilidade estilística, em uma escala intra-regional, mostra como as regras estruturais da sociedade e dos casamentos exogâmicos determinam que as mulheres de outras etnias aprendam e dominem o estilo polícromo Pano, dos Shipibo-Conibo (DeBoer 1990). Em uma escala mais ampla, os grupos Piro, por vezes, copiam o estilo dos Pano, em uma possível estratégia de compartilhamento identitário, no sentido de fazer parte de um estilo tido como prestigioso. Neste caso, as similaridades do estilo não definem um mesmo grupo étnico.

De maneira semelhante, Gosselain (1992) mostra como o sistema de casamentos exogâmicos entre os Bafia, no Camarões, não altera a homogeneidade estilística existente no sistema tecnológico destes grupos, homogeneidade esta que é, inclusive, percebida em uma escala regional mais ampla, com grupos étnicos distintos, mas que compartilham técnicas semelhantes nas suas tradições. E, por fim, Pauketat (1991) analisa o estilo de um determinado tipo morfológico cerâmico do complexo *Cahokia*, no Vale do Mississipi, não a partir de indicativos de identidade étnica, mas ideológica, mostrando como algumas

categorias de materiais podem servir como veículos de informação das elites dominantes, replicando mensagens de controle e assegurando a estabilidade dos sistemas políticos através da manutenção de ideologias entre os centros de poder e as regiões mais periféricas. O estilo destas peças específicas são como mensagens emblemáticas que reafirmam a divindade e poder da elite, esta que controla a produção e distribuição das cerâmicas.

Existem duas noções principais, ao nosso ver, nos estudos citados, que vão para além da comunicabilidade ou etnicidade do estilo. Estas noções dizem, por um lado, da importância das informações contextuais analisadas em conjunto às manifestações do estilo e, por isso, ao diálogo necessário entre a arqueologia e a etnografia e, por outro lado, ao papel ativo dos artefatos em determinadas situações e estratégias, ou sua agentividade, seja através da morfologia, da iconografia ou mesmo da manufatura.

A importância das informações contextuais na interpretação do registro arqueológico e das noções de agentividade, não apenas quanto às intenções de sujeitos agentes nos contextos estudados, mas também na relação entre estes e os artefatos a eles relacionados, foram alguns dos eixos guias da Arqueologia Pós-Processual e pode-se notar sua influência nos estudos sobre o estilo que se desenvolveram a partir dessas interlocuções. Para Hodder (1982, 1986, 1994) a importância do contexto histórico na interpretação arqueológica se dá fundamentalmente pela necessidade de se entender as estruturas sociais e simbólicas do contexto em estudo e de que maneira estas estruturas podem estar inscritas no registro arqueológico. Na perspectiva pós-processual há especial atenção para o conteúdo simbólico da cultura material, pensado, sobretudo enquanto um conteúdo semântico, em que a iconografia pode indicar alguns dos princípios estruturais da sociedade (Hodder 1982, Shanks e Tilley 1992) seja numa escala menor (com relação a diferenças hierárquicas, de gênero ou idade), ou em uma escala mais ampla (com relação a sistemas de poder e dominação ou identidades de grupos distintos, com repertórios simbólicos e cosmológicos diferentes).

A noção de agentividade do estilo, através da semântica simbólica de seus conteúdos, pode ainda identificar processos de transformação das estruturas sociais, seja pela modificação de alguns conteúdos gráficos (Hegmon e Kulow 2005), ou pela assimilação, emulação ou diferenciação entre estilos vizinhos (Roe 1995, DeBoer 1992). Na cerâmica *Mimbres*, no sudoeste do Novo México, por exemplo, é possível notar diferenças cronológicas na iconografia dos artefatos, relacionadas a mudanças profundas

nas estruturas sociais (Hegmon e Kulow 2005). A incorporação de elementos zoomorfos e antropomorfos indica, neste caso, não apenas processos de interação com grupos de outras regiões como também algumas mudanças estruturais nos sistemas políticos e de assentamento. Neste caso, é possível fazer uma análise diacrônica dos temas iconográficos, comparada a uma análise da variabilidade regional entre diferentes complexos cerâmicos, ou entre os “micro-estilos” de cada região. O interessante é notar como a “gramática do design” dos artefatos está imbricada com a reprodução e ordenação dos sistemas sociais, agenciando e reproduzindo estes sistemas (Hegmon e Kulow 2005:329).

Quanto aos sistemas tecnológicos, a agentividade material também pode residir nos processos de manufatura e nas escolhas tecnológicas das diferentes etapas de produção. Exemplo destes casos é a própria relação entre as produtoras e seus locais de obtenção de matéria-prima que pode estar condicionada por uma série de prescrições e restrições ontológicas (Lévi-Strauss 1986, Silva 2000; Vidal 2011) ou indicar limites territoriais e sistemas de controle dessas fronteiras (DeBoer 1990) ou mesmo na seleção de matérias-primas, objetivando performances específicas para os artefatos. São vários os casos em que as cores empregadas nas pinturas dos objetos estão relacionadas aos repertórios cosmológicos (Reichel-Dolmatoff 1978; Hosler 1998) ou mesmo em que o design do objeto traz elementos que produzem estímulos sensoriais, ligados à visão, audição, tato, entre outros (Belaunde 2009, Reichel-Dolmatoff 1978; Barcelos Neto 2008, 2011; Hosler 1998; Lagrou 2007)

É preciso então considerar, predominantemente, que os artefatos são produzidos, decorados e utilizados por atores sociais, que participam de sistemas políticos, econômicos e cosmológicos específicos e que o estilo pode surgir como um vetor de intermediação, negociação e resolução das contradições sociais da estrutura (Shanks e Tilley 1992:137). Shanks e Tilley (1992:147), em uma crítica às abordagens de Wobst e Sackett, pontuam a necessidade de se aprofundar as dinâmicas da “produção social” do estilo, ou seja, a forma ativa em que os humanos o produzem e o usam nas formas de negociação, e mesmo de resistência, às estruturas sociais e porque determinados elementos estilísticos se perpetuam ou sinalizam identidades étnicas. É preciso então, para os autores, um aprofundamento das intenções e demandas sociais que participam da definição do estilo de um povo, de uma região e de um contexto específico, porque o estilo, ao modo da cultura, não pode ser categorizado.

Por essas características do estilo, ele seria um sinônimo equivalente à arte, de forma que um não poderia ser considerado sem o outro; a arte media o estilo, assim como o estilo reside na arte (Shanks e Tilley 1992:147). E por arte, neste caso, têm-se as expressões produzidas por sujeitos criadores que constituem e mediam a sociedade da qual participam, circunscritos a processos históricos específicos. A arte seria uma transformação reflexiva da consciência da realidade, e por isso estaria inscrita dentro das categorias da estrutura social, auxiliando na construção e estruturação da consciência social e sendo produzida e estruturada por essa consciência, em uma relação de duas vias, sempre complementar.

Se o estilo, assim como a arte, está completamente imbricado aos princípios estruturantes nos quais operam as sociedades, poderia então ser utilizado como instrumento ideológico, mediando e reorientando as estratégias sociais, bem como as redes de interação entre diferentes grupos sociais. Shanks e Tilley concordam com Wobst e com outros autores e autoras citados em que o estilo, enquanto meio comunicativo, teria amplas capacidades de propagação de mensagens específicas, que poderiam servir de marcadores culturais ou replicadores ideológicos. No entanto, um dos aspectos mais interessantes da abordagem de Shanks e Tilley, ao nosso ver, seria essa aproximação do estilo com a arte na arqueologia, ambos tidos como formas de expressão e de transformação, intimamente ligados com os princípios estruturantes da sociedade. Ainda assim, os autores parecem muito centrados na ideia de estilo/arte enquanto instrumento ideológico, dando talvez muita atenção aos sistemas políticos e econômicos e menos atenção aos sistemas simbólicos, ontológicos e à forma como estes se relacionam à produção artística.

Neste ponto, concordamos com Munn (1966) que a arte pode ser vista como um mecanismo de ordenar e organizar a experiência do mundo, segmentando-a em categorias manuseáveis. No tocante à arte amazônica, Lagrou (2007:109) enfatiza este papel da arte não apenas como síntese de conhecimento, mas sobretudo como forma de criar percepções sintéticas da simultaneidade dos diferentes mundos (que em geral compõem o mundo amazônico) e de expressar a maneira como eles se conectam.

Ao pensarmos então, na importância do referente contextual para o estudo do estilo no registro arqueológico, devemos nos voltar para o que melhor dialoga com nosso objeto de estudo, que são os sistemas de expressão artística e, portanto, do estilo, ameríndios e, sobretudo, amazônicos. Num primeiro momento já podemos perceber que, ao estudar diferentes contextos etnológicos (Barcelos Neto 2008; Belaunde 2009; Lagrou 2007; Silva

2000; Van Velthem 2009; Vidal 1992), quanto aos seus sistemas artísticos e tecnológicos (ambos entendidos como complementares), podemos perceber que essas categorizações do estilo enquanto “comunicativo, emblemático, prestigioso, agentivo, regional, entre outros” são categorias fluídas e, muitas vezes, sobrepostas.

No caso amazônico, a etnologia mostra que os sistemas de produção material e estética ameríndios estão pautados pelas noções de socialização e mediação não apenas entre humanos, mas entre humanos e não-humanos. As formas de expressão e criação são, ao mesmo tempo, reflexo e vetor de um sistema ontológico da transformabilidade dos corpos e de trânsito entre diferentes mundos e de diferentes sistemas de negociação entre seres visíveis e invisíveis.

Na arqueologia amazônica, esta relação entre a arte e as estruturas ontológicas foi tardiamente explorada. Apesar de muitos dos modelos formulados girarem em torno de elementos estilísticos das cerâmicas, poucos estudos consideram de maneira explícita o papel ativo da cerâmica e a relação entre os estilos e sua agentividade nos processos de manutenção e de transformação das dinâmicas sociais pré-coloniais. Lathrap, por exemplo, foi o primeiro a inovar na leitura iconográfica das cerâmicas, reforçando a relação entre os estilos e as cosmologias amazônicas. Sua interpretação vinculava a profusão de elementos zoomorfos, antropomorfos e antropozoomorfos ao compartilhamento e reprodução de ideologias que privilegiavam a relação entre humanos e animais e práticas xamanísticas de transformação e comunicação com o sobrenatural (Lathrap 1977).

Os estudos arqueológicos posteriores que se debruçaram sobre os aspectos não apenas econômicos, mas simbólicos da arte cerâmica amazônica trouxeram consigo um campo mais fértil de pesquisa. Destaque é dado à abordagem semiótica e estruturalista de Schaan (1997) na interpretação dos campos iconográficos da cerâmica Marajoara que pôde identificar uma gramática estrutural na composição dos motivos iconográficos que definiam uma linguagem ou sistema de significações socialmente compartilhado (Schaan 1997:24), ligado às concepções cosmológicas e à identidade étnica Marajoara. Já o estilo da cerâmica Santarém, analisado por Gomes (2001) identificava uma lógica de transformação entre seres, representada pela dualidade de seres antropomorfos e zoomorfos, imbricada às estruturas sócio-políticas da sociedade Tapajônica.

Atualmente, outras abordagens teóricas têm incorporado não só os conteúdos simbólicos da iconografia cerâmica e sua relação com cosmologias amazônicas, mas também as teorias de agência e conceitos da Antropologia da Arte, na análise dos estilos amazônicos e suas relações mais profundas com a estrutura social. Dentro dessa linha, a análise da cerâmica funerária Marajoara por Barreto (2009) desloca a interpretação dos significados simbólicos impressos na iconografia para os modos de construção de capacidades agentivas destes artefatos. A cerâmica, neste caso, é vista como não só como um agente de reprodução de modelos mentais do universo mitológico e de cosmovisões particulares, mas também como uma agente de transformação e legitimação de novas estruturas sociais. (Barreto 2009:30). Tal abordagem também chama atenção para o potencial interpretativo que o estudo de objetos rituais pode adquirir na pesquisa arqueológica, procurando entender os artefatos inseridos em sistemas de intencionalidades e gerando “coeficientes de reprodução sócio-política”, que operam na manutenção e transformação das estruturas sociais.

A abordagem de Barreto mostra como o estilo arqueológico amazônico pode ser analisado como expressão estruturante e mediativa dos sistemas ontológicos, a partir de suas dimensões comunicativas e identitárias. Estas dimensões provavelmente englobam mensagens e narrativas simbólicas específicas que podem ser compartilhadas e restringidas de diferentes maneiras. No segundo tópico deste capítulo pretendemos aprofundar os estudos e abordagens conceituais sobre a interlocução entre os sistemas artísticos e as estruturas sociais e como a antropologia e a etnologia têm elaborado esse diálogo no estudo mais específico dos sistemas estéticos ameríndios. Assim, procuramos avançar no estudo sobre a variabilidade estilística da cerâmica policroma, a partir de uma perspectiva não só ligada essencialmente a seus aspectos formais, mas também aos conteúdos simbólicos mais profundos relacionados à iconografia destas peças e as capacidades agentivas às quais poderiam estar relacionadas.

Ao fazermos uma síntese das abordagens aqui descritas, quanto ao estudo do estilo na arqueologia, podemos perceber alguns eixos guia que perpassam todas as abordagens citadas. O primeiro diz respeito à pergunta “onde reside o estilo?” e, parece-nos, que esta pergunta vem acompanhada da noção de que o estilo é tratado como uma forma de expressão que engloba características definidoras de um grupo, contexto, região, entre outros. Seja na forma adjunta ou instrumental, na noção de estilo passivo ou ativo, emblemático ou assertivo, a questão do estilo enquanto definidor de alguém ou algo parece

residir fundamentalmente na noção do referente de Wiesnner (1990). Há um referente (objeto, indumentária, estética corporal, música, entre outros), distintivo ou não, que pode ser um importante meio de informação e comunicação não-verbal (Wiesnner 1990:108). No caso das cerâmicas polícromas nos parece que estamos lidando claramente com um referente distintivo do estilo, que o separa cronologicamente e regionalmente de outros estilos amazônicos.

A outra pergunta que perpassa as abordagens citadas diz respeito a o quê, dentro da variabilidade artefactual e estilística, é mais suscetível à mudança e por quê. Parece haver um consenso entre autores (Gosselain 1992; Hodder 1982, 1986; Sackett 1990) de que aspectos da forma final do artefato em questão, como a morfologia e decoração, estariam mais expostos à mudança do que as etapas de manufatura, geralmente mais rígidas, pois seriam aprendidas dentro de sistemas tecnológicos culturais específicos. Vimos que os processos de aprendizado e transmissão de conhecimento podem ser mais ou menos rígidos, dependendo do contexto em estudo, mas ainda assim, parece haver uma maior liberdade quanto à incorporação de aspectos morfológicos e iconográficos na variação estilística, o que poderia estar relacionado às distintas formas de circulação de determinados estilos, através de diferentes mídias. Tais formas de circulação podem dizer respeito à participação de determinados estilos em redes de interação e troca, ou mesmo em estratégias de dominação, assimilação ou diferenciação. Neste sentido, o conceito de *fluxo* é essencial para melhor compreender as dinâmicas de interação entre grupos sociais distintos.

Este conceito perpassa as abordagens citadas, mas é melhor definido por Peter Roe (1995:41), sob o nome de *fluxos de informação*, que dizem respeito a relação entre o grau de interação social entre determinados grupos e as posições geográficas estratégicas em que se encontram, o que determinaria a complexidade e rapidez com que os ciclos estilísticos ocorreriam. Grandes rios como o Amazonas seriam locais de grande fluxo estilístico, configurando avenidas de pessoas, ideias e estímulos visuais e sensoriais. A configuração destes locais como “centros estilísticos” permitiria a existência de dinâmicas mais fluídas de incorporação e recombinação de determinados estilos, ao passo que regiões menos “movimentadas” como os rios tributários seriam mais tradicionais quanto a seus estilos. Sob uma ótica mais ampla, o modelo de fluxo de Roe nos dá uma base comparativa muito interessante para pensar o estilo polícromo, a partir da comparação entre suas manifestações nos rios principais e tributários. No entanto, devemos lembrar que esses

modelos precisam ser relativizados e outras estratégias e condicionantes podem levar a diferentes graus de compartilhamento estilístico. DeBoer (1990) nos mostra, por exemplo, como no contexto do rio Ucayali, alguns grupos que ocupam os rios tributários emulam determinadas características do estilo dos grupos da calha principal, considerando este, um estilo de prestígio.

Outro uso do conceito de fluxo na Amazônia ameríndia está na análise das sociedades multiétnicas do rio Uaçá no baixo Oiapoque, por Lux Vidal (Vidal 1999). Em que o conceito de fluxo pode ser entendido enquanto um processo de circulação de significações, isto é, de informações e de tradições específicas, entre diferentes unidades sociais gerando a mistura característica dos povos do Oiapoque. Vidal identifica dois princípios contraditórios e complementares nas expressões estéticas destes povos; um que diz respeito à construção de um modelo de sistema regional, o que chamam de “nosso sistema”, e outro em que ficam evidentes as especificidades de cada povo, no bordão “somos misturados”. Assim, mesmo que os motivos aplicados aos objetos sejam os mesmos, eles são reconhecidamente diferentes.

Materialmente falando, em sistemas regionais com grande intensidade de fluxo ou troca de informação, os artefatos poderiam apresentar uma maior variabilidade de padrões estéticos, como tipos morfológicos ou temas iconográficos, e um amplo grau de compartilhamento regional destes aspectos. No tocante aos conjuntos cerâmicos arqueológicos, Barreto (2010:200) aponta que a combinação em diferentes níveis de intensidade, de atributos tecno-estilísticos, inclusive em uma mesma peça, poderia ser um indicador da participação de sociedades em redes regionais de diferentes alcances, com controles mais ou menos intensos sobre territórios e sistemas de circulação de bens.

Em todos esses casos, parece importante identificar as “assinaturas” do estilo e, a partir daí, tentar compreender de que forma estas falam sobre identidade, hierarquias, processos de troca e influência, aprendizado e transmissão, entre outros. Isso será possível a partir da articulação entre o estudo da variabilidade estilística e o contexto à qual ela se refere, assumindo o estilo enquanto um índice de relações espaço-temporais. Esta é a maneira pela qual abordamos o estilo das cerâmicas policromas, sobretudo o estilo da cerâmica Guarita da Amazônia Central, entendendo que é preciso analisar esta expressão estilística primeiramente em seus contextos regionais específicos, para depois tentarmos estabelecer um maior quadro de comparação regional.

Mas, para podermos categorizar este não-categorizável estilo e definirmos ferramentas metodológicas que nos permitam analisar sua variabilidade, precisamos definir as abordagens analíticas para este estudo. Primeiramente propomos identificar onde, na cerâmica polícroma, esse estilo pode ser melhor observado (distintivamente), nos seus elementos estruturais invariantes, nas suas manutenções e variações diacrônicas e sincrônicas e quais são os componentes demonstrativos destas variações, assim como identificar possíveis referências, na variabilidade formal, sobre as estruturas sociais e os sistemas ontológicos dos grupos que o produziram e, provavelmente, o difundiram.

Para a identificação de alguns aspectos definidores de estilos específicos, nos apoiamos na ideia de Peter Roe (1995), entendendo o estilo como um *sistema estrutural e intencional, que seleciona determinadas dimensões formais e funcionais dentro de possíveis alternativas* (ROE 1995:35). Neste sentido, alguns dos elementos que direcionam a análise de estilos particulares são:

- a reconhecibilidade de traços comuns, de formas de expressão e como estas interagem com a mídia e sua visibilidade;
- a relação com o contexto;
- a relação entre as propriedades materiais e a intenção do artista, onde entram as escolhas técnicas e as características de performance;
- a seleção sistemática de elementos de design, regras de composição e criação, e a manipulação destes dentro de um repertório delimitado;
- a recorrência de certas “operações” estilísticas e sua variabilidade temporal e espacial;
- o virtuosismo, ou o investimento de produção.

A *reconhecibilidade* do estilo descrita por Roe não é menos que as características distintivas do estilo, apontadas anteriormente, que o identificam e o caracterizam 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. O reconhecimento destas características permite, por sua vez,

compreender processos de mudança e manutenção de determinados padrões estilísticos. Já a noção de *virtuosismo* estaria relacionada mais a um processo de investimento na produção de determinados objetos, que, por sua vez, podem ser vinculados a atividades específicas ou mesmo a princípios ontológicos, inseridos cotidianamente nas atividades de determinados grupos (Van Velthem 2009).

A noção de virtuosismo, no entanto, parece se encaixar na dinâmica de mudança do registro arqueológico amazônico, uma vez que, a partir do ano 1000, um aparente investimento na produção cerâmica e na configuração de determinados estilos regionais parece ter início. Neste contexto, não só parece haver um desenvolvimento dos sistemas tecnológicos dos grupos que habitavam a Floresta Tropical, como os temas iconográficos sugerem uma proliferação de elementos zoomorfos e antropomorfos, dos quais as urnas funerárias são um referente distintivo. Não só a presença de urnas, mas de outras categorias cerâmicas e de outros materiais altamente decorados começam, neste período, a delimitar uma série de estilos regionais diversificados e elaborados, que incitaram a discussão sobre a presença de sociedades mais hierarquizadas, próximas à organização de cacicados na Amazônia (Barreto 2009; Roosevelt 1991; Schaan 2001a).

O debate sobre os possíveis cenários que teriam influenciado essa profusão repentina de estilos regionais emblemáticos ainda é ponto de discussão nos estudos arqueológicos e, em termos gerais, passou da ideia de um ambiente restritivo, caracterizado por estilos exógenos (Meggers e Evans 1957, 1961, 1968) para um ambiente abundante em recursos, marcado pela distinção entre cacicados complexos quase urbanos e grupos pequenos sem estruturas políticas hierarquizadas (Barreto 2009, Lathrap 2010[1970], Roosevelt 1991) até o modelo atual, onde imperaria uma lógica cíclica de momentos de centralização e descentralização política e alianças de guerra e paz, em uma configuração dinâmica de estruturas sociais em constante transformação (Neves 2013 para uma síntese).

No entanto, apenas recentemente é que se tem dado uma maior atenção não apenas às condicionantes econômicas destas mudanças, mas às dinâmicas sociais relacionadas à produção e circulação dos artefatos (Barreto 2009:9). Se objetivamos então entender o que essas expressões estéticas nos dizem, por um lado, sobre as possíveis dinâmicas de interação entre os grupos pré-coloniais amazônicos e, por outro, sobre os processos de mudanças e permanências nas estruturas sociais destes grupos, precisamos melhor compreender, no contexto ameríndio, as dinâmicas e dimensões da produção de artefatos e o que eles podem mobilizar, em termos de produção e reprodução das estruturas sócio-

políticas e da ordem cosmológica, ampliando o entendimento destes objetos enquanto vetores de estruturação das ontologias particulares de cada sociedade.

2.2. Entre o Estilo e a Arte: Encantamento e virtuosismo tecnológico

(...) é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre seu mundo (Lagrou 2009:11).

No cerne das ciências humanas, foram vários os conceitos e denominações que definiam, ou pelo menos tentavam definir, o que seriam as artes ditas “não-ocidentais”, de “sociedades sem escrita”, “primitivas” ou outros adjetivos que, ao fim e ao cabo, englobavam em um só conceito formas de expressões estéticas e simbólicas de sociedades culturalmente distintas, em uma perspectiva colonialista e generalista destas distintas expressões. O próprio conceito de arte, definido no bojo da teoria social europeia e aplicado enquanto ferramenta epistemológica no estudo dessas formas de expressão categorizava, em uma linha evolutiva, as expressões de artistas *primitivos* e *civilizados*, em que as primeiras eram fundamentalmente atreladas apenas ao estudo etnográfico (Price 2000).

A interlocução entre estes campos disciplinares e o desenvolvimento do estudo das expressões estéticas não ocidentais, a partir de seus conteúdos simbólicos, sensíveis e estruturais, tem sido abordada a partir de diferentes perspectivas, no âmbito da Antropologia e da História da Arte. Atualmente vários termos também são considerados, quando o assunto é a “outra” arte, a arte não relacionada aos movimentos expressivos da narrativa histórica ocidental europeia. Na tentativa de não universalizar estas expressões, conceitos como Arte indígena, Arte Africana, Arte Aborígene, estética indígena, entre outros, são aplicados aos diferentes contextos em foco, muito embora ainda acabem por generalizar e englobar em categorias amplas, algumas estéticas de povos distintos.

Não cabe a esta pesquisa fazer uma revisão sobre o surgimento e desenvolvimento destas concepções, mas é importante levantar alguns pontos sobre as teorizações das qualidades sensíveis expressas materialmente entre distintas sociedades e as diferentes

perspectivas de entendimento sobre essas qualidades, que se refletem atualmente em estudos etnológicos e arqueológicos, quanto a aspectos de produção, uso e circulação de objetos. Mesmo as primeiras abordagens sobre o tema (Boas 1955[1928]) já diziam respeito à profunda relação entre as mais diversas formas de expressão estética e os princípios operacionais das sociedades que as produziam.

Acreditamos que por muito tempo o estudo das expressões materiais, na arqueologia brasileira, esteve demasiado afastado do estudo das expressões artísticas, da arte, enquanto processo e produto de intenções humanas, completamente imbricados com os contextos e estruturas sociais nas quais se inseriam e as quais agenciavam e transformavam. Muito embora as arqueologias andina e mesoamericana estivessem à frente no estudo de conteúdos semânticos da linguagem iconográfica, pautados, sobretudo, pela linguagem semiótica, podemos dizer que, recentemente, a arqueologia americana, de uma maneira mais ampla, tem avançado na interlocução entre os dados arqueológicos da variabilidade artefactual e o arcabouço teórico das manifestações artísticas humanas, pautado sobretudo pela Antropologia da Arte.

Propomos então uma rápida volta no tempo, e nas primeiras abordagens sobre estas interpretações de estéticas culturais variadas, com ênfase nos entendimentos das relações entre agentes criadores, seus contextos sociais e suas intencionalidades, experimentações e fruições artísticas. Neste sentido, não podemos deixar de citar as contribuições da antropologia cultural de Franz Boas (1955[1928]) e seu estudo da “Arte Primitiva”, em que conceitos como o de virtuosidade - descrito anteriormente - imaginação, criatividade e emoção, eram centrais ao entendimento das expressões estéticas. Arte e cultura seriam indissociáveis e a produção artística não poderia ser separada dos demais processos culturais, configurando um campo privilegiado para a investigação antropológica. A atenção fundamental de Boas estava relacionada às noções de estética e “maestria técnica” dentro dos diferentes repertórios artísticos etnológicos. Já aqui se enfatizavam os diferentes elementos formais da arte e sua possível relação com estruturas sociais mais profundas, identidades étnicas, conteúdos simbólicos e ideológicos e questões de gênero (Boas 1955[1928]).

A ideia de um virtuosismo estético, para Boas, estaria vinculada mais ao domínio de determinadas técnicas de manufatura, do que ao “investimento” de Roe (1995), embora estas noções possam ser vistas como complementares, dependendo do caso. O domínio técnico, atrelado ao próprio surgimento de atividades artísticas no bojo da sociedade, reside

também na diferenciação entre “artistas” e “produtores”. Nesta perspectiva, a noção de “apreciação”, fundamental ao entendimento da intencionalidade artística para Boas, estaria imbricada à noção de maestria técnica. Há aqui, uma dicotomização entre elementos estéticos voltados para a apreciação e elementos funcionais, relativos ao desempenho utilitário de determinados materiais. Não que estes elementos estivessem separados materialmente, a exemplos de utensílios e máscaras, mas que apenas os elementos não funcionais a priori, poderiam ser entendidos como indicadores de uma estética de apreciação, o que, de uma maneira mais ampla, propunha uma provável separação entre objetos artísticos e cotidianos (Boas 1955[1928]:19-23).

Essa dicotomia entre objetos “artísticos/estéticos” e “funcionais” teve seu correlato na Arqueologia Processual, entre estilo e função. Enquanto na Arqueologia Processual o estilo assumia uma posição passiva em relação aos aspectos econômicos e tecnológicos (adaptativos), na proposta de Boas, a arte (o estilo, a estética) acabava atrelada essencialmente a expressões e objetos, não apenas distintivos, mas virtuosos, altamente elaborados, fundamentalmente ligados a uma estética apreciativa. Como já apontamos anteriormente, essas divisões não mais se aplicam ao estudo da cultura material, seja no campo da arqueologia ou da antropologia e algumas especificidades quanto às formas de apreciação ou utilização de determinados artefatos devem ser analisadas contextualmente.

Outro ponto interessante da obra de Boas é a sua tentativa de correlacionar determinados elementos estruturais da produção artística, que ocorrem em contextos espaço-temporais distintos, classificados assim como *transculturais*. Exemplos destes elementos seriam os padrões iconográficos que mimetizam aspectos do mundo natural, através da composição gráfica – como a diferenciação de linhas curvas e retas – ou pelos diferentes tipos de movimento e simetria, aplicados nos campos iconográficos. O próprio desenvolvimento de padrões “decorativos”, e sua relação entre elementos bidimensionais e tridimensionais poderiam ser analisados a partir de uma perspectiva transcultural. Para Lévi-Strauss (1975), tais elementos transculturais seriam ao modo dos mitos e da música, indicativos de uma estrutura mental humana universal, expressa nas artes gráficas e plásticas de diferentes regiões.

Em seu texto de 1975 “*O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América*”, o autor aponta para semelhanças, plásticas e gráficas, entre regiões distantes como a costa noroeste da América do norte e a China. O entendimento destas artes a partir de seus princípios fundamentais, na relação entre forma e conteúdo (e não tanto no seu

aspecto exterior), permitiu uma interpretação de tais analogias a partir de aspectos estruturais, entre os quais estariam elementos como a estilização intensa, o esquematismo ou simbolismo, a representação desdobrada (*représentation dédoublée* ou *split representation*), a simetria com assimetria de detalhes, entre outros (Lévi-Strauss 1975:281). O entendimento destes componentes como princípios estruturais compartilhados entre distintas regiões propunha uma visão alternativa a explicações difusionistas, o que por sua vez teria um grande impacto no campo da Antropologia e da Arqueologia.

Figura 27: Pintura de urso na fachada de uma casa Tsimshian, onde pode ser observado dois perfis que juntos determinam a visão frontal do animal, Fonte: Lévi-Strauss 1975:284

A partir do tema da representação desdobrada, Lévi-Strauss identificou paralelos entre produções artísticas de regiões distantes do mundo (nas quais a difusão destes elementos seria improvável) como a China arcaica, Sibéria e Nova Zelândia. Este tipo de configuração visual, analisada primeiramente por Boas na arte do Noroeste do Pacífico, trata da relação entre figuras bidimensionais e superfícies tridimensionais, em que as primeiras, geralmente animais, são decompostas e ajustadas à superfície tridimensional, em um jogo de perspectivas, onde a união simétrica de dois perfis compõe a imagem

frontal do animal segmentado (Lévi-Strauss 1975). A análise dos princípios estruturais que regem a gramática visual deste tipo de expressão permitiu ainda, sua identificação em estéticas distintas como a pintura facial das mulheres Kadiwéu¹⁹, onde o desdobramento estaria na assimetria sistemática dos grafismos que decompõem a estrutura do rosto “verdadeiro” e simétrico (Lévi-Strauss 1975:290). A assimetria, no caso Kadiwéu, assegura a distinção não só das metades do rosto, mas de seus quatro quartos, definidos pela segmentação vertical e horizontal. Em ambos os casos há uma estratégia da composição pelas partes e da identificação pela diferença, ponto ao qual voltaremos mais adiante.

¹⁹ Os Kadiwéu habitam a fronteira do estado do Mato Grosso do Sul com o Paraguai. Falantes da família linguística Guaicurú, foram protagonistas nos estudos de Lévi-Strauss sobre estilos indígenas, sobretudo na obra, “Tristes Trópicos” de 1955.

No campo da Arqueologia, o princípio da representação desdobrada foi utilizado por Barreto (2009) na análise de componentes cerâmicos Marajoara, como uma ferramenta útil para a identificação de campos de simetria e como estes se organizavam em relação à forma, produzindo seres através da articulação entre suas partes segmentadas, num jogo visual permitido pela relação entre os elementos bidimensionais da pintura e tridimensionais da morfologia cerâmica.

Figura 28: Motivo de pintura facial Kadiwéu em suporte de papel e mulher Kadiwéu com o rosto pintado. Fonte: Lévi-Strauss 1996.

Figura 29: Exemplos do desdobramento na cerâmica arqueológica Marajoara, identificados por Cristiana Barreto (2009).

O entendimento dos princípios estruturais da arte kadiwéu e de outros grupos ameríndios, e suas formas de concepção e ação dentro das estruturas sociais, serviram de base para as formulações de Lévi-Strauss, quanto à relação entre estilo/arte destes povos e seus princípios organizacionais, sistemas ideológicos e ontológicos (Lévi-Strauss 1996, 1975). A arte, ao modo do mito, manifesta os aspectos estruturais da sociedade e pode agir como veículo de mensagens específicas, visto que um de seus aspectos mais importantes é a comunicabilidade. Trata-se de um sistema de comunicação da sociedade com ela mesma, através do uso de códigos comuns, que podem evoluir com o tempo, mas que normalmente permanecem em uso por tempo suficiente para que sejam absorvidos por toda a comunidade (Lévi-Strauss 1990:1). Estudar estes componentes, portanto, é também estudar formas de linguagem que expressam aspectos da estrutura destas sociedades, em diferentes escalas regionais e temporais.

Assim, apesar de o estudo da “arte não-ocidental” pela antropologia estar sempre sujeito ao problema da “reação estética ocidental”²⁰, isso não impede o reconhecimento de algumas propriedades características dos códigos expressos na cultura material, que podem traduzir aspectos de como as mensagens contidas nestes materiais foram construídas (Lévi-Strauss 1990:6). Gostaríamos aqui de fazer uma observação sobre o uso do termo estética, que temos empregado nesta pesquisa como um termo equivalente à arte, no sentido em que se refere a produtos materiais decorrentes de intencionalidades humanas, influenciadas por seus contextos sociais. A utilização deste termo enquanto referência a produções artísticas etnográficas fundamentou um dos principais debates da antropologia do final do séc. XX (Ingold 1996), que, grosso modo, divergia entre a utilização ou não do termo enquanto uma categoria universal e transcultural.

De um lado, autores como Howard Morphy e Jeremy Coote acreditavam na utilização do termo para a definição de noções de valor, maestria, criatividade e fruição artística entre distintas sociedades. Do outro lado, autores como Joanna Overing e Peter Gow, contrários ao uso da estética enquanto categoria universal, ao modo como estava sendo proposto, defendiam que o termo, por tratar-se de um conceito ocidental, estava

²⁰ O problema da “reação estética ocidental” reside no julgamento artístico de objetos etnográficos com base em critérios estéticos que são culturalmente adquiridos na educação ocidental. Estes critérios, ancorados na História da Arte, refletem noções de experiência estética, beleza, qualidade e discurso específicos, fundamentados principalmente pela arte europeia (Price 2000). A atenção, portanto, está no cuidado de não transplantarmos estas noções para contextos não ocidentais, que possuem seus arcabouços estéticos específicos (Price 2000), onde as noções do belo, do prazer, da qualidade, do prestígio e da eficácia são legitimadas por outras bases de significação e produção da cultura material, que dizem respeito a contextos culturais particulares.

sendo utilizado de uma maneira colonialista, perpetuando uma noção de “arte primitiva” que não tinha a capacidade de abarcar o particularismo e a complexidade de significados da produção material e imaterial de diferentes sociedades (Ingold 1996).

Inserido neste debate e contra a utilização da estética enquanto um parâmetro universal, Alfred Gell (1992, 1998) propõe uma alternativa para o que Morphy identificava como uma fruição estética nativa, e que poderia identificar determinadas expressões artísticas que se destacam - na nossa perspectiva - quanto aos seus elementos visuais e sensoriais. Gell, ao elaborar um quadro teórico para o desenvolvimento de uma Antropologia da Arte, identifica, em determinados produtos artísticos – que possuem um alto grau de complexidade e virtuosismo tecnológicos – um tipo de *agência abduativa* que conferiria a estes objetos um poder de encanto, propondo assim o conceito de *Tecnologia de Encantamento* (1992).

Para o autor, esta agência está relacionada à intenção do artista/produtor que permite e condiciona a criação do objeto de arte (índice) e à ação que este, o índice, exerce sobre um recipiente (o próprio artista, um receptor ou um público específico). Desta forma, a arte se insere em sistemas de ações e reações que são variáveis na medida em que artista, produto e receptor se relacionam de diferentes maneiras. Estas ações são mediadas por objetos, que atuam dentro de sistemas de intencionalidades inscritos nas relações sociais, participando ativamente de processos de atualização e de transformação destas relações (Gell 1992:45). Esta ação efetivada pelo índice, denominada abdução, é uma reação provocada no recipiente (público) e pode se dar de distintas maneiras como, por exemplo, pela referência a um protótipo (um ser ancestral, uma divindade, uma pessoa específica ou um animal a qual o índice faz referência), ou por sensações produzidas pelas características da matéria-prima, técnica, etc. Neste caso o objeto de arte participa de um sistema maior de comunicação e não pode ser tratado simplesmente como um veículo de um significado semântico específico²¹.

²¹ Esta é a crítica de Gell à análise semiológica da cultura material, onde o autor defende que os objetos de arte (salvo algumas exceções) não carregam códigos específicos com significados semânticos, de forma que é preciso analisá-los enquanto veículos de mediação nos processos sociais (através da noção de agência) e não restringir a análise de forma a interpretá-los enquanto “textos”. Acreditamos, no entanto, que estas duas abordagens devem ser complementares, uma vez que o estudo semiológico é uma das bases da análise iconográfica de complexos arqueológicos como os Andinos ou Mesoamericanos, mostrando como a iconografia pode ser entendida enquanto um texto, que dialoga com aspectos mais amplos das estruturas sociais e cosmológicas e que também estão relacionados à capacidade agentiva destes artefatos, principalmente em estratégias de legitimação ideológica e atualização das hierarquias sociais (para citar alguns exemplos: Arcuri 2005; Brotherston 1997[1992]; Golte 2009; Pozorski e Pozorski 2011; Valdez 1993).

É importante citar que Gell (1998:6) não desconsidera a existência de objetos produzidos enquanto suportes de uma linguagem semântica, mas volta sua teoria para o estudo de outras dimensões da cultura material, com ênfase, sobretudo, nas formas de agentividade inseridas na produção e uso dos artefatos e dos artistas criadores.

Os sistemas tecnológicos, nesta perspectiva, são igualmente entendidos dentro das redes de intencionalidades e condições que regem a produção material. Os objetos que “encantam” o fazem, não apenas pelos seus protótipos, como também pelo processo de manufatura subentendido em sua forma final. Este é o ponto de partida para Gell desenvolver a noção de tecnologias de encantamento, relacionadas ao poder de captura que certos objetos adquirem por sua virtuosidade e complexidade tecnológicas. Estes elementos, que dizem respeito ao grau de dificuldade e investimento aplicado à produção dos artefatos, suscitam uma reação de intimidação e/ou êxtase no seu observador. Para a formulação deste conceito, Gell pauta-se, sobretudo no sistema de trocas Melanésio, em que o virtuosismo tecnológico com o qual é produzida a proa da canoa do conhecido ritual de trocas, o *Kula*, gera uma abdução, pela intimidação, nos grupos com os quais serão efetuadas as trocas, colocando-os em uma posição de menor prestígio, diante do poder aparentemente mágico e sobrenatural envolvido na produção daquele objeto.

Figura 30: Proa das canoas usadas para o ritual de troca do Kula, nas ilhas Trobriand, Melanésia.

Este tipo de abdução, denominada por Gell de *captivation*, é considerada um dos tipos primordiais da agência artística e está provavelmente relacionada ao que Boas (1955[1928]) definia enquanto apreciação estética, ou ainda ao que Morphy (Morphy & Perkins 2006) chamava de estética indígena, referindo-se aos efeitos sensoriais gerados por determinados objetos. Segundo Gell (1992:54), este tipo de produção, que geraria um índice de uma tecnologia “superior” seria mais perceptível em contextos rituais, de trocas cerimoniais ou comerciais. Sabemos que nos sistemas materiais ameríndios, a adjetivação “ritual”, em oposição ao que poderia ser considerado mais cotidiano ou usual deve ser tomada com ressalva. A distinção entre objetos cotidianos e extraordinários (extra-cotidianos) pode levar a uma supervalorização da arte, relacionando-a apenas a fenômenos extraordinários, ponto este que diverge de parte dos sistemas artísticos ameríndios, em que algumas sociedades valorizam uma estética minimalista (Lagrou 2003). Além disso, os estudos etnográficos indicam que as diferentes noções de fruição artística, de eficácia ritual ou mesmo de agência dos objetos podem estar inseridas nas mais diversas atividades, sejam cotidianas ou rituais. Consideremos então, por hora, que o objeto ritual ao qual Gell se refere, encontraria seu paralelo no contexto ameríndio em determinados objetos mais “específicos”, ou seja, artefatos produzidos com uma intencionalidade específica, para serem utilizados de maneiras, ou em atividades específicas.

Na etnologia ameríndia, alguns adjetivos podem ser identificados, quanto à caracterização de artefatos que seriam considerados, de alguma maneira, distintivos, por seu virtuosismo tecnológico. Palavras indicativas de prestígio, beleza, eficácia e perigo (mais voltado a uma lógica de predação e transformação) tangenciam alguns dos estudos aqui citados e assumem características particulares em cada contexto analisado que, de uma forma mais ampla, indicam as lógicas operacionais na produção de artefatos, desde o mais simples, ao mais complexo e, assim, sua profunda relação com os sistemas ontológicos de cada sociedade. Na produção artística indígena, há uma série de prescrições e de acordos entre seres e planos visíveis e não visíveis que determinarão a agentividade, funcionalidade e capacidade de performance dos artefatos. Observemos alguns exemplos.

Objetos de prestígio e sistemas de troca

Foi-se dito muitas vezes, nesta pesquisa, sobre as possíveis redes de interação nas quais as sociedades do passado amazônico poderiam estar inseridas, ao modo de alguns sistemas atuais, em que circulam artefatos, pessoas e expressões simbólicas. Sobre os sistemas de troca, alguns contextos etnográficos como os do alto rio Negro ou alto rio Xingu, apresentam modelos de transações que, ao modo das prestações econômicas das sociedades do Pacífico (Mauss 2003[1925]) operam através de uma lógica da manutenção do equilíbrio entre relações sociais por meio de princípios contratuais de trocas. Aqui, diferentemente dos bens de prestígio que circulavam nos sistemas melanésios, alguns sistemas são geridos por trocas entre produtos como a caça, armadilhas, trançados, recipientes, etc. No caso do alto rio Negro, por exemplo, cada grupo étnico inserido nessa rede ampla de interações e negociações tem uma produção especializada, seja na caça de um animal específico ou na produção de um determinado artefato, o qual será disponibilizado e trocado (Ribeiro 1995). Ainda assim, embora a produção cerâmica esteja restrita a um ou dois grupos, os grafismos aplicados a estas também são produzidos em outros suportes, que circulam nos rituais inter-étnicos. Neste sistema, existem artefatos considerados mais ou menos “prestigiosos”, sendo que os segundos estão, na maior parte dos casos, vinculados às cerimônias rituais (Ribeiro 1995).

Em uma análise mais aprofundada dos objetos que circulam dentro de sistemas como esse, Barcelos Neto (2008) identificou entre os Wauja, falantes do tronco Arawak, no alto rio Xingu, uma potência sobrenatural e agentiva, ao modo do encantamento de Gell, em artefatos oferecidos como pagamento simbólico aos seres-espírito *Apapaatai*. Embora exista, neste contexto, um modelo de rede semelhante ao do rio Negro, com circulação de tecnologias distintas e especializações entre diferentes grupos étnicos, há também um sistema em que os acordos e prestações simbólicas se dão não apenas entre humanos, mas entre humanos e não-humanos (Barcelos Neto 2008).

Tais objetos são oferecidos aos seres-espírito, em uma negociação para a cura de seu “dono”, pessoa a qual teriam causado algum tipo de enfermidade. O enfermo, dono dos *Apapaatai* e doador dos artefatos, deve guardá-los ou destruí-los, dependendo do caso. Entre as aldeias Wauja, esses artefatos específicos podem ser encomendados, ou ainda trocados em visitas de cunho político. Nesse sistema ritual, há toda uma lógica

hierárquica, baseada na troca de objetos e afazeres cotidianos, centralizados nas pessoas de maior prestígio da aldeia, lideranças políticas e principais donos de *Apapaatai*. A manutenção desse prestígio depende da manutenção e financiamento das práticas rituais e, assim, do aval e colaboração da sociedade (Barcelos Neto 2012). Os objetos então fazem parte de uma estratégia destas “pessoas de prestígio” (donos dos rituais) para manter o equilíbrio de status e poder no interior do grupo, entre as aldeias e entre o grupo e seres sobrenaturais (Barcelos Neto 2012).

Dentro desta lógica, a produção material é direcionada pela noção de “belo” que, entre os Wauja, está intrinsicamente relacionado à sua eficácia estética, que é também sua eficácia ritual (Barcelos Neto 2008:233). Dentro deste sistema, há um especial “*investimento em distinguir esteticamente os objetos feitos como pagamento ritual dos demais objetos*” (Barcelos Neto 2008:284). Essa distinção estética se dá pela expertise técnica com a qual a panela cerâmica – principal artefato de troca – é produzida, sobretudo no que diz respeito à sua iconografia.

Figura 31: Panela kamalupo pintada com composição do motivo kupato onabe (espinha de peixe), considerada como de difícil execução técnica. Fonte: Barcelos Neto 2008:155.

Figura 32: Cena do ritual Yeju, onde foram oferecidas 25 panelas-pagamento aos donos do ritual dos clarinetes Tankwara. Fotografia de Hukai Wauja. Fonte: Barcelos Neto 2008:159.

Voltamos aqui à noção de domínio técnico como um índice de virtuosismo, neste caso, relacionado diretamente à noção de eficácia estética, que por sua vez, pode ser relacionada à eficácia de encantamento, se pensarmos nos termos de Gell. Esse encanto se dá, no caso, nem tanto por estranhamento ou fascínio, mas mais pelo reconhecimento da expertise técnica e, conseqüentemente, pelo poder mágico (a eficácia ritual) que ela confere ao artefato. Essa caracterização de objetos de prestígio, que subentende aqui um esforço em diferenciar (através de noções de virtuosismo, domínio técnico ou apreciação) os materiais que circulam nos contextos de troca, poderia ser aplicada para pensar os contextos de produção e circulação da cerâmica Guarita, se assumirmos que ela materializa um estilo distintivo na calha do Solimões. Esse conceito casaria bem com a ideia de um estilo cerâmico utilizado como mídia ideológica, dentro de um movimento de ocupação territorial da área de confluência entre os rios Negro e Solimões.

Ao pensarmos então, a cerâmica Guarita, ou mesmo a cerâmica polícroma, de uma forma mais ampla, como parte de um estilo de prestígio, poderíamos entendê-la dentro de uma estratégia de formação de identidade e de definição de fronteiras territoriais, como no caso da bacia do Ucayali (DeBoer 1990). Como já descrito anteriormente, neste caso, o estilo polícromo dos grupos Shipibo-Conibo (Pano) e Cocama (Tupi) é entendido como um estilo de prestígio que define os grupos que dominam o curso principal do Ucayali e, portanto, têm acesso privilegiado às fontes de matéria-prima para a produção cerâmica. Os grupos indígenas dos rios tributários, por sua vez, ou incorporam elementos desse estilo, para se identificarem como tal, ou, num sentido contrário, produzem um estilo totalmente distinto, que tem por objetivo acentuar as diferenças identitárias e políticas entre os grupos.

Figura 33: Muiraquitã amazônico.
Fonte: Gomes 2001

O termo prestígio também pode ser usado em relação a artefatos atrelados a estratégias de legitimação de poder e domínio regional, como no caso de cacicados complexos (Earle 1990), onde os artefatos, inseridos em intrincadas redes de relações e negociações entre diferentes regiões, poderiam atuar como símbolos políticos de hierarquias regionais. Este parece ser o caso dos *muiraquitãs* amazônicos, que poderiam ter sido utilizados como insígnias de prestígio e eram trocados entre as elites em extensas redes que conectavam o Baixo Amazonas, as Guianas e Circum-Caribe (Boomert 1987; Barreto 2009:113, Gomes 2001:141).

Esta relação entre prestígio e “apreciação” já havia sido delineada no conceito arqueológico de *tecnologias de prestígio* (Hayden 1998) para definir conjuntos artefatuais ligados a estratégias de virtuosismo, sucesso e poder, em contraponto a conjuntos materiais agrupados nas esferas práticas, ligadas à subsistência e conforto. Novamente aqui, percebe-se a armadilha da dicotomia entre ritual e cotidiano, ou entre estilo e função. Além disso, o conceito de Hayden está, aparentemente, voltado essencialmente à noção de uma estética de apreciação conduzida para a promoção político-econômica, centralizada na legitimação e manutenção de hierarquias sociais. Este modelo não condiz muito com os sistemas de

produção material das sociedades indígenas ameríndias atuais em que, na maioria dos casos, há um entrelaçamento entre as esferas rituais e cotidianas e os artefatos não devem ser essencialmente configurados em uma ou outra. Além disso, a principal lógica operante na produção material artística dessas sociedades, atualmente, está mais atrelada a estratégias de mediação e manutenção do equilíbrio cosmológico, do que para acentuar ou legitimar hierarquias sociais.

Claro, há exceções, e há casos em que ambas estratégias podem ser observadas na produção artística. O clássico estilo Kadiwéu define um tipo de expressão estética que não apenas materializa lógicas binárias da estrutura social, como tem uma função sociológica, pois define uma hierarquia de status bem acentuada (Lévi-Strauss 1996:208). A arte, que tem sua expressão máxima na pintura facial das mulheres, é caracterizada como uma estratégia de prestígio, no sentido em que identifica, dentro de um sistema de castas, o grupo de status elevado. O prestígio aqui também está relacionado à expertise técnica, que, por sua vez, provém do embaralhamento entre motivos gráficos espiralados e labirínticos, inseridos em um jogo de simetria, como já descrito anteriormente. A abdução destes grafismos se dá pelo seu jogo simétrico e assimétrico, e pela articulação dos arabescos, que nos termos de Lévi-Strauss (1975:290), seriam de uma sutileza perversa, seduzindo seus observadores.

Esse efeito sinestésico, causado pela manipulação de motivos iconográficos, foi identificado no sistema gráfico Kaxinawá²² por Els Lagrou (2009), em que o jogo simétrico entre os grafismos e a relação entre figura e fundo prendem o olhar, ou seja, abduzem o espectador e o guiam entre mundos visíveis e invisíveis. A essa captura do olhar, Gell (1998) deu o nome específico de *trap-minds* (armadilhas), identificando determinados tipos de composições gráficas que não apenas abduzem o espectador, mas o prendem, em uma dinâmica contínua de movimento e ritmo entre os elementos gráficos. A agência, neste caso, é a animação do objeto, possibilitada pela “decoração” e pelos efeitos sensoriais que ela provoca.

Gell acredita que, assim como o encanto poderia ser melhor observado em objetos rituais, esses padrões “armadilha”, construídos de maneiras complexas e labirínticas estariam relacionados a artefatos mais significativos, como, por exemplo, os padrões *apotropaicos*, armadilhas de seres malignos e inimigos, que poderiam ser utilizados como

²² Etnia indígena falante da família linguística Pano. Atualmente estão localizados no estado do Acre e em parte da Amazônia Peruana.

elementos de proteção, em situações de conflito, seja sobre a pele ou em suportes diversos. No entanto, se para Gell o espectador fica preso a uma construção artística inacabada – porque não tem ponto inicial ou final – para Lagrou esse tipo de abdução se dá justamente pela projeção do padrão iconográfico para fora do suporte material, pela sua continuidade no plano invisível.

Entre os Kaxinawa, assim como entre os Shipibo-Conibo, os desenhos *kene*, aplicados aos mais distintos tipos de suporte (pele, vestimentas, cerâmica, entre outros) são entendidos enquanto “caminhos” e pontes entre os diferentes planos, pois são capazes de materializar as formas invisíveis, através da projeção mental de seus grafismos (Belaunde 2009, Lagrou 2007). Neste caso, a expertise técnica dos padrões e sua forma de encadeamento estão diretamente relacionadas à sua eficácia de controle e mediação das potências transformadoras entre seres visíveis e invisíveis. Nas crianças, o *kene* deve ser “malfeito”, com linhas mais grossas, de forma a assegurar uma menor fluidez entre os corpos e proteger a criança da ação de seres malignos (Lagrou 2007:51). Aqui o desenho malfeito é tão apreciado quanto o mais elaborado, cada qual com sua agentividade específica. Entre os Shipibo-Conibo a estética de produção do *kene* está imbricada aos processos de terapia xamânica (Belaunde 2009) e à medicina das plantas “de poder” (Tournoun 2006 *apud* Belaunde 2009:18) que, através dos grafismos, cobrem os corpos com energias de cura e proteção. A relação entre a agentividade das plantas e dos grafismos se dá, fundamentalmente pelos rituais de ingestão do *Ayahuaska*²³ (sobretudo entre os homens) e pela aplicação de plantas alucinógenas nos olhos das mulheres, como o *Piripiri* (*Cyperus* sp.), que permitirão às artistas “ver” os *kene* em sonhos e pensamentos e assim, dominar a técnica de sua produção (Belaunde 2009:19).

Tanto entre os Kaxinawá como entre os Shipibo-Conibo, há uma relação entre a agentividade do *kene* e a eficácia do uso das plantas alucinógenas. Ao mesmo tempo em que as visões permitem ver o desenho, elas são conduzidas pelos desenhos que cobrem as cerâmicas, as vestimentas, os corpos e os demais materiais que participam das práticas rituais. Há uma relação de continuidade entre ver e fazer *kene*, totalmente imbricada ao sistema ontológico destes grupos, que tem seu maior potencial agentivo nas práticas de

²³ Ayahuasca (do quíchua aya, que significa 'morto, defunto, espírito', e waska, 'cipó', podendo ser traduzido como "cipó do morto" ou "cipó do espírito"), é uma bebida alucinógena produzida a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* com várias plantas, em particular a *Psychotria viridis* e a *Diplopterys cabrerana*. Os primeiros relatos mais antigos do uso indígena de ayahuasca são de missionários jesuítas em 1737 que descreveram um cipó (liana) conhecido como ayahuasca, "usado para adivinhação, mistificação e enfeitiçamento", enquanto estiveram no Rio Napo. É uma bebida amplamente utilizada por povos indígenas da Amazônia até os dias de hoje (McKenna 2002.)

ingestão de plantas alucinógenas. Desta forma, os materiais utilizados nestas atividades específicas devem estar cobertos de grafismos altamente elaborados, o que irá determinar sua eficácia ritual. Um exemplo disso são os vasos utilizados para o consumo do *Ayahuaska* ou do *Masato* (fermentado de mandioca) e da *chicha* (fermentado de milho) entre os Shipibo-Conibo, que são cobertos de desenhos, sobretudo na sua face externa, para que sejam observados pelos participantes do ritual, em diferentes ângulos de visualização. Neste caso, a relação entre a forma e os campos iconográficos é pensada também a partir da funcionalidade do vaso e da sua “performance” ritual. Segundo Illius (1991-1992:25), a forma “correta” de se beber a *chicha*, entre os Shipibo-Conibo, seria:

(...) que dos bebedores estén enfrentados, que uno llene el recipiente del outro com chicha, y que ambos los vacíen de uma sola vez. De esse modo, los bebedores están obligados a inclinar los recipientes em um ángulo de 90° (debido al borde invertido) y así “mostrarlo” al bebedor que se halla enfrente.

Figura 34: Vasos cerâmicos para consumo de Masato. Fonte: Lathrap 2010 [1970]

Figura 35: Homens Shipibo bebendo masato com tijelas pintadas. Cenas originais: documentário “*Shipibo, Men of the Montaña*” de Harry Tschopik (1953). Imagem do documentário Shipibo, *La película de nuestra memoria*. Ano: 2012; direção: Fernando Valdivia Gómez e Claire Odland.

Figura 36: Marina Bimi (Kaxinawá) aplicando sumo alucinógeno para “abrir” a visão. A roupa tecida com padrões kene pode agir como um catalizador e indutor das visões dos desenhos. Imagem do vídeo “*Bimi – Mestra de Kenes (Hunikui)*” Ano: 2009 Produção: Vídeo nas Aldeias

Exemplos dessa capacidade agentiva de determinados recipientes e padrões iconográficos pode ser ainda notados entre os Tukano, do alto rio Negro, nos vasos usados para o preparo do *Ayahuasca* (Reichel-Dolmatoff 1978, McEwan 2001). Os chamados *vasos para caapí*, além de apresentarem uma morfologia específica, que os distingue de outros objetos, são pintados com cores e motivos que dizem sobre a cosmologia Tukano e sobre as visões proporcionadas pela infusão alucinógena. Da mesma maneira que os desenhos Shipibo, a pintura do vaso induz as visões e é produzida a partir delas.

Figura 37: Vaso Tukano para o consumo do Ayahuasca. Fonte: Reichel-Dolmatoff 1978

Outro exemplo da possível relação entre especificidade funcional e elaboração iconográfica poderia ser analisada na cerâmica arqueológica da tradição Tupiguarani (Prous 2005), mais especificamente nos conjuntos do litoral norte brasileiro. Nestes, os elaborados campos iconográficos (pintados) são, aparentemente, mais destinados aos vasos para preparo e consumo das bebidas fermentadas e para o consumo de alimentos. Para Prous (2005:27), os motivos iconográficos referiam-se, sobretudo a seres antropomorfos e aos processos de incorporação de alteridades, pautados pela lógica da predação. Os motivos dos recipientes para consumo de alimentos, possivelmente utilizados nos rituais

antropofágicos, indicavam corpos segmentados e elementos viscerais. Neste caso, há uma relação metonímica entre o que é representado no vaso e a função para o qual foi concebido. Isso poderia inclusive ter implicações no agenciamento das potências predatórias e na eficácia ritual de incorporação dessas alteridades.

Figura 38: Cerâmica da tradição Tupiguarani (a esquerda), com policromia interna e ilustração de cerimônia antropofágica entre os Tupinambá feita por Hans Staden. Fonte: Paris e Ohtake (eds) 1999. Brochado identifica nas gravuras feitas por Staden e outros cronistas algumas morfologias típicas das cerâmicas arqueológicas e suas respectivas funcionalidades. Na ilustração acima, mulheres e crianças supostamente usam os pratos, ou tijelas rasas para comer o mingua e as vísceras no ritual antropofágico (Brochado 1991).

Há uma característica da produção material que transpassa os contextos citados, atrelada à especificidade de alguns objetos e suas performances dentro de determinadas atividades. Essa performatividade pode se dar por diferentes vias, mas parece haver, nestes casos, certas noções de qualidade, atreladas a expertise ou ao virtuosismo que, para além de um julgamento de valor estético, definem as capacidades de agência social dos artefatos. Neste sentido, acreditamos que as características de performance desejadas para determinados artefatos podem objetificar estratégias de abdução, intimidação, comunicabilidade, prazer, entre outras. Estas características estariam possivelmente relacionadas a uma eficácia estética, ritual e/ou simbólica, como nos termos de Barcelos Neto (2008), ou a seu poder de encanto, de forma que poderíamos supor a atuação de determinados objetos em *performances de encantamento*. Desta forma, pensamos uma interlocução entre as tecnologias de encantamento de Gell (1992) e as variáveis

tecnológicas que influem na performance do objeto, conforme o conceito definido por Schiffer e Skibo (1995[1987], 1997), propondo uma reflexão sobre as intencionalidades que permeiam as escolhas tecnológicas, como também relacionadas às concepções simbólicas de materialidades específicas e suas atuações dentro da estrutura social.

Uma observação aqui é necessária. O modelo das tecnologias de encantamento de Gell está fundamentado, sobretudo, no sistema da economia do dom melanésio (Mauss 2003[1925]), e o “encanto” dos artefatos, nesse caso, segue um sistema de intencionalidades específico, regido por determinados princípios socioculturais. É preciso então pensar na aplicabilidade de tal conceito no contexto ameríndio e assim, na contribuição das noções de virtuosismo, agência, comunicabilidade e encantamento no estudo dessas estéticas indígenas.

Alguns estudos etnográficos e arqueológicos têm avançado neste sentido, seja no diálogo mais específico com a arcabouço teórico da Antropologia da Arte (Barcelos Neto 2011, 2012, 2013; Barreto 2005, 2009; Lagrou 2003, 2007, 2009, 2013) ou, de uma maneira mais ampla, no estudo de sistemas gráficos e materiais indígenas (Belaunde 2009, 2013; Muller 1992; Severi 2013; Van Velthem 2009; Vidal 1992). As ideias de agência e contemplação, no caso da arte ameríndia, estão imbricadas com as noções de eficácia das imagens ou suas formas de agir, criar e transformar o mundo. A práxis social indígena sulamericana, por sua vez, está fundamentada no princípio da corporalidade, e na estruturação social a partir de idiomas simbólicos que dizem respeito à construção de pessoas e à fabricação de corpos (Seeger, *et al* 1979). Nesse sistema simbólico não só deve-se considerar a fluidez das categorias sociais, como a fluidez das formas e dos corpos (Lagrou 2007; Seeger et al 1979).

Na lógica da alteridade, os objetos se inserem em uma rede de oposições e correspondências, sujeitos as potências de transformação entre os seres. Dizer então, que a agencia material está entrelaçada à noção de “eficácia” simbólica, é dizer que a mesma está relacionada não apenas às capacidades dos objetos e expressões artísticas de atuarem enquanto mediadores das potências transformacionais, mas eles próprios estarem sujeitos à lógica da transformação de corpos. Claro, deve-se ter em mente que as noções de corporalidade e capacidade agentiva dos objetos, bem como a apreciação valorativa dependem de contextos específicos e podem variar, de acordo com o grupo em estudo (Lagrou 2007). No entanto, de uma maneira mais ampla, os objetos etnológicos, ao modo dos mitos, inserem-se em uma rede de oposições e correspondências, expressando uma

estrutura marcada pela alteridade e pela dualidade, que se manifesta nas mais distintas esferas da organização social ameríndia (Lévi-Strauss 1981[1979]; Perrone-Moisés 2006).

3.3 O Objeto-Pessoa e a Transformabilidade dos corpos

Os estudos das expressões artísticas, materiais ou imateriais indígenas na América do Sul, têm concordado, cada vez mais, quanto à relação destas expressões com uma lógica da transformabilidade de corpos, do potencial perigo da predação e da noção de pessoa, inserida em um sistema de relações entre seres que são sujeitos potenciais, com intencionalidades e agências específicas (Viveiros de Castro 2002). A fluidez dos corpos nessa estrutura ontológica está pautada pelo constante desequilíbrio entre perspectivas, ou pontos de vistas entre os seres, onde a posição de humano está sempre em jogo, sujeita ao trânsito entre as distintas perspectivas. Essa concepção de uma realidade multinaturalista não se caracteriza pela projeção de qualidades humanas a seres não-humanos, mas pela equivalência entre estes, onde a condição de pessoa, ou de humanidade é a condição primária. As onças vêm a si mesmas como humanas, e aos humanos como presas (Viveiros de Castro 2002:17).

Ao contrário das cosmologias “multiculturalistas” modernas, pautadas pela unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – *a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados* (Viveiros de Castro 2002:348-349) – a noção de multinaturalismo, na concepção cosmológica ameríndia, se refere à unidade do espírito e a diversidade dos corpos, supondo a cultura/sujeito como a forma universal e a natureza/objeto como o particular.

Essa simultaneidade de diferentes mundos e instabilidade da condição humana do corpo explicaria os modelos pendulares das sociedades indígenas (Perrone-Moisés 2011), marcados pela guerra e pelo constante perigo quanto à incorporação de alteridades. Nesse sistema de relações potenciais, o trânsito e a comunicabilidade com agências não-humanas é permitido ao xamã, que está sempre em uma posição limiar entre os corpos. É ele quem

poderá operacionalizar as potências predatórias e transformativas entre diferentes corpos (pessoas) e manter o equilíbrio da ordem cosmológica (Viveiros de Castro 2002).

Essa lógica transformacional se aplica, desta forma, a todos os âmbitos da práxis social indígena, entre eles, a produção de artefatos e as formas de expressão artística. Os estudos etnográficos atuais concordam que não apenas aos animais e espíritos são atribuídas as noções de pessoas, como também aos objetos, com intencionalidades e agentividades particulares. Não apenas a arte ameríndia está fundamentalmente ligada à noção de *alteridade*, e participa ativamente dos processos de controle da predação (Lagrou 2007, Van Velthem 2009), como pode gerar coeficientes de corpos, dotados de intencionalidades e agências específicas. Deste modo a arte pode presentificar seres invisíveis, para estabelecer relações de mediação e negociação com eles (Barcelos Neto 2008), pode capturar e domesticar predadores sobrenaturais (Van Velthem 1990) ou ainda assegurar a mediação entre diferentes planos, diferentes corpos e perspectivas (Lagrou 2007).

A estética ameríndia, ritual e cotidiana, em muitos casos, consiste em uma contínua mediação e integração de “*agências inimigas e predatórias*” (Lagrou 2012:761) e de processos de produção e manutenção de corporalidades. Na arte Kaxinawá, por exemplo, os desenhos *kene* também são entendidos como produtores de corpos e como mantenedores e protetores de seus potenciais de transformação (Lagrou 2007). Já na estética de produção material *Wayana*²⁴, os objetos são entendidos enquanto “seres corporificados”, materializando potências agentivas dos seres primordiais, sobre os quais é necessário exercer intenso controle (Van Velthem 2009:229). Essa forma de controle das agências predatórias se dá em todos os âmbitos do sistema tecnológico, desde a procura de matéria-prima até o uso e circulação de artefatos. O *tipiti* de palha que deve extrair o sumo da mandioca é um protótipo da serpente mítica *Tuluperê* e deve assumir seu poder de constrição dentro de limites seguros, estabelecidos por seus criadores, para que não se perca o controle sobre sua capacidade de transformação e predação. O processo de construção do *tipiti* é entendido como a produção de um corpo, formado pelo trançado da palha de arumã. No caso Wayana, o perigo potencial da predação é ainda mais acentuado nos materiais que participam ativamente de dinâmicas rituais, pois estes devem assumir as

²⁴ Grupo étnico da família linguística Carib que habita, atualmente, o médio e alto rio Paru de Leste, ao norte do estado do Pará (Van Velthem 1998:33)

agências metamórficas de seus protótipos, os demiurgos, em contraposição aos artefatos reservados a atividades mais cotidianas, sobre os quais se tem maior controle.

Desta forma, os artefatos de uso ritual devem ser bem executados, acabados e detalhados, requerendo uma produção especializada (Van Velthem 1990:224), como o é a produção das máscaras rituais entre os Wauja (Barcelos Neto 2008). No cerne de algumas dessas estéticas indígenas reside uma atribuição de maior perigo às formas de figuração mais “realista”. Para os Wauja, por exemplo, elementos nitidamente antropomorfos ou zoomorfos, seriam como “seres adormecidos”, que podem fugir de seus “suportes”. Isso, no entanto, não desvia o foco dos cuidados também necessários aos desenhos geométricos, sobretudo quando se referem a partes de corpos (Barcelos Neto 2011:986). Todas essas potências agentivas descritas, imbricadas com a lógica de corporalidade dos sistemas ontológicos amazônicos, definem que *“toda forma é minimamente um corpo ou uma parte essencial que o define, daí o porquê de cestos e armas poderem simplesmente abandonar ou atacar seus donos”* (Lévi-Strauss 1997 *apud* Barcelos Neto 2008:985).

Ao modo dos sistemas tecnológicos do trançado *Wayana*, a produção cerâmica entre as *Asuriní*, grupo do tronco Tupi do alto rio Xingu, evidencia aspectos sociais e cosmológicos, também relacionados a uma ontologia da produção e transformação de corpos (Silva 2000). Neste caso, as metáforas e metonímias da corporalidade são identificadas em várias etapas da manufatura, como na correlação entre partes do vaso e partes do corpo humano ou mesmo nas etapas de acabamento e decoração. No processo de alisamento, por exemplo, a superfície da cerâmica deve ficar lisa como “pele de gente” (Silva 2000:63). No ato de alisar, muitas mulheres usam a saliva para umedecer a pasta, o que é interpretado por Regina Müller como uma correlação com o ato de “produzir energia vital”, pois a saliva está relacionada ao âmbito feminino e à produção do mingau consumido nos rituais (Müller 1990 *apud* Silva 2000:65).

Os objetos-pessoas, entendidos como seres corporificados, nascem, crescem, morrem e agenciam as relações sociais da mesma maneira em que são afetados por elas (Lagrou 2007:53). Por serem considerados como dotados de poder e essência vital, precisam comer e descansar, ao modo dos humanos (Van Velthem 1990); da mesma forma que são tidos como mortos quando perdem sua funcionalidade. Essa condição da morte também pode estar atrelada, em alguns casos, com a morte de seu dono ou criador, o que poderia acarretar na destruição ou enterramento de seus artefatos. Entre os grupos

amazônicos, parece haver um princípio geral que rege a produção e uso de artefatos, que é a certeza de que estes terminam sua existência com a destruição ou a morte.

“É justamente porque objetos não são meros objetos na Amazônia que, em vez de incorporarem a lembrança do falecido produtor ou possuidor – possibilitando que ele continue vivendo entre os vivos através das suas extensões materializadas – precisam ser desfeitos para ajudarem vivos e mortos a aceitarem a profunda e inegável transformação significada pela morte. Nada continua igual depois da destruição dos corpos.” (Lagrou 2007:54).

Essa lógica da corporalidade e do potencial transformativo dos seres também permeia os sistemas gráficos ameríndios, ou seja, as composições visuais aplicadas a distintos tipos de suportes. Não só os grafismos produzem corpos, tecendo peles sobre os suportes materiais (Barcelos Neto 2008), como carregam mensagens desse sistema ontológico em seus motivos iconográficos. Entre os Asuriní, a nomenclatura dos grafismos faz referência aos três domínios da cosmologia Tupi, a natureza, a cultura e o sobrenatural. As imagens manifestadas nos desenhos estão relacionadas à predominância do sobrenatural na organização do cosmos e da sociedade (Müller 1992:231) e suas técnicas de produção refletem a ordenação das coisas no mundo, em um jogo de contraste entre claro e escuro e negativo e positivo, elementos duais que operacionalizam as gramáticas visuais.

Nestes campos povoados de grafismos, alguns elementos são estruturais, como motivos germinais ou de base, a partir do qual se desmembram outras composições e significados. Na arte Asuriní, o padrão *tayngava*, um motivo germinal constituído pela imagem de um antropomorfo é, em si, um aspecto fundamental não apenas da lógica da corporalidade, mas da filosofia Asuriní de que “a representação/imagem é constituída do ser” (Müller 1992:246). Os aspectos estruturais sociais e cosmológicos comunicados através dessa arte são então uma característica distintiva do estilo, fundamentalmente ligada à identidade étnica (Silva 2000:53).

Figura 39: Cerâmica japepaí, utilizada para servir mingau nos rituais Asuriní, com o padrão tayngava. Fonte: Müller 1992:237.

Esses sistemas gráficos, no entanto, dependem intimamente de seus contextos de produção e uso e variam das mais distintas maneiras entre diferentes grupos étnicos, quanto a seus significados semânticos mais específicos. Ora, não poderíamos, ainda nesta primeira abordagem dos sistemas gráficos do estilo policromo, tentar acessar conteúdos simbólicos mais específicos quanto aos campos iconográficos do material cerâmico. Todavia, mesmo considerando os limites do registro arqueológico, é possível reconhecer alguns temas na arte da cerâmica policroma que identificam elementos antropomorfos e zoomorfos, assim como processos de transformação entre estes. Assim, a primeira vista, o estilo policromo se encaixaria bem no sistema de produção de objetos e imagens que vem sendo descrito pela etnologia amazônica atual. Contudo, de que forma poderíamos analisar estes conteúdos, com base em uma lógica de produção estética e gráfica indígena, sem correr os riscos inerentes da analogia etnográfica, isto é, de projetar o presente no passado equivocadamente, mascarando possíveis mudanças e diferenças diacrônicas? Acreditamos que uma resposta a esta pergunta é o aprofundamento da análise estilística da cerâmica policroma visando entender sua produção, usos e performances agentivas em minúcias, de modo a não só melhor caracterizá-la, mas também justapô-la e compará-la a estes sistemas documentados etnograficamente.

3.4 Entre Quimeras e Metáforas

Inversão e Transformação na arte indígena amazônica

Ao modo da abordagem estrutural, algumas linhas teóricas mais abrangentes vêm sendo propostas para a conceptualização dos sistemas artísticos ameríndios. Como já apontamos acima, a lógica da relação entre humanidade e animalidade estaria delineada na produção de metáforas e metonímias, que sugerem a potência transformacional dos seres. A noção de quimera ameríndia, conforme vem sendo proposta por Lagrou e colaboradores (Severi e Lagrou 2013), é uma contribuição importante para este esforço mais generalizante, mas que, no entanto, não diminui as diferentes formas de decliná-la entre os povos indígenas estudados. Trata-se de uma linha teórica em que se procura definir as expressões artísticas amazônicas, com base nas noções de alteridade, corporalidade e potência transformacional predatória.

Nesta perspectiva teórica, o eixo central da arte ameríndia é a constituição de imagens através da relação entre outras imagens ou partes de imagens heterogêneas. Estas partes podem ser mais figurativas, definindo seres ou partes de seres diferentes, ou abstratas, compondo campos elaborados entre grafismos relacionados num jogo sinestésico de captura do olhar. Em ambas as formas, há uma complementaridade entre referências imagéticas visuais e virtuais, em que, o que não é dado a ver materialmente é projetado mentalmente. Severi (2013), ao contrapor a imagem da quimera grega clássica²⁵ com uma representação “quimérica” dos *Hopi*, povo indígena norte-americano, percebe uma lógica da composição imagética, própria de grupos ameríndios que, diferente da quimera grega (ser composto por partes identificáveis de seres distintos que definem a representação de um elemento híbrido), se dá pela composição de índices visuais, onde a interpretação do que é “representado” se dá pela projeção de suas partes invisíveis.

Desta forma, a quimera ameríndia identifica uma lógica da composição de elementos visuais em que o que é dado ao espectador não é a referência de seres específicos, mas sim a relação entre seres, não uma imagem específica, mas uma lógica de relações expressas pela imagem, que definem a operação do olhar em um jogo de

²⁵ A composição visual da quimera grega foi usada por Descola (2010) para identificar uma lógica de figuração de sociedades com modelos ontológicos analogistas, como nos Andes. Estes seres híbridos, completamente atrelados às narrativas mitológicas identificariam um ser múltiplo, formado por partes de outros seres independentes, por relações de afinidades. Severi procura então identificar como a quimera ameríndia se diferencia dessa lógica figurativa, a partir da identificação de uma imagem quimérica dos índios *Hopi* (Severi e Lagrou 2013).

percepção e projeção (Severi, 2013:46). A imagem quimérica, composta por referências visuais a seres distintos (serpentes, felinos, humanos, entre outros) e pela relação entre estas referências provoca uma projeção por parte do olho que faz surgir uma imagem mental e que implica, ao mesmo tempo, na presença destes seres diferentes (Severi e Lagrou 2013:11).

Figura 40: Cerâmica Hopi com o motivo "pássaro-serpente". Fonte: Severi 2013.

Em uma definição ainda mais específica do sistema gráfico ameríndio, Els Lagrou propõe o conceito de “Quimera Abstrata”, típica de uma “Arte Perspectivista”, onde as imagens e grafismos poderiam ser identificados como *“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). Nesse sistema imagético, a projeção das imagens virtuais é acessível àqueles que conhecem os referenciais visuais. No emaranhado dos grafismos Kaxinawá, o acesso a diferentes planos é dado aos que sabem transitar entre os caminhos do desenho. Essa lógica entre a percepção da imagem e os mecanismos cognitivos que permitem sua projeção/interpretação está implícita a todos os sistemas gráficos ameríndios e pressupõe o compartilhamento de um repertório simbólico que possibilita a projeção do que é sugerido na imagem. A figuração virtual, dada pela projeção da imagem mental a partir dos índices visuais pode ser alcançada por quem está preparado, em circunstâncias específicas (Lagrou 2013:69) e os procedimentos formais dos grafismos, definidos como *técnicas perspectivistas*, permitem ao espectador mudar de ponto de vista graças a um enquadramento específico.

Por exemplo, os grafismos Kaxinawá, assim como os dos Shipibo-Conibo, percebidos como “caminhos” ou “portas de entrada” para os mundos não-visíveis, agem como uma armadilha, que abduz e direciona o olhar para dentro de seu campo ilusório em um jogo entre figura e fundo e simetria e assimetria dos padrões iconográficos. A abdução do espectador se dá então, ao modo das armadilhas de Gell, pela animação do desenho provocada pela composição gráfica e pelo efeito sinestésico que ela possui, a partir do qual é então possível acessar e transitar pelos diferentes planos cosmológicos. Da mesma forma, entre os Asuriní, os grafismos projetam os temas iconográficos para além da forma e dos limites físicos de seu suporte, como “janelas para o infinito” (Muller 1990 *apud* Lagrou 2013:88). Esse efeito sinestésico, somado à produção de profundidade na relação entre linhas mais grossas e mais finas, foi bem identificado, por exemplo, nas cerâmicas Marajoara e Santarém (Barreto 2009, Lagrou 2013). Para Lagrou (2013:84), essas formas de composição, pautadas pela assimetria e simetria e pelo embaralhamento de índices visuais, figura e fundo e seres e partes de seres, estaria, na arte amazônica, imbricada a uma instabilidade cosmológica e à pluralidade de mundos e corpos.

Figura 41: Rede Kaxinawá com motivos *dunuan kene* (desenho da anaconda) e *hua kene* (desenho de flor).
Fonte: Lagrou 2013

A própria relação entre grafismo e figuração é dada como uma relação de transformabilidade, em que o grafismo pode ser um caminho para a visualização de imagens virtuais (Lagrou 2013:94). Do mesmo modo, a figuração pode projetar o espectador para dimensões não visíveis da estrutura cosmológica. Na cestaria Yekuana e Wayana, por exemplo, a figuração de cada ser, referenciado nos grafismos, indica uma relação de dualidade e complementaridade deste com sua parte invisível e com suas potências de transformação (Severi 2013:50). De uma maneira mais ampla, esses grafismos refletem uma gramática do saber mitológico, pois materializam as potências predatórias dos seres primordiais, tanto no referencial imagético a eles associados, quanto na agentividade que conferem a seus suportes. É porque os cestos usam a “pele” dos seres primordiais que podem dançar, cantar ou mesmo atacar. Há uma relação então de complementaridade entre o que é dado a ver no suporte material e o que é projetado pela operação do olhar e reação cognitiva do espectador, que, de certa forma, depende de seu conhecimento específico do que é sugerido na imagem. Para Lagrou:

O caráter quimérico dos grafismos ameríndios se refere mais ao movimento de transformação entre os corpos que ao caráter composto dos seres, apesar da tensão resultante das simultaneidades também estar presente (...)

(...) na maioria dos casos ameríndios, será na arte abstrata do grafismo, geralmente feita por mulheres, que encontraremos os índices de uma arte da percepção que não revela a transformação, mas mostra os caminhos para sua percepção (Lagrou 2013:94).

As construções iconográficas sobre as paredes das cerâmicas policromas parecem seguir esta lógica quimérica, em que figuração e abstração se complementam. Por um lado, partes de animais são definidas por índices específicos ou por inferências e, a partir das relações entre estes se tem uma imagem de outro ser, construído ao mesmo tempo pela relação entre elementos distintos e por partes duais espelhadas, talvez ao modo do desdobramento de Lévi-Strauss, fazendo surgir outro corpo, a partir de outra perspectiva, outro ponto de vista. Em contraponto, a articulação entre elementos mais abstratos que preenchem os campos iconográficos definem uma relação entre figura e fundo, capturando o olhar e animando o objeto ao modo das quimeras abstratas definidas por Lagrou. Estes aspectos serão melhor descritos na apresentação dos dados de análise.

Figura 42: Desenho dos motivos iconográficos do Obelisko de Tello, do complexo Chavín de Huantar, Peru. Desenhos de Rowe 1977. Fonte: Urton 1996

Na arqueologia andina, assim como para as quimeras abstratas, o uso da metáfora como recurso imagético e sua relação com a cosmovisão já havia sido sugerida desde a década de 1970 por Rowe para a arte Chavín, cunhando o conceito de *kenning*, em que a substituição de partes específicas do corpo por animais ou partes de animais aludia a uma ontologia transformacional entre humanos e não-humanos, indicando uma tradição estética centralizada no corpo e nas suas potências agentivas/transformatórias. A imagem, também composta a partir de um sistema de relações entre partes diferentes, alude à própria estrutura ontológica, pautada pela lógica da alteridade (Rowe 1962; Urton 1996).

Na arte Chavín, a composição metafórica de partes de seres distintos sobre corpos centrais de predadores (exaltados em suas características mais distintivas como presas, por exemplo) aludiam à transformação e à posse de corpos, materializando paradigmas e modelos classificatórios das contradições sociais, como aspectos de ancestralidade ou filiação cultural (Urton 1996:238). A substituição de partes corporais articuladas, por exemplo, como joelhos e cotovelos por segmentos ou totalidades de imagens de jaguares e serpentes indicariam uma estrutura ontológica mais profunda em que se configuram as relações entre os seres e a ordenação do cosmos. A metáfora da transformação dos corpos é a própria metáfora da estrutura cosmológica e a simbologia do corpo é tida como modelo de estruturação do mundo, da anatomia das relações entre os seres e entre estes e o ambiente (nas metáforas entre partes do corpo e partes da paisagem, por exemplo). Também na

iconografia de Chavín, há principal destaque para o tema da transformação xamânica, centralizada na figura do jaguar e na sua permeabilidade corporal e capacidade de transitar entre os mundos (Urton 1996:250). Esse sistema, que fala sobre as relações entre seres e sobre a estruturação do mundo, não define corpos misturados, mas sim verdadeiros processos de transformações e inversões.

Tais perspectivas dialogam amplamente com o que temos observado na iconografia policroma, em que são recorrentes os temas de transformação dos corpos, com base na presença de relações metafóricas entre humanos e animais, seres antropomorfos e zoomorfos, quase sempre predadores como a serpente, o felino e as aves. Destaque é dado, sobretudo para os seres ofídeomorfos, que aparentemente estabelecem um jogo metafórico mais conciso com membros articulados de figuras humanas, como braços e pernas.

Barreto (2009, 2014) identificou princípios semelhantes na cerâmica Marajoara, onde a iconografia, ao compor um corpo simbiótico (humano-animal), não só faz uso da representação desdobrada, criando novos seres na junção e encadeamento das partes desdobradas, mas também compõe partes do corpo, como os olhos feitos por desenhos que remetem a escorpiões. Apesar da forma altamente manipulada deste corpo construído, para efeito de reconhecibilidade, são retidos os símbolos usados para representar órgãos tais quais olhos, mãos/patas, dedos/dígitos, e órgão sexuais, justamente os órgãos sensoriais (Barreto, 2009:153). Na cerâmica marajoara, existe assim uma linguagem bastante própria para materializar a capacidade transformativa dos corpos, como também fazer com que os objetos, e a organização das imagens que os recobrem, estimulem a visão de outros seres.

De forma bastante distinta, a cerâmica Santarém também estimula a percepção da inversão ou transformação dos corpos, como por exemplo, nos apêndices duais dos vasos de cariátides, que dependendo do ângulo pelo qual são vistos pode-se ver ora um ser humano, ora uma ave, ou ainda uma ave em vôo (Gomes 2001, 2002). Como observou Barreto (2014):

“(...) os Tapajós desenvolveram com grande maestria um sistema de representação tridimensional em que a movimentação dos objetos (ou do observador) confere efeitos de animação e ritmo às figuras representadas, de forma condizente com o que Descola (2010) denominou de modo animista de figuração”.

Ademais, esse sistema de composição das imagens também se encaixa no que Carlo Severi chamou de representação quimérica, pois consiste na organização de formas plurais

dentro de um espaço delimitado, que produzem um tipo de ilusão específica, designando uma *“relação instável de complementaridade alternada entre o tema iconográfico e seu espaço liminar e entre a percepção e as operações de projeção, a partir da forma”* (Lagrou e Severi 2013:13).

Figura 43: Vaso de cariátides Santarém com apêndices zoomorfos e antromoporfos. O urubu-rei da vasilha pode ser visto sob diferentes perspectivas ou mesmo como um outro ser, dependendo do ângulo de visualização. Acervo: Museu de Arqueologia e Etnologia. Fonte: Gomes 2001

Assim, nas cerâmicas amazônicas, desde tempos pré-coloniais, parecem surgir diferentes linguagens estilísticas com uma preocupação fundamental em mediar as agências predatórias e manter o equilíbrio das potências de transformação entre os componentes visíveis e não-visíveis. É neste contexto de linguagens amazônicas que devemos pensar o estilo da cerâmica policroma e mapear suas especificidades, suas maneiras animistas e quiméricas próprias de transformar e fazer ver determinados seres, tanto em seus temas iconográficos particulares, como em seus recursos de linguagem.

Em síntese, pensamos que a cerâmica policroma pode ser vista como um estilo virtuoso, ou emblemático, no sentido em que há um aparente investimento na produção artefactual, caracterizada por morfologias cerâmicas que parecem seguir critérios morfológicos e iconográficos específicos, com uma gramática visual bem definida. Somado a isso está o fato de que o estilo policromo poderia estar atrelado à expansão de

uma nova ideologia, talvez relacionada mesmo à uma expansão Tupi pela Amazônia. Se tomarmos isso por base, seria então necessário entender os mecanismos que lhe conferem a requerida eficácia abdutiva, para que fosse adotado por populações locais – pensando nas assinaturas regionais do estilo – e se tornasse, assim, um estilo hegemônico e de prestígio. Gostaríamos de propor que esta eficácia abdutiva estava intimamente relacionada às características agentivas particulares do estilo policromo de agir sobre o mundo. É importante também dizer que a noção de prestígio, neste caso, não precisa estar fundamentalmente ligada a legitimação de estruturas hierárquicas, mas a possíveis estratégias que destacam o estilo policromo do estilo de povos vizinhos, talvez como uma estética de virtuosismo, ou de compartilhamento simbólico de saberes cosmológicos.

Nos debruçemos então sobre a análise do estilo da cerâmica policroma e suas características definidoras para, a partir desses resultados, podermos avançar nas interpretações sobre sua caracterização no registro arqueológico da Amazônia pré-colonial.

Capítulo 3

O Estilo da Cerâmica Guarita

As tecnologias de manufatura

Nos capítulos anteriores apresentamos um panorama atual sobre os contextos arqueológicos em que a cerâmica policroma pode ser observada, as interpretações quanto suas possíveis relações com as antigas sociedades amazônicas e os eixos teórico-metológicos a partir dos quais pretendemos ampliar o entendimento sobre estas formas de expressões materiais e artísticas, à luz das teorias atuais que se debruçam sobre os significados e as formas de agentividade atribuídos aos objetos em sociedades indígenas contemporâneas.

A partir deste ponto iremos tratar mais especificamente da análise dos conjuntos cerâmicos policromos definidos para esta pesquisa e de suas possíveis interpretações, quanto às variações tecnológicas e iconográficas nos contextos estudados e quanto aos aspectos que permitem uma aproximação entre a análise de componentes arqueológicos e as teorias contemporâneas sobre a produção, uso e circulação de objetos etnológicos. Embora o contexto arqueológico não nos permita, na maioria dos casos, dispor de outros materiais que não os de maior durabilidade para inferir questões relativas ao estilo de sociedades pretéritas, acreditamos que a produção cerâmica, inserida em vários âmbitos da vida cotidiana e ritual, pode nos apresentar alguns dos padrões que configuram o estilo de um grupo.

Na produção de conhecimento sobre o contexto pré-colonial da Amazônia, até o presente momento, a reconhecibilidade do estilo Guarita, como tem sido proposta para a expansão policroma, estaria na homogeneidade entre diferentes categorias cerâmicas, principalmente nos aspectos da morfologia e da iconografia, que indicariam um estilo regional mais amplo, possivelmente relacionado a movimentos expansionistas de seus grupos produtores.

Procuramos então analisar, a partir de uma categoria específica de objeto, os atributos que permitissem identificar estas diferenças e similaridades entre conjuntos de regiões distintas. Atenção especial é dada aos componentes iconográficos, não apenas pelos seus supostos significados simbólicos, mas também pelo fato de que foram justamente estes atributos, os “decorativos”, aqueles considerados como os principais testemunhos da homogeneidade da cerâmica policroma Amazônica.

Desta forma, nossa análise se dá em duas etapas, que ao fim se complementam para caracterizar o estilo destes artefatos. Em um primeiro momento são identificadas as variáveis relativas à cadeia operatória do processo de produção cerâmica: procura, manufatura, uso e desuso (Schiffer e Skibo 1997), com foco para os atributos (cor, antiplástico, forma e tamanho) e técnicas de manufatura (preparo da argila, construção do vaso e queima) (Rye 1981:4). Além destes componentes são também analisadas as variáveis relativas às formas de acabamento e decoração dos artefatos e aos aspectos que permitem inferir sobre a funcionalidade dos objetos (usos e descarte).

Para a análise mais específica dos campos iconográficos, assumimos duas perspectivas metodológicas, de forma complementar. Por um lado, utilizamos a metodologia proposta por Shepard (1948, 1956) quanto à análise sistemática da composição e distribuição destes campos, sua relação com a forma e a identificação de padrões de simetria que estruturam os motivos iconográficos. Por outro lado, nos inspiramos na análise da cerâmica funerária marajoara de Barreto (2009) quanto à identificação de padrões definidores de estilos específicos, bem como dos aspectos tecnológicos que estariam inseridos em estratégias de performances sensoriais e agentivas. Desta forma pretendemos, a partir da análise das variáveis relacionadas às escolhas tecnológicas da produção do vaso com flange mesial e à composição dos campos iconográficos, entender estes artefatos dentro de performances distintas, dentre as quais damos especial atenção para as atividades relacionadas ao âmbito ritual e de relações inter-regionais.

Objetivos das análises

A partir da comparação entre as técnicas de manufatura e a iconografia nestes conjuntos cerâmicos, pretendemos identificar os diferentes graus de variabilidade dentro de

um mesmo conjunto e em conjuntos de regiões diferentes. Alguns dos objetivos da análise estilística podem ser resumidos como:

- Isolar as recorrências que definem o estilo Guarita, em especial os vasos com flange mesial, através da identificação de padrões que aludem à reconhecibilidade do estilo (Roe 1995), como algumas marcas referenciais (padrões gráficos, emblemas, personagens) e os efeitos sensoriais e estéticos que estes proporcionam (Barreto 2009:122);
- Identificar a variabilidade formal dos vasos com flange mesial, em um âmbito inter e intraregional, quando possível;
- Identificar os princípios estruturais do estilo que regem a construção destes vasos, sobretudo nos campos iconográficos e na relação destes com a forma;
- Identificar os aspectos estilísticos mais ou menos variáveis: que estratégias do design ocorrem de maneira semelhante em contextos diferentes e quais são as variantes regionais mais específicas;
- Identificar a recorrência ou especificidade de alguns motivos iconográficos em conjuntos de regiões distintas;
- Comparar a variabilidade das técnicas de produção com a iconografia: Se esta mantém uma estrutura mais homogênea em comparação com as escolhas tecnológicas do processo de manufatura ou não;
- Identificar de que forma as escolhas tecnológicas percebidas na produção dos vasos com flange mesial podem trazer luz a sua utilização em atividades específicas;
- Explorar diferentes tipos de agência e encantamento destes objetos enquanto objetos rituais, se assim considerados.

Para a análise dos atributos cerâmicos, usamos como referência a ficha de análise (Anexo 4) padrão das pesquisas arqueológicas do PAC (Lima 2008, Machado 2005, Moraes 2006, Tamanaha 2012, Trindade 2009). Esta ficha já foi amplamente debatida e é descrita minuciosamente na tese de doutorado de Helena Pinto Lima (2008). No âmbito desta pesquisa, a usamos mais como uma referência para padronizar as categorias de análise que servirão de base comparativa entre os dados de trabalhos do PAC e os dados dos materiais de acervos museológicos. Os artefatos aqui analisados contaram com uma ficha específica (Anexo 5), desenvolvida de acordo com as demandas de uma análise mais

voltada para aspectos do estilo e da linguagem iconográfica que, geralmente, não são considerados nas análises cerâmicas mais quantitativas. Nossa análise, desta forma, trata-se de uma análise mais qualitativa, uma vez que se dá, sobretudo, a partir de peças de acervos museológicos ou de doações descontextualizadas, que muitas vezes carecem de uma série de informações e que, geralmente, foram coletadas por conta de seu estado de conservação e/ou decoração. Desta forma, o registro descritivo destes artefatos é essencial para identificarmos algumas das associações entre as variáveis das técnicas de manufatura e de configuração dos campos iconográficos.

Para a construção desta ficha, nos baseamos na leitura de manuais de classificação cerâmica (La Salvia e Brochado 1989; Rice 1987; Rye 1981; Shepard 1956; Arnold 1988; Orton *et al.* 1993) e, especificamente, em Shepard (1948, 1956) e Barreto (2009) para a análise dos campos iconográficos. A observação dos atributos dos vasos com flange mesial foi feita com base nas características observadas anteriormente para este tipo morfológico, por Tamanaha (2012), Trindade (2009), Moraes (2006), Lima (2008) e Machado (2005) e compreendem, de forma resumida, as características formais (forma, dimensão, manufatura, queima, coloração, antiplástico, acabamento) as variáveis relativas ao uso e alterações tafonômicas, as técnicas de decoração e a relação entre os campos iconográficos e destes com a forma. Diante da necessidade de definirmos uma tipologia para as flanges, adaptamos a proposta de Chmyz (1976) para o formato, inclinação e acabamento de bordas e lábios. (Anexo 6)

3.1. O Universo de Análise

No decorrer desta pesquisa foram levantados materiais de diferentes acervos museológicos e universitários, a fim de compor um quadro de análise que permitisse a comparação entre conjuntos materiais de diferentes localidades. No entanto, conforme foi descrito no **capítulo 1**, manteremos o foco principal desta pesquisa na porção central da Amazônia, dada a quantidade de pesquisas desenvolvidas na região e por isso, a maior quantidade de dados para a análise comparativa. Foi feito também um levantamento de algumas peças que se encontram em museus internacionais, que, apesar de não serem

incorporadas ao nosso quadro de análise, serão utilizadas como exemplo para comparação entre algumas variáveis morfológicas e iconográficas.

As peças que compõem os conjuntos aqui analisados provêm de acervos de distintas instituições, listadas a seguir:

- Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, SP
- Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM
- Museu Amazônico, Manaus, AM
- Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, PA
- Museu Nacional da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ

Tais artefatos somam um total de 34 peças inteiras, nas quais foi possível desenvolver uma análise mais completa, que levasse em conta não apenas as variáveis tecnológicas como manufatura, queima, tratamento de superfície e decoração, como a distribuição dos campos iconográficos, sua relação com a forma, seus padrões de simetria e movimento e seus elementos gráficos mais reconhecíveis. É importante dizer aqui que estas peças são formadas por uma maior porcentagem de vasos com flange mesial, mas também agregam outras categorias morfológicas. Estas outras categorias apresentam similaridades quanto ao contorno da forma, seja na quantidade e local de ângulos de inflexão, volume, tamanho, formato da borda (na maioria dos casos reforçadas, circulares e quadrangulares) e inclinação do vaso, com uma maioria significativa de objetos com contornos restritivos (fechados). As similaridades não param por aí e parecem ainda mais marcantes quanto à configuração dos campos iconográficos nestas morfologias. Estes estão, via de regra, localizados entre a flange/ângulo de inflexão/carena e a borda, delimitados geralmente por uma incisão ou acanalado horizontal e cobertos por um banho de engobo branco com pintura vermelha. Diante dessa clara semelhança e levando em conta que a análise destas outras morfologias teria muito a agregar na interpretação dos campos iconográficos, optamos por incluir alguns vasos assim classificados.

Estas peças compreendem, sobretudo, vasos globulares, carenados (que se aproximam morfológicamente dos vasos com flange mesial) e “com colo”, conforme tipologia propostas por Moraes (2013). Tais morfologias parecem apresentar a mesma

variação em termos de volume, tamanho e funcionalidade que os vasos com flange mesial, o que poderia indicar até mesmo sua utilização em atividades semelhantes. Estes vasos de morfologias distintas compreendem 9 artefatos do acervo de peças inteiras, sendo 5 do sítio Lauro Sodré, no médio Solimões e 6 de localidades diversas, entre os rios Solimões e Negro. O acervo de vasos com flange mesial inteiros ou parcialmente inteiros, conta com uma totalidade de 22 peças, que serão descritos conforme seus contextos de origem.

Além das peças inteiras analisadas foram também incluídos, nesta pesquisa, alguns fragmentos de vasos com flange mesial advindos de diferentes localidades. Um destes conjuntos pertence ao acervo do MAE/USP e é caracterizado por fragmentos provenientes da área de confluência entre os rios Negro e Solimões, mais especificamente da cidade de Manacapuru. Tal acervo contabiliza 3 peças inteiras e 48 fragmentos. Estes fragmentos foram analisados a partir da mesma metodologia utilizada para os artefatos inteiros, procurando entender melhor as variáveis tecnológicas e iconográficas de um conjunto, mesmo a partir de seus fragmentos. Esta metodologia também nos auxiliou a compreender as dificuldades relacionadas à análise iconográfica em conjuntos formados por fragmentos e nos deu algumas alternativas para realizar as análises comparativas entre os distintos conjuntos.

Dada a escassez de peças inteiras com informações mais controladas quanto a sua proveniência nos acervos museológicos pesquisados, optamos por comparar os dados levantados nesta pesquisa com dados de outras pesquisas, desenvolvidas no âmbito do PAC, objetivando uma análise comparativa regional entre os conjuntos polícromos e uma possível interpretação das variantes estilísticas destes conjuntos. Para isso reunimos os dados de análise cerâmica dos fragmentos de **vasos com flange mesial** das pesquisas de Eduardo K. Tamanaha, provenientes do sítio Lauro Sodré, localizado no médio rio Solimões (66 fragmentos), da pesquisa de Thiago Trindade, provenientes do sítio São Paulo II, localizado no médio Solimões (36 fragmentos e 1 peça inteira) e da pesquisa de Rafael C. de A. Lopes, provenientes do sítio Vila Nova II, no médio rio Negro (53 fragmentos).

Acervo	Sítio	Localização	Pesquisador(a)	Coleta	Data coleta	Peças Inteiras	Fragmentos
MAE/USP	cidade de Manacapuru	confluência Solimões e Negro	Erêndira Oliveira	Harald Schultz	1956	3	48
MAE/USP	Lago do Catuá	Tefé	Erêndira Oliveira	Harald Schultz	1956	1	
MN/UFRJ	? (Próximo à Itacoatiara)	confluência Solimões e Negro	Erêndira Oliveira	Barbosa Rodrigues	?	3	
MPEG		Diversas	Erêndira Oliveira	Diversas	-	9	
UFAM	Lauro Sodré	Médio Solimões	Erêndira Oliveira	PAC	2007	17	
UFAM	Lauro Sodré	Médio Solimões	Eduardo K. Tamanaha	PAC	2007		66
UFAM	São Paulo II	Médio Solimões	Thiago Trindade	PAC	2006	1	36
MAE/USP	Vila Nova II	Médio rio Negro	Rafael C. A. Lopes	PAC	2009		53

Tabela 3: Tabela com os dados das peças analisadas e das peças utilizadas para análise comparativa

Figura 44: Mapa com a localização dos sítios e locais de proveniência dos acervos pesquisados

Note-se que, apesar de visarmos uma análise do estilo polícromo que partisse de uma comparação regional entre distintos conjuntos cerâmicos, precisamos, num primeiro momento, estabelecer um recorte regional que partia, grosso modo, de duas condicionantes. A primeira se referia à quantidade de acervos passíveis de serem analisados no Brasil²⁶ e o tempo que dispúnhamos para o levantamento e estudo destas coleções. A outra condicionante se referia à quantidade e qualidade de informações disponíveis sobre os conjuntos cerâmicos polícromos, que certamente são mais completas nas regiões que circundam a área de confluência entre os rios Negro e Solimões e subindo um pouco estes rios, à montante. A maior parte dessas informações provém de pesquisas realizadas durante os anos do PAC. Para além da região de Tefé, as informações sobre as cerâmicas polícoras são mais escassas ou de difícil acesso, pois muitos conjuntos se encontram em instituições internacionais. Desta forma, as peças analisadas e descritas aqui estão localizadas, sobretudo, na região da Amazônia Central, circunscritas ao médio Solimões e médio Negro e ao encontro destes dois rios. Será interessante notar como, mesmo em uma região aparentemente pequena, muitas variáveis no estilo polícromo já podem ser notadas.

Outra questão importante a ser levantada diz respeito à forma como foi possível fazer esta comparação de atributos entre os conjuntos analisados aqui e os conjuntos do PAC. Essa não foi uma tarefa fácil, uma vez que a análise elaborada para esta pesquisa se debruçava sobre aspectos mais específicos tanto da tecnologia quanto da iconografia, com descrições detalhadas de atributos como “sequência das técnicas decorativas, campos de decoração e sua localização, motivos gráficos e padrões de simetria” ou de aspectos mais funcionais como a presença de fuligem em locais específicos, o comprimento e inclinação das flanges, a proporção de sua altura em relação ao corpo do vaso, entre outros. Estas informações geralmente não são encontradas de forma tão detalhada nas análises dos pesquisadores do PAC, pois os objetivos de pesquisa eram outros, mais focados em uma análise quantitativa da variabilidade cerâmica e suas variações regionais.

Para conseguirmos estabelecer uma comunicação entre os dois corpos de dados, optamos por fazer uma análise comparativa mais focada nas variações tecnológicas dessas

²⁶ Cabe dizer que concentramos os esforços em pesquisar acervos da região Norte e Sudeste, de forma que não foi possível, dentro do tempo previsto para o desenvolvimento desta pesquisa, fazer um levantamento em acervos de instituições de outras regiões. Ademais, muito embora tenhamos conhecimento de coleções significativas de conjuntos polícromos em acervos museológicos de instituições internacionais, tampouco foi possível fazer um levantamento ou incluir estes conjuntos a esta pesquisa. Ainda assim, algumas peças de acervos internacionais serão utilizadas, a modo de comparação, no decorrer da descrição da iconografia.

cadeias operatórias, que de uma maneira mais ampla, concentraram-se na comparação entre atributos como: Antiplástico, Pasta, Manufatura, Contorno do vaso (restritivo ou irrestritivo), Marcas de Uso e presença de Decoração Plástica e Pintada. A comparação entre esses atributos permitiu uma interpretação da variabilidade do estilo polícromo em termos regionais, além das possíveis escolhas tecnológicas envolvidas na produção cerâmica e as características de performance a elas associadas.

Já entre os conjuntos analisados especificamente nesta pesquisa foi possível estabelecer uma comparação entre atributos mais específicos, variações morfológicas e tafonômicas e, principalmente, entre os campos iconográficos. Não pretendemos aqui apresentar gráficos ou tabelas descritivas de porcentagens das variáveis formais dos conjuntos, mas sim uma análise mais qualitativa e descritiva, que nos permita identificar as nuances entre os estilos observados.

Dentro do nosso corpo de dados dois acervos se destacam. O primeiro, proveniente do sítio arqueológico Lauro Sodré, no médio Solimões, é formado por uma quantidade significativa de peças inteiras e parcialmente inteiras, sobretudo de vasos com flange mesial, tendo sido este acervo, inclusive, o ponto de partida para nossa pesquisa. O segundo é proveniente do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e diz respeito a um conjunto de peças políchromas coletadas por Harald Schultz na cidade de Manacapuru, na área de confluência. Esta coleção contava com uma grande quantidade de fragmentos de vasos com flange mesial, e alguns exemplares inteiros, que, à primeira vista já apresentavam claras diferenças estilísticas (sobretudo quanto à morfologia e iconografia) dos vasos do sítio Lauro Sodré. A partir daí, então, se desenvolve a pesquisa sobre o estilo polícromo nestas duas regiões e sua posterior comparação com outras coleções estudadas.

O sítio Lauro Sodré

Este sítio arqueológico está situado na margem esquerda do rio Solimões, próximo ao Paraná do Nazário e entre os municípios de Coarí e Codajás e foi escavado em 2007, como parte da pesquisa de mestrado de Eduardo Kazuo Tamanaha (2012). A importância atribuída ao local dá-se pelo material cerâmico coletado, que compreende uma grande quantidade de vasilhames com 50% ou mais de integridade. No entanto, o comprometimento da escavação por fatores climáticos impediu que se gerasse um acervo com informações estratigráficas para o conjunto Guarita, de forma que contamos apenas

com artefatos provenientes de coleta e doações de moradores locais. Entre estes artefatos estão um número significativo de vasos com flange mesial, entre outras peças inteiras, com decoração acanalada e policromia. A maioria dos vasos com flange mesial tem formato quadrangular na borda e circular na base. No **Anexo 7** podem ser identificadas algumas das morfologias distintas encontradas neste sítio. Apesar da falta de informações contextuais específicas sobre a distribuição espacial do material cerâmico, este é o conjunto mais relevante para a análise estilística dos vasos com flange mesial, quanto à sua variabilidade intra-sítio e, sobretudo, quanto à linguagem simbólica de sua iconografia, uma vez que os campos gráficos podem ser analisados em sua completude.

A coleção 006 – MAE/USP

A **coleção 006** do Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo compreende um conjunto de peças cerâmicas que foram incorporadas ao MAE no ano de 1989, provenientes do acervo do antigo Museu Paulista. As informações obtidas indicam que estas peças teriam sido coletadas por Harald Schultz, nas proximidades da cidade de Manacapuru, no ano de 1956 (Santos 2013). A coleção é formada principalmente por fragmentos, em que podem ser observadas características relevantes quanto à cadeia operatória dos vasos com flange mesial, em especial as etapas de manufatura e acabamento das flanges. A presença de alguns fragmentos com características formais diferentes (cor, técnica de fabricação, técnica decorativa, entre outros) poderiam indicar a presença de material exógeno na coleção, ou mesmo algumas variações internas de um mesmo estilo. No entanto, como este acervo é formado por artefatos coletados na década de 50, não temos informações mais controladas que explicariam a presença destes materiais, de forma que utilizaremos estas peças como exemplo da variabilidade deste tipo morfológico, de forma mais ampla.

Demais conjuntos analisados

Os demais conjuntos analisados no âmbito desta pesquisa compreendem 9 peças inteiras do acervo do Museu Paraense Emilio Goeldi e 3 peças do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A primeira, do MPEG, corresponde a 5 vasos com flange mesial, 3 vasos com colo e 1 vaso carenado. Os artefatos analisados são descritos na tabela a seguir.

Acervo	Localização	Coleção	Tipo morfológico
MPEG	rio Negro	-	Vaso carenado
MPEG	rio Solimões	-	Vaso com colo
MPEG	rio Paduari/rio Negro	coleção Frenz Ian s/d	Vaso com flange
MPEG	Ilha do Abial/Tefé	col. Expedito Arnaud 1974	Vaso com flange
MPEG	S/ procedência	-	Vaso com flange
MPEG	Lago Janauacá/rio Solimões	col. Mario Simões 1974	Vaso com colo
MPEG	rio Cuieiras/rio Negro	col. Mario Simões 1974	Vaso com colo
MPEG	rio Negro	col. Mario Simões 1974	Vaso com flange
MPEG	Furo do Apuí/prox. Rio Madeira	col. Laudelino Santos	Vaso com flange

Tabela 4: Lista de peças analisadas do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi

Um dos vasos listados pôde ser identificado no relatório “Pesquisas Arqueológicas no médio rio Negro” de Simões e Kalkmann (1987), como pertencente à fase Apuaú, na época circunscrita à “Subtradição Guarita”, localizada entre o médio e baixo rio Negro. Trata-se de um vaso pequeno, com a flange segmentada em duas partes e com prováveis apêndices localizados no encontro destas partes, como atestam as marcas em negativo na superfície cerâmica. É possível ainda que se trate de um vaso zoomorfo, onde os apêndices indicariam a cabeça e cauda de algum animal, de forma semelhante a outros vasos do estilo policromo.

Figura 45: Vaso com flange mesial da fase Apuaú. Acervo: MPEG

Dentre as 3 peças provenientes do acervo do Museu Nacional da UFRJ, apenas 1 artefato trata-se de um vaso com flange mesial. Os demais compreendem um vaso globular zoomorfo e uma tigela grande. Estes dois últimos foram documentados apenas pelas características de seus campos iconográficos, que serão descritas posteriormente. O vaso com flange em questão tem uma característica particular, em relação aos demais vasos pesquisados, que é a presença de um rosto antropomorfo modelado com apliques entre a junção da flange. A flange, neste caso, representa dois “braços” serpentilíneos. Acima das flanges e do rosto emoldurado podem ser observados os acanalados cobertos com pintura vermelha. Interessante também, neste caso, é que este pequeno vaso é descrito e ilustrado por Barbosa Rodrigues em sua publicação de 1886, *Antiguidades do Amazonas: A necrópole de Mirakanguera*.

Figura 46: Vaso com flange mesial descrito por Barbosa Rodrigues, na publicação "A Necrópole de Mirakanguera". Acervo: Museu Nacional – UFRJ

Nesta publicação, Barbosa Rodrigues descreve o contexto arqueológico próximo à cidade de Itacoatiara, na região fronteira à Ilha Benta e classifica os distintos tipos morfológicos cerâmicos por ele identificados, muitos dos quais se relacionavam, sobretudo a contextos funerários. No cerne desta classificação tipológica e funcional das categorias cerâmicas residia uma polêmica associação entre os materiais encontrados e grupos indígenas *Nu-Aruakes*, que estariam distribuídos desde a Venezuela, até o Amazonas, por todo o litoral e indo até as Antilhas e ao centro da Ilha de Marajó (Ferreira 2007:54). Através destas associações linguísticas, Barbosa Rodrigues define as nomenclaturas dos diferentes tipos morfológicos da cerâmica de sua “necrópole” e, inclusive, faz paralelos com práticas funerárias e festivas dos grupos indígenas associados, através de uma mistura arqueológica e etnográfica que deve ser tomada com ressalva. Apesar disso, as descrições dos artefatos e seus conteúdos são detalhados e extremamente úteis na análise comparativa entre estas cerâmicas.

O vaso citado acima é descrito por Barbosa Rodrigues como um *Kamuci*, que poderia ser interpretado como um recipiente funerário e teria sido encontrado preenchido com ossos moídos e cinzas, misturados com terra. O autor também se refere à presença de pintura vermelha sobre engobo branco revestindo toda a peça. Quando analisamos esta peça já não pudemos notar a presença de engobo, mas a pintura vermelha mantém-se preservada na base e nos acanalados. Já a ocorrência de ossos moídos e cinzas também se dá em alguns vasos da coleção do sítio Lauro Sodré e poderiam indicar algumas das

funcionalidades atribuídas a estas categorias morfológicas. Estes artefatos serão descritos posteriormente, bem como a análise de seu conteúdo ósseo. Claro, os exemplos são escassos para afirmarmos que os vasos com flange mesial estariam sendo utilizados como urnas ou acompanhamentos funerários, e há, além disso, nítidas diferenças morfológicas entre os exemplares citados. No entanto, tais características podem nos indicar alguns dos usos para os quais estes tipos estavam reservados ou eram reutilizados. Voltaremos a estas considerações quando da análise da funcionalidade destas categorias cerâmicas.

Uma vez descritas as coleções analisadas, partimos para os dados levantados durante esta pesquisa e das possíveis interpretações geradas a partir de suas comparações.

O segmento seguinte deste capítulo delimita algo do que seria considerada a cadeia operatória dos vasos com flange mesial, com atenção para os processos de manufatura destes artefatos e suas variações. No capítulo seguinte são descritas as análises dos campos iconográficos e as possíveis funções às quais estes recipientes estavam relacionados.

3.2. A Manufatura dos Vasos com Flange Mesial

No capítulo anterior pontuamos a importância de estudar as distintas etapas que compõem um determinado sistema tecnológico, para entendê-lo a partir das escolhas tecnológicas que definem o produto final. A etnografia nos mostra como a olaria é, nos mais distintos contextos, uma arte ancestral e rigorosa e que são as escolhas levadas a cabo pela ceramista nas mais distintas etapas da confecção que irão definir os aspectos funcionais, estéticos e de performance do produto final de seu trabalho. A olaria é, em si, uma arte perigosa, sujeita a uma série de condicionantes e prescrições que influem diretamente no cotidiano da oleira e da comunidade (Lévi-Strauss 1986:31). Claro, as informações contidas no registro arqueológico não nos permitem, muitas vezes, acessar os aspectos mais simbólicos ou alguns dos tabus comportamentais que estariam inscritos no fazer cerâmico; apesar disso é possível identificar atributos relativos às matérias-primas e às linguagens dos gestos utilizadas pelas oleiras e, assim, interpretar um pouco das escolhas tecnológicas inseridas neste processo e as possíveis performances desejadas para os objetos produzidos.

As principais etapas da cadeia operatória da arte ceramista consistem na busca e tratamento da matéria-prima, sua modelagem ou construção da forma, a queima e o acabamento da peça. Em cada uma dessas etapas a ceramista seleciona algumas técnicas, que irão determinar a “estética” final e/ou o desempenho da cerâmica na funcionalidade atribuída. Como vimos, estas escolhas podem ser repassadas no processo de aprendizado e tendem a ser reproduzidas enquanto um saber compartilhado. No entanto, determinadas situações e variações individuais podem causar mudanças tanto nas técnicas empregadas, como nos resultados obtidos.

Tentaremos aqui analisar estas distintas etapas e as possíveis escolhas inseridas dentro dos sistemas de produção do vaso com flange mesial, nos contextos estudados.

3.2.1 Variabilidade tecnológica: Argila e Antiplástico

“Estão persuadidos de que só se pode extrair o barro durante a primeira noite de lua cheia [...]. Nessa noite há grandes ajuntamentos. De madrugada os indígenas regressam às suas aldeias com grandes provisões de barro. Estão intimamente convictos de que os recipientes feitos de barro extraídos em qualquer outra altura não só tem tendência para estalar, como provocariam variadas doenças nos que neles comessem.”

Lévi-Strauss, sobre a olaria entre os índios da Guiana.1986:34

A primeira etapa a ser analisada no processo de produção dos artefatos cerâmicos diz respeito à escolha da matéria-prima, ou seja, da argila a ser utilizada pela ceramista. Há uma série de fatores, ambientais e culturais que determinam esta escolha. Muitas vezes, tais fatores estão profundamente relacionados à própria “qualidade” da argila, que diz respeito, sobretudo a sua plasticidade, capacidade de contração e resistência ao choque térmico (Machado 2005; Shepard 1956; Silva 2000). Os pressupostos que definem esta escala de qualidade e suas variações também estão relacionados a fatores culturais e aos sistemas tecnológicos específicos de cada grupo. Entre as Asuriní, por exemplo, as fontes de argila são rigorosamente testadas para identificar se o barro é bom ou não. A demanda por uma argila de qualidade está profundamente relacionada ao fato de que as ceramistas não adicionam nenhum tipo de material à sua composição (Silva 2000:57). Silva (2000) ao analisar os componentes mineralógicos das fontes de argila utilizadas pelas Asuriní constata que as melhores fontes, aquelas preferenciais, eram justamente as que continham

argila com certa quantidade de areia em sua composição, o que acarretava em uma boa plasticidade e resistência para a manufatura e queima da cerâmica.

Já é comum, entre outros grupos étnicos, o acréscimo de determinados materiais, orgânicos ou minerais à argila, que irão levar a mudanças nas capacidades físico-químicas, tanto do barro quanto da cerâmica, depois de queimada. Por isso a importância de se considerar as escolhas tecnológicas, quando da análise de componentes cerâmicos. Os materiais que compõem a pasta argilosa são chamados de antiplásticos e podem tanto fazer parte da composição natural da argila, quanto serem adicionados a esta. Estes materiais são de origem mineral ou orgânica e auxiliam na retenção da umidade da argila, estabilizando seu processo de secagem e aumentando sua resistência e plasticidade, evitando quebras e rachaduras durante a manufatura e queima (Rye 1981, Shepard 1856).

Muitas vezes a busca de fontes argilosas para a produção cerâmica é direcionada, como no caso Asuriní, pela busca de uma argila boa, ou seja, que contenha uma porcentagem de determinados antiplásticos que a tornam maleável e resistente, dependendo dos critérios e objetivos estabelecidos pelas oleiras. Além da qualidade da argila, outros diversos fatores entram em cena quando da busca dos depósitos argilosos, que dependem de uma série de condicionantes e restrições. Estações climáticas, fronteiras territoriais e narrativas mitológicas são um exemplo destas condicionantes. Há uma série de cuidados seguidos a risca para não afrontar a “senhora”²⁷ das argilas, que pode quebrar os potes ou causar males à aldeia (Lévi-Strauss 1986). Apesar disso, parece haver uma recorrência, em contextos etnográficos, quanto à extração de argila para produção de vasilhames em locais próximos às áreas de habitação (pois são necessárias grandes quantidades), em contraponto à seleção de argila para os pigmentos, que podem ser coletados em menor quantidade (Dietler e Herbich 1989 *apud* Machado 2005:195). Essa recorrência não é regra e muito menos a distância geográfica um fator determinante na arte da olaria. Contam as ceramistas Shipibo-Conibo, por exemplo, que antigamente as fontes argilosas ficavam em locais a um ou dois meses de distância de canoa, de forma que a aldeia toda se mobilizava entre Julho e Agosto (quando o rio está mais baixo) para coletar matéria-prima suficiente para a produção do ano todo. Nestas viagens coletavam-se,

²⁷ Uma série de narrativas mitológicas da América do Sul correlacionam o surgimento da argila, ou da arte oleira como um todo com determinadas figuras femininas ancestrais e sua relação com as serpentes e o mundo ctoniano. Isso se reflete também na atribuição de pertencimento das fontes argilosas a entidades femininas ciumentas e perigosas chamadas por vários nomes: Mãe-Terra, Avó da argila, Senhora da argila e da louça, entre outros, à qual os humanos devem a benfeitoria da arte de produzir cerâmica (Lévi-Strauss 1986:36).

também, as terras coloridas²⁸ com as quais se produziam as pinturas em vermelho, branco e preto²⁹.

Composição da pasta

A composição da pasta (tipo de argila e adições) é, assim, um bom indicador de escolhas tecnológicas compartilhadas por determinados grupos de uma mesma região ou mesmo de uma “tradição” tecnológica. O contexto da Amazônia Central é rico em depósitos argilosos de boa qualidade, sobretudo para a produção da cerâmica vermelha (Machado 2005), o que poderia indicar uma proximidade entre as fontes de matéria-prima e os sítios arqueológicos da região. Os materiais coletados nesta área comumente apresentam uma predominância de artefatos cerâmicos em coloração laranja ou vermelha (Machado 2005, Moraes 2006, Tamanaha 2012)

Depois de definidos os locais de extração da argila, seguem as etapas de processamento da mesma (retirada de materiais orgânicos como galhos e folhas e rochas mais grosseiras) e a adição, se necessário, de alguns componentes. Os antiplásticos mais comuns, na região amazônica, são alguns minerais como quartzo e a hematita e materiais orgânicos como o cauixí e o caraipé (Tamanaha 2012). O cauixí, caracterizado por espículas de esponjas de água doce, pode ser adicionado intencionalmente ou não na pasta. Já temperos como o caraipé, obtido a partir da queima da entrecasca da árvore do “caraipezeiro” (*Licania sp.*), é tido como um componente adicionado intencionalmente e, por isso, uma escolha tecnológica da ceramista.

Os problemas enfrentados pelos arqueólogos não se resumem à identificação do que é ou não adicionado na pasta, mas também nas diferentes combinações que esta pode apresentar. Algumas peças cerâmicas podem, inclusive, ser produzidas em etapas diferentes e com argilas ou pastas distintas (DeBoer e Lathrap 1979). Mais então do que tentar identificar especificamente quais são os antiplásticos adicionados ou não à argila, pretendemos comparar as composições de pastas das distintas regiões estudadas e mapear as possíveis variações regionais percebidas. Claro, este é outro desafio, pois as pesquisas recentes sobre as cerâmicas amazônicas mostram mais uma amplitude de variáveis na

²⁸ As terras coloridas são formadas, principalmente, por argilas, ocres e óxidos de ferro e funcionam como pigmentos minerais (Jácome 2006:53).

²⁹ *La Ternura y el Poder: Voces de Mujeres Shipibo de las comunidades de Ucayali, recogidas en el marco de una investigación participativa, que realizaron las mismas mujeres Shipibo*. Ediciones Abya-Yala. Quito, Equador, 2006.

combinação de tipos diferentes de antiplásticos do que uma padronização clara. Principais protagonistas destas variáveis são o cauixí, o caraipé e minerais como o quartzo e a hematita.

Coloração da pasta

Em relação à coloração da pasta, no decorrer desta pesquisa encontramos claras dificuldades em estabelecer as análises comparativas entre os conjuntos selecionados, uma vez que os critérios para a identificação desta variavam, nem tanto quanto às diretrizes metodológicas para sua avaliação, mas mesmo às variações de cores percebidas por cada um dos pesquisadores envolvidos, em que nuances como laranja, rosa e bege podem indicar coisas diferentes para pessoas diferentes. Desta forma optamos por agrupar cores semelhantes como laranja e vermelho ou bege e ocre a fim de visualizar, em termos quantitativos, como se davam as variações destas categorias entre os sítios analisados.

Há uma clara predominância de peças em cores derivadas do laranja e do vermelho (137 entre peças inteiras e fragmentos) e sobretudo do laranja, ou laranja A, típico da fase Guarita e assim classificado por distintos pesquisadores (Moraes 2006, Tamanaha 2012, Trindade 2009). Dentre estas peças a maior parte é referente ao sítio Lauro Sodré, onde todos os 62 vasos analisados são classificadas com a cor do tipo Laranja A. Entre os demais conjuntos também são predominantes as peças de coloração laranja ou vermelha, que configuram em torno de 30 peças no acervo de Manacapuru, 26 peças no sítio São Paulo II e 27 do sítio Vila Nova II. Em segundo lugar estão as peças de coloração bege, ocre e branca, seguido das peças com cores mais escuras, como marrom e preto, estas em um número bem reduzido.

A coloração escura na superfície cerâmica, como o cinza ou o preto, deve-se, principalmente, a um efeito do processo de queima, em que os materiais carbônicos da pasta não são totalmente queimados, ou oxidados e permanecem na superfície da peça. Isso pode estar relacionado a uma série de fatores, intencionais ou não, que resultam na pouca presença de oxigênio no momento da queima (Orton *et al* 1993, Rice 1987).

Essa característica da variabilidade de cores das pastas cerâmicas foi também observada em outras pesquisas na Amazônia central. No sítio Hatahara, na área de confluência entre os rios Negro e Solimões, Juliana Machado (2005) identificou uma predominância de artefatos cerâmicos com coloração alaranjada, que, no entanto,

apresentavam uma certa variabilidade quanto aos tipos de antiplásticos que os constituíam. Nesse contexto, a análise petrográfica de determinadas lâminas de argila expuseram uma clara relação entre determinados tipos de pasta e tipos de temperos adicionados, indicando um sistema de escolhas aparentemente bem delimitado para as matérias-primas utilizadas. De forma resumida, parecia haver, no contexto estudado por Machado, uma predominância de argilas brancas com caraipé como antiplástico primário e argilas alaranjadas com cauxí. A inclusão destes dois tipos de antiplásticos relacionava-se não apenas à fonte argilosa, mas possivelmente às condições climáticas e sazonalidade das cheias do rio, e assim, à disponibilidade de uma ou outra matéria-prima, seja a argila ou a matéria orgânica (Machado 2005).

Entre os conjuntos de vasos com flange mesial estudados não foi possível identificar uma clara relação entre determinados tipos de argila e antiplásticos, assim como não foi possível identificar uma divisão regional entre estes tipos. As argilas de coloração laranja e vermelha estão igualmente distribuídas entre as regiões do rio Solimões e do rio Negro, assim como as peças de coloração bege, que são as segundas mais expressivas em quantidade. Com relação aos antiplásticos, percebemos uma clara predominância de peças com o cauxí como antiplástico primário, seguido do caraipé, também como primário. Estes temperos orgânicos vêm, na maioria dos casos, acompanhados de minerais como quartzo e hematita, que podem fazer parte da composição da argila, e de caco moído e argila, ambos adicionados intencionalmente. Vamos aos casos.

Sítio Lauro Sodré

O sítio Lauro Sodré é o que possui o acervo mais homogêneo de todos os analisados. A maioria dos artefatos é de coloração Laranja (62) e apenas 5 peças tem coloração próxima ao marrom. Já o antiplástico predominante em todas as peças é o cauxí combinado com mineral (micro grãos de quartzo) e ocorrências de argila ou caco moído. Essa porcentagem, tanto em relação à coloração quanto em relação ao antiplástico é também percebida no acervo total do sítio, não sendo, portanto uma característica particular aos vasos com flange mesial (Tamanaha 2012). Parece-nos então que as ceramistas do sítio Lauro Sodré estariam, provavelmente, utilizando a mesma fonte de argila, e tratando a pasta de maneira semelhante, adotando, por vezes a inclusão de argila ou cerâmica moída de forma complementar ao cauxí.

A presença abundante de cauxí em determinados complexos cerâmicos nem sempre indica uma adição intencional deste material silicoso na argila, pois pode ser uma característica própria de fontes argilosas em locais onde há concentração dos espongíarios. Moraes (2013:126) identifica como, em algumas regiões, o grau de qualidade de algumas argilas é testado pela “coceira” que elas causam na pele, derivada da irritação ocasionada pelas espículas. Esta característica, apesar de custosa para a ceramista, indica a presença de argilas “boas” para a produção oleira. Estas fontes são disponíveis sazonalmente, quando os níveis de água estão mais baixos. Apesar de não sabermos se a adição de cauxí é intencional no caso da cerâmica do sítio Lauro Sodré, podemos intuir que se tratava de uma argila boa para a produção cerâmica e que a abundante presença de cauxí acarretaria em algumas performances específicas dentro das etapas de produção.

Sítio São Paulo II

Essa homogeneidade tecnológica dos conjuntos cerâmicos do sítio Lauro Sodré já não é percebida no acervo do sítio São Paulo II, próximo ao primeiro, à montante do Solimões. Neste contexto a distribuição de peças com caraipé e cauxí parece bem equilibrada, com porcentagens semelhantes entre as distintas colorações percebidas. Entre as 27 peças alaranjadas, 11 têm o cauxí como antiplástico predominante e 14 o caraipé. Nos dois agrupamentos apenas 2 peças tem o caco moído como antiplástico secundário e uma peça combina o cauxí com o caraipé. As demais peças apresentam a mesma regularidade, sendo 4 de coloração bege com cauxí, 3 de coloração bege com caraipé e as demais, uma preta e uma branca com caraipé. Assim como no caso do sítio Lauro Sodré, esse equilíbrio entre a porcentagem do uso de diferentes antiplásticos não se restringe aos vasos com flange mesial e pode ser observada em todo o acervo do sítio analisado por Trindade (2009). Uma hipótese para esta divisão equilibrada entre caraipé e cauxí em argilas de coloração diferente poderia indicar não apenas a existência de distintas fontes de matéria-prima como um comportamento de tratamento da pasta que privilegia o uso de um ou outro antiplástico, ou cauxí ou caraipé. Essa escolha poderia se dar por uma série de fatores, entre eles a sazonalidade, e a disponibilidade de um ou outro tempero. De qualquer forma, há uma clara predominância de artefatos produzidos com material orgânico adicionado à pasta, em porcentagens semelhantes nos distintos tipos de argila.

Sítio Vila Nova II

O sítio Vila Nova II, no médio rio Negro já apresenta outras características em relação ao antiplástico. O acervo analisado tem uma distribuição quase homogênea entre diferentes tipos de argila, com 16 fragmentos com coloração laranja ou vermelha, 13 brancas e 14 pretas. Se considerarmos estas últimas como resultantes de queimas redutoras, podemos intuir que, neste contexto, estavam sendo utilizados dois tipos de argila, uma com maior porcentagem de óxidos de ferro, que dariam a coloração avermelhada, a clássica argila Laranja Guarita, e outra com presença de minerais do grupo da caulinita (o caulim), que dariam sua coloração branca (Jácome 2006:54). Essa argila é também comumente utilizada para a produção do engobo branco.

Nos três tipos de pasta, o caraipé é o antiplástico predominante, o mineral é o secundário e a argila ou o carvão ocorrem em poucos casos. Neste contexto, a aparente equivalência entre tipos distintos de argila, na análise dos vasos com flange, não se aplica ao restante do acervo, formado por uma maioria de peças com coloração cinza e marrom (Lopes 2015:46). Isso poderia, por um lado, indicar escolhas de argila específicas para a produção de alguns artefatos como os vasos com flange mesial, ou mesmo um processo de queima mais controlada para estes. Ainda assim o antiplástico predominante é o caraipé, com concentrações entre 20 e 30% nos distintos tipos de pasta. Lopes identifica também inclusões pontuais de caco moído, cauxí e hematita no restante do acervo. O cauxí representa apenas 6% de todo o conjunto. Sem análises arqueométricas não teríamos como avançar na interpretação dos diferentes tipos de argila citados e suas composições, mas parece-nos que, no caso do sítio Vila Nova II, há uma preferência pelo uso do caraipé em grandes quantidades nas distintas pastas utilizadas.

Cidade de Manacapuru

No acervo da cidade de Manacapuru, coletado por Harald Schultz e pertencente à coleção do MAE/USP, há uma predominância de peças com coloração avermelhada e laranja (30), das quais 25 apresentam o cauixí como antiplástico primário, 2 o caraipé e 3 a combinação dos dois. O restante do acervo é formado por 9 peças de coloração bege e ocre, das quais 7 tem o cauixí e 2 o caco moído combinado com argila como antiplásticos primários. As demais peças, de cores escuras como o marrom e o cinza apresentam ou o cauixí ou o caraipé como antiplásticos primários. Neste acervo, todas as peças apresentam antiplástico mineral como secundário na composição da pasta, formado sobretudo por grãos de quartzo e hematita.

No entanto, a composição do antiplástico mineral é formada majoritariamente por grãos arredondados ou subarredondados de quartzo, de acordo com a escala de esfericidade de Orton *et al* (1997). Essa característica dos grãos minerais poderia indicar não uma adição intencional (em que o quartzo é quebrado e apresenta formatos mais angulares), mas sim aspectos da composição natural da argila. Além do antiplástico mineral também são observados alguns casos de adição de caco moído e argila. Uma vez que o acervo de Manacapuru é formado por coletas assistemáticas e possui escassa informação de proveniência, não podemos avançar muito na interpretação dos dados. No entanto, assim como em alguns dos demais acervos citados, parece haver uma predominância de argilas de coloração laranja com cauixí como antiplástico primário e uma preferência geral pelo uso de pastas com antiplástico orgânico.

Acervos MPEG e MN - UFRJ

As demais peças são provenientes de coleções museológicas, com informações de proveniência e coleta ainda menos detalhadas. Entre as peças do acervo do MPEG também foi notada uma predominância de cauixí e caraipé como antiplástico primário. Neste caso, as peças com caraipé provinham de regiões circunscritas ao rio Negro, e tinham todas a coloração bege ao passo que as com cauixí se distribuíam entre áreas do Negro e do Solimões. No acervo do Museu Nacional da UFRJ, as 3 peças analisadas (1 laranja e 2 beges), provenientes de imediações da cidade de Itacoatiara, na *necrópole de Mirakanguera* de Barbosa Rodrigues, apresentam o cauixí como antiplástico primário, em grandes quantidades, mais de 30% da composição da argila.

Acervo	Localização	Cor	Antiplástico
MPEG	rio Negro	bege	cauxí/mineral
MPEG	rio Solimões	laranja	cauxí/cariapé/ mineral
MPEG	rio Paduari/rio Negro	bege	cariapé/mineral
MPEG	Ilha do Abial/Tefé	laranja	cauxí/mineral
MPEG	S/ procedência	laranja	cauxí/mineral
MPEG	Lago Janauacá/rio Solimões	bege	cauxí/mineral
MPEG	rio Cuieiras/rio Negro	bege	cariapé/mineral
MPEG	rio Negro	bege	cariapé/cauxí/ mineral
MPEG	Furo do Apuí/prox. Rio Madeira	bege	cariapé/carvão/ mineral
MN- UFRJ	rio Amazonas (Itacoatiara)	laranja	cauxí/mineral
MN- UFRJ	rio Amazonas (Itacoatiara)	bege	cauxí/mineral
MN- UFRJ	rio Amazonas (Itacoatiara)	bege	cauxí/mineral

Tabela 5: Relação entre coloração da pasta e antiplástico das peças dos acervos do MPEG e do Museu Nacional - UFRJ

Muito embora as coleções museológicas analisadas contem com poucos artefatos, quando passamos a comparar todos os dados levantados percebemos uma característica interessante, quanto à configuração destes acervos. Do ponto de vista da coloração das peças, não pudemos perceber nenhum padrão de distribuição regional mais conciso ou de divisão entre as matérias-primas utilizadas nos diferentes contextos. Em todos há uma predominância de pastas alaranjadas (a exceção do sítio Vila Nova II, em que estas aparecem de maneira equilibrada com argilas brancas e mais escuras), seguido de uma segunda maior porcentagem de pastas claras, de coloração bege. Desta forma, as variações mais marcantes parecem residir nas porcentagens do uso de antiplástico orgânico, em que as escolhas entre caraipé e cauxí assumem proporções diferentes nos distintos contextos analisados.

Além disso, quando olhamos para a distribuição dos antiplásticos, parece haver uma tendência quanto a presença de peças com maior concentração de caraipé na região do rio Negro e de peças com maior concentração de cauxí no rio Solimões. Claro, como estamos trabalhando apenas com os vasos com flange mesial e com parcelas reduzidas do

acervo de determinadas regiões, essa tendência deve ser tomada com ressalva. Ao compararmos as informações sobre os antiplásticos classificados em outros estudos de fases cerâmicas da Tradição Polícroma essa tendência não se mantém e fica claro que ainda precisamos de uma maior quantidade de dados e análises físico-químicas das argilas utilizadas para avançarmos na interpretação dos sistemas tecnológicos e das escolhas relacionadas ao processo de produção cerâmica nestes distintos contextos.

Na tabela abaixo, que compila os dados de algumas das tipologias definidas para o material policromo da Amazônia, podemos perceber que a maior parte das fases policromas (definidas no âmbito do PRONAPABA) tem o caraipé como antiplástico principal. Isso inclusive levava os pesquisadores a usar o antiplástico como um marcador cultural na classificação das fases cerâmicas. No entanto, quando partimos para um contexto mais reduzido, o da Amazônia Central e médio Solimões, onde inúmeras pesquisas têm se debruçado sobre a análise dos materiais policromos, sabemos que a suposta tendência quanto ao uso de caraipé na cerâmica Guarita, definida por Hilbert (1958), não se mantém e que, em muitos desses contextos o cauixí têm sido percebido como o antiplástico primário, adicionado intencionalmente ou não.

Região	Fase	Antiplástico
alto Solimões	Napo	caraipé/carvão/areia
	Caimito	caco moído/areia
	Zebu	caraipé/carvão/caco moído
médio Solimões	Pirapitinga	caraipé
	São Joaquim	caraipé
	Tefé	caraipé/cauixí-caraipé
baixo Solimões	Guarita	caraipé/cauixí/cauixí-caraipé
rio Caquetá	Nofurei	caraipé/carvão
rio Negro	Apuaú	caraipé/cauixí
	Samambaia	caraipé/carvão/cauixí
	Manauacá	caraipé/carvão/ pouco cauixí
rio Madeira	Borba	caraipé/cauixí/caco moído
	Jatuarana	caraipé/pouco cauixí/carvão/areia
baixo Amazonas	Caparu	caraipé/areia/ pouco cauixí

Tabela 6: Tipos de antiplásticos predominantes em cada fase cerâmica da Tradição Polícroma da Amazônia. Dados compilados de Belletti (2015).

A utilização de antiplásticos para a classificação de fases cerâmicas já é página virada na Amazônia. Além disso, antiplásticos orgânicos, principalmente o cauixí, podem ser encontrados em fases cerâmicas mais antigas como a Pocó, Caiambé, Açutuba e Paredão, associadas à Tradição Borda Incisa³⁰.

Desta forma, mais do que definir as configurações da pasta que poderiam caracterizar uma fase ou outra, ou uma região ou outra, parece-nos mais promissor pensar esses componentes a partir das escolhas tecnológicas que teriam levado à sua adição e das performances específicas que atribuem à cerâmica. Não podemos deixar de frisar, no entanto, que as variações percebidas entre os tipos de pasta e as combinações de antiplásticos nos contextos polícromos analisados mostram, não uma regularidade quanto aos sistemas tecnológicos, mas uma variabilidade nas prováveis etapas e técnicas de preparo da matéria-prima.

Resumo dos dados – Argila e Antiplástico

Em síntese, vimos que as diferenças percebidas entre os contextos analisados podem ser resumidas da seguinte forma:

- **Sítio Lauro Sodré (médio Solimões):** O contexto mais homogêneo dos estudados, com presença predominate de pastas de coloração alaranjada e cauixí como antiplástico principal. Aqui, provavelmente, a mesma matéria-prima e tecnologia foram empregadas no acervo todo.
- **Sítio São Paulo II (médio Solimões):** Presença de cauixí e caraipé em proporções semelhantes em argilas de coloração diferente, com maior porcentagem de pastas alaranjadas.
- **Sítio Vila Nova II (médio rio Negro):** Proporção equilibrada entre argilas alaranjadas, brancas e pretas (possível queima redutora) e caraipé como antiplástico principal nos distintos tipos de pasta.
- **cidade de Manacapuru (coleção 006 – área de confluência):** Mais da metade do acervo é composto por peças de pasta alaranjada, seguidas de

³⁰ Para Moraes, o contexto da Amazônia Central poderia mostrar um intercâmbio de tecnologias entre os produtores da cerâmica Paredão (maior concentração de cauixí) e os da cerâmica Guarita (maior concentração de caraipé). Todavia, existem sítios unicomponenciais Guarita como o Lauro Sodré em que as peças cerâmicas só apresentam cauixí como o antiplástico orgânico.

pastas bege e marrom e a presença entre cauxí e caraipé é de certa forma equilibrada entre os distintos tipos de pasta.

- **Acervo MPEG:** concentração de peças de cor bege e caraipé no baixo rio Negro e presença de peças de cor laranja (cauxí) e bege (cauxí e caraipé) no rio Solimões.
- **Acervo MN (cidade de Itacoatiara):** peças de cor laranja e bege com cauxí como antiplástico principal.

Essa heterogeneidade entre os componentes tecnológicos das distintas regiões já havia sido percebida por Tamanaha (2012) para o contexto do médio e baixo Solimões, e foi interpretada como um indicativo de grupos sociais que, a partir de sistemas tecnológicos diferenciados, produziram uma cerâmica semelhante em termos visuais/estéticos (morfologia e decoração).

Há, todavia, uma constância nessa variabilidade: o uso de antiplástico orgânico como principal protagonista no preparo da argila. O caraipé e o cauxí têm em sua composição a sílica, que, quando queimada, deixa alguns espaços vazios na pasta cerâmica, o que permite uma melhor expansão e retração desta, quando submetida ao fogo. Além disso, estes antiplásticos melhorariam a plasticidade da argila, reduzindo a umidade da pasta, a resistência ao choque térmico, o tempo de secagem para a queima e a durabilidade e resistência contra impactos (Schiffer e Skibo 1992).

O contraponto dos antiplásticos orgânicos, isolantes naturais, e do aumento de porosidade que produzem na pasta seria a diminuição da condutividade térmica destes recipientes, comprometendo sua performance em atividades relacionadas ao preparo de alimentos. Mesmo sendo o caraipé (fibroso) menos isolante que o cauxí (oco) (Machado 2005), a grande quantidade de antiplástico orgânico nestas peças poderia estar preterindo outras performances que não a da condutividade térmica, melhor exercida em peças com grandes quantidades de antiplásticos minerais (Orton 1993).

Juliana Machado (2005), inspirada pelos correlatos de Schiffer e Skibo (1992, 1997) quanto aos diferentes tipos de inclusões utilizadas nas indústrias cerâmicas, compila uma série de dados sobre as diferenças entre antiplásticos orgânicos e minerais e as performances específicas a eles relacionadas, chegando a algumas considerações

interessantes quanto às escolhas tecnológicas envolvidas no processo de produção da cerâmica do sítio Hatahara, na Amazônia Central.

Para a autora, a maleabilidade da argila e a otimização do tempo de secagem da pasta, proporcionados pela inclusão/presença de matéria orgânica, seria fundamental para a produção de peças com contornos complexos, pois permitiria diferentes etapas de formação do corpo do vaso de forma sucessiva. Isso seria uma característica de extrema importância, ainda mais se tratando de um ambiente úmido como a Amazônia. Se pensarmos na morfologia dos vasos com flange mesial, a maleabilidade e secagem rápida da peça seriam fundamentais na construção das partes que segmentam este vaso, assim como na produção de outros vasos da fase Guarita com contornos com dois ou mais pontos de inflexão, nos quais o campo decorativo é preenchido por acanalados feitos em argila ainda mole. Em um cenário hipotético, a produção de uma grande quantidade de vasos, talvez para uma cerimônia festiva ou de práticas funerárias poderia demandar, além de uma produção em larga-escala de vasos com formatos diferenciados, uma confecção rápida destas peças. Em casos como este, uma argila com tempo de secagem reduzido e ótima maleabilidade seria de grande serventia.

Desta forma, seria interessante pensar em uma preferência das oleiras quanto às características de performance que facilitam a manufatura da cerâmica, sua maleabilidade e otimização do tempo de produção. A escassa presença de peças com a combinação de cauxí e caraipé parece reforçar essas intencionalidades, uma vez que ambos os antiplásticos têm funções semelhantes. Lembremos que a presença abundante de tempero orgânico não está presente apenas nos vasos com flange mesial, mas sim em todo o conjunto polícromo estudado nas mais distintas regiões e, para além disso, em fases cerâmicas mais antigas.

Diante disso, a adição de antiplástico orgânico nessas indústrias, para além de otimizar uma ou outra característica de performance, poderia indicar um hábito-motor aprendido e transmitido entre os diferentes grupos ceramistas amazônicos. Se pensarmos, sobretudo, em um cenário de redes de relações e trocas e de casamentos exogâmicos funcionando de maneira cíclica, ao modo das alianças e conflitos políticos, não seria de se estranhar que as mulheres inseridas nessas redes compartilhassem diferentes tecnologias, mesmo quando obrigadas a se adaptar a um estilo local. Se tomássemos por base que essas escolhas estão sendo compartilhadas entre as distintas “fases” cerâmicas da Amazônia

Central, então os aspectos que mais dariam reconhecibilidade ao estilo policromo seriam, certamente, sua estética visual.

3.2.2. A linguagem dos gestos: Morfologia e Acabamento

Manufatura

A etapa que se segue ao preparo da pasta de argila, no processo de produção dos artefatos cerâmicos, é relativa à manufatura do corpo do vaso, ou sua “modelagem”. As técnicas de manufatura mais comuns percebidas na cerâmica arqueológica amazônica são o modelado, o moldado e o roletado, ou acordelado, esta última que consiste na construção do corpo do vaso por meio da sobreposição e junção de roletes de argila. A técnica do acordelado é geralmente utilizada para a formação do corpo do pote e combinada com outras técnicas, como o moldado e modelado, geralmente usados para a formação da base e de apêndices e bordas dos recipientes (Machado 2005:216).

Esta linguagem gestual se mantém praticamente em todos os conjuntos policromos e poderia indicar uma assinatura rígida na morfologia dos vasos com flange mesial se não fosse estudada em seus detalhes mais sutis. Em todos os conjuntos analisados há uma padronização na construção do vaso com flange que compreende, basicamente, três etapas de manufatura. Primeiro forma-se a base através da técnica do modelado, resultando em uma placa de argila (circular em todos os conjuntos analisados) que servirá de base para a construção do corpo do recipiente pela sobreposição de roletes. Essa segunda etapa do processo de manufatura é onde se definem os diferentes contornos dos vasos e seus ângulos de inflexão.

Essas etapas de manufatura podem se dar, grosso modo, a partir de dois processos distintos. No primeiro o corpo do vaso é construído e a flange, feita com um ou mais roletes alinhados, é anexada posteriormente, ao vaso já pronto. No segundo a flange é feita como um prolongamento da parede inferior do vaso, mais ou menos na metade de sua altura total, antes deste ser finalizado. O restante do vaso é então feito a partir do ponto de inclinação entre a parede inferior e a flange. A primeira técnica é, certamente, a mais comum na manufatura dos conjuntos analisados. Talvez esta técnica fosse mais fácil, uma vez que a flange era anexada em um segundo momento, com o corpo do vaso já finalizado

e, provavelmente, em um ponto de secagem onde a argila se encontrava com maior resistência.

Figura 47: Etapas de manufatura do vaso com flange mesial nos artefatos do sítio Lauro Sodré. Manufatura Tipo 1: A flange é anexada no final.

Figura 48: Etapas de manufatura do vaso com flange mesial nos artefatos da coleção 006. Manufatura Tipo 1: A flange é anexada no final

MANUFATURA - TIPO 2

Coleção 006 - Manacapuru

Figura 49: Etapas de manufatura do vaso com flange mesial nos artefatos da coleção 006. Manufatura Tipo 2: A flange é feita a partir do prolongamento da parede inferior.

Essa diferença entre dois processos distintos para a manufatura das flanges já havia sido identificada por Trindade (2009), ao estudar os conjuntos cerâmicos dos sítios São Paulo II e Hatahara, no médio Solimões e área de confluência. Nestes conjuntos, também imperava uma preferência pela manufatura da flange quando o corpo do vaso já estava pronto.

Nos conjuntos aqui analisados, a técnica de construção da flange como prolongamento da parede inferior do vaso, só pôde ser percebida entre os fragmentos que compõem o conjunto da coleção 006 do MAE-USP, e, ainda assim, compreendem apenas 4 fragmentos. Isso poderia indicar que esta não era uma técnica muito utilizada para a manufatura de vasos com flange mesial. Duas destas peças se diferenciam tanto na morfologia - pois mais parecem vasos com carenas prolongadas - quanto em outros aspectos tecnológicos. Em ambas, o antiplástico não apresenta materiais orgânicos e é formado apenas por caco moído, argila e mineral, a pasta tem coloração bege e a decoração acanalada é produzida sobre a pasta bem úmida, de maneira grosseira, com acanalados profundos e largos, que se diferenciam do restante da coleção. Acreditamos que estes fragmentos pertencem ao mesmo vaso e poderiam indicar uma “anomalia” dentro do

conjunto da cidade de Manacapuru, talvez vindas de outra região, talvez produzidas por uma oleira com técnicas diferentes.

Figura 50: Fragmentos de flange mesial produzidos a partir da técnica de manufatura do tipo 2. Coleção 006 - Manacapuru. Acervo: MAE USP

Além destas duas, mais uma peça produzida com esta técnica se diferencia do restante da coleção. Apesar de ter a pasta alaranjada, cauxí e caco moído como principais antiplásticos, ela difere quanto à morfologia - com paredes mais arredondadas e uma flange pequena e plana – e os motivos iconográficos. Estes, apesar de reproduzirem alguns padrões comumente encontrados em cerâmicas policromas, são feitos por incisões finas e grosseiras, em argila quase seca. Essas diferenças poderiam estar relacionadas a uma série de variáveis como o processo de aprendizado ou mesmo a emulação da forma e da

decoração “Guarita”. No entanto, como já apontado anteriormente, a análise de uma coleção sem informações de proveniência mais controladas não nos permite avançar nestas interpretações, mas apenas mostrar a variabilidade percebida entre estes vasos.

Figura 51: Fragmento de flange mesial produzido a partir da técnica de manufatura do tipo 2. Coleção 006. Acervo: MAE USP

Nos demais contextos estudados todos os vasos com flange foram produzidos pela adição posterior da flange, quando o corpo do vaso já está completo. A partir daqui começam as variações sutis entre as morfologias finais de cada conjunto e mesmo entre os tipos de acabamento dados as flanges.

Figura 52: Flanges mesiais construídas a partir da técnica de manufatura do tipo 1. Os detalhes das imagens mostram o ponto de junção da flange com a parede do vaso. Coleção 006. Acervo: MAE USP

Em qualquer uma das técnicas de manufatura descritas, o vaso passava, provavelmente, por diferentes etapas de formação do seu corpo; isso porque a existência de um ou mais pontos de inflexão na forma final poderia demandar certo tempo de secagem das primeiras partes, quando as paredes já oferecem mais resistência. Isso também se aplica às demais morfologias analisadas, que têm um ou mais pontos de inflexão na sua forma final.

Já foi dito anteriormente que as escolhas tecnológicas envolvidas no preparo da argila poderiam estar preterindo a maleabilidade e resistência da argila, em detrimento de outras performances como sua capacidade de condutividade térmica. A existência de várias formas com contornos complexos em contextos como o sítio Lauro Sodré, por exemplo, poderia ainda indicar um grau de especialização de produção, dada sua complexidade morfológica e a necessidade de ser produzido em várias etapas. Levando em conta a maleabilidade da argila e a redução do tempo de secagem, permitidos pelo antiplástico orgânico, é viável inclusive pensarmos em contextos onde mais de um vaso era produzido por vez. Isso poderia estar relacionado, como sugerimos anteriormente, a cerimônias específicas.

Muitos exemplos etnohistóricos e etnográficos nos contam de eventos onde são consumidas quantidades enormes de bebidas e alimentos, nos quais circulam vários artefatos cerâmicos. Dentro das trocas rituais Wauja, por exemplo, são produzidas enormes quantidades de panelas cerâmicas, oferecidas como dádivas ao seres-espíritos *Apaapatai* (Barcelos Neto 2008); entre os Jívaro, assim como entre tantos outros grupos étnicos, as festividades que envolvem as mais variadas práticas rituais, como ritos de iniciação, casamentos e guerras, têm por característica principal a produção e consumo de grandes quantidades de bebidas fermentadas (consumidas também diariamente) que necessitam de certo aparato cerâmico para sua produção (fermentação) e consumo (Harner 1984). Também entre os Jívaro o consumo de bebidas alucinógenas e psicoativas está presente nas mais variadas práticas rituais centrais ao xamanismo, e vêm acompanhadas de recipientes cerâmicos específicos para sua produção e consumo.

Os já citados vasos usados para a produção do *Ayahuaska*, entre os Tukano do alto rio Negro têm uma morfologia e iconografia específicas (Reichel-Dolmatoff 1978) e os rituais de bebida fermentada Tupinambá, que tinham seu ápice nas cerimônias de morte e antropofagia dos guerreiros cativos, eram descritos como momentos de uso de grandes quantidades de recipientes cerâmicos, não apenas para a produção dos fermentados como também para o consumo das bebidas e dos alimentos (Assis 1996).

Em alguns dos contextos descritos havia uma relação íntima entre a produção cerâmica e o grau de prestígio de determinadas figuras de liderança política, como nas trocas Wauja ou nos rituais Tupinambá e Jívaro. Isso porque, em muitos dos casos, a manutenção de determinados graus de prestígio de chefes ou figuras de destaque, estava atrelada a sua capacidade de viabilizar as cerimônias, ou seja, de produzir a quantidade de bebida e/ou cerâmica necessária, função, por excelência, das mulheres. Diante disso, pensar em contextos de produção de determinados gêneros cerâmicos seria também pensar nas distintas estratégias de sociabilização entre grupos e nas demandas que levariam a tal cenário. Retornaremos a este assunto.

Poderíamos pensar que os vasos com flange estavam sendo produzidos em um evento específico ou para eventos específicos, mas talvez não possamos pensar que eram produzidos em larga escala. Muito embora no contexto do sítio Lauro Sodré e na coleção 006, da cidade de Manacapuru, os vasos com flange mesial, ou mesmo os vasos de contorno composto parecem compor a maior parte do acervo, isso, aparentemente, não se aplica nos outros contextos estudados. Um dos problemas centrais aqui são os critérios de

coleta que teriam formado as coleções do Lauro Sodré e de Manacapuru. Muitas vezes vasos com contornos diferentes e/ou decoração são preteridos na hora de se formar a coleção, ou por serem mais “interessantes” ou porque compõem elementos “diagnósticos” de determinada indústria cerâmica.

No entanto, quando olhamos mais atentamente as proporções entre categorias morfológicas distintas dos demais sítios, escavados no âmbito do PAC, vemos que estes fragmentos correspondem a aproximadamente 10% de cada uma das coleções. Diante disso, seriam os vasos com flange mesial ou os vasos de contorno complexo, produzidos em menor escala? Poderíamos pensar que, dada a aparente complexidade na sua manufatura, este correspondesse a um tipo cerâmico usado apenas em atividades específicas? Nesse sentido, observar mais atentamente as características e variações morfológicas entre os tipos pode nos trazer pistas sobre suas respectivas funcionalidades.

Morfologia e Acabamento

A classificação de morfologias em contornos simples, compostos e complexos, assim como de formas restritivas e irrestritivas, foi definida para a análise da cerâmica amazônica a partir da adaptação da metodologia de Shepard (1956) e é descrita na tese de Helena Pinto Lima (2008). Trata-se basicamente de identificar a estrutura do vaso e suas implicações funcionais. A definição entre contornos compostos (um ângulo de inflexão ou curvatura) e complexos (dois ângulos ou mais) se dá a partir da quantidade de ângulos, curvas ou pontos de segmentação no corpo do vaso e, assim, da sua suposta dificuldade de manufatura. Os exemplos podem ser observados abaixo.

	Contorno Simples	Contorno Composto	Contorno Complexo	
Forma Irrestritiva				O diâmetro da abertura é maior ou igual ao diâmetro máximo da peça. Bom para deposição para secagem e para manuseio dentro do vaso.
Forma Restritiva				O diâmetro da abertura é menor que o diâmetro máximo do vaso. Ideal para armazenagem, pois retém o conteúdo

Tabela 7: Definição de formas e contornos para a análise cerâmica. Adaptado de Lima 2008.

Os vasos com flange mesial são classificados, preponderantemente, como formas restritivas ou verticais, com contornos complexos. A partir destas categorias de análise e de outras observações sobre a morfologia destes vasos, iniciamos a descrição da análise de cada conjunto.

Sítio Lauro Sodré

O sítio Lauro Sodré, como dito anteriormente, parece ser o contexto com a produção cerâmica mais padronizada entre as coleções estudadas, o que não inviabiliza certa variabilidade interna. Há uma aparente padronização na morfologia da maioria dos vasos, que têm a borda quadrangular e a base circular. A forma do vaso muda de circular para quadrangular na altura da flange ou do ponto de inflexão de seu bojo. Entre os vasos com flange mesial deste acervo, foram analisados apenas três exemplares de formato circular na borda. Um deles, de tamanho pequeno (Figura 53a), aparenta uma assimetria no tamanho das paredes e tem um campo iconográfico mais simples. Os outros, já de tamanho mediano, têm a flange com comprimento reduzido, afilada na ponta e decoração serrilhada na extremidade. O terceiro exemplar (Figura 53c), assim como o primeiro tem uma certa assimetria na altura das paredes e um campo decorativo um tanto grosseiro.

Figura 53: Vasos com flange mesial com borda circular do acervo do sítio Lauro Sodré.

Os vasos quadrangulares parecem ter uma maior preocupação com a estética final do objeto, seja na proporção das medidas do vaso, no alisamento da superfície ou na elaboração dos campos iconográficos, estes realizados com precisão no espaçamento entre as linhas e na disposição dos motivos. Talvez a produção destes recipientes estivesse restrita a oleiras com maior habilidade e/ou experiência. Apesar disso, foram encontrados vasos quadrangulares com flange em miniaturas, com paredes assimétricas e alisamentos mais grosseiros nas paredes que poderiam estar relacionados ao processo de aprendizado de jovens ceramistas.

Figura 54: Vasos "miniatura" do acervo do sítio Lauro Sodré. Estes exemplares seriam melhor classificados enquanto vasos "carenados", mas tem a morfologia e a decoração semelhante às dos vasos com flange mesial.

Entre os recipientes de borda quadrangular, há 12 vasos com flange mesial inteiros, 4 vasos com colo e 1 vaso globular. Nos primeiros, a flange está localizada na metade do vaso, tem um comprimento médio entre 3 e 5cm e espessura de 5 a 8mm. A extremidade da flange é retangular (na maioria dos casos) ou arredondada. Em 3 exemplares (dos vasos inteiros) as flanges apresentavam uma decoração incisa, em forma de “serrilhado” na extremidade. A morfologia destes vasos apresenta um ponto de inflexão logo abaixo da borda (cerca de 4 cm) que geralmente define o limite dos campos iconográficos, junto com as flanges. Esses limites, assim como os ângulos de inflexão podem ser acentuados por linhas acanaladas horizontais.

Figura 55: Vasos com flange mesial com borda quadrangular do sítio Lauro Sodré. As setas em vermelho indicam os pontos de inflexão que definem os limites dos campos iconográficos.

Entre os vasos inteiros do sítio Lauro Sodré, há uma maioria de peças com contorno complexo e formas restritivas. Se considerarmos, no entanto, a coleção do sítio como um todo, as formas restritivas de contorno complexo equivalem, em proporção, às formas de contorno simples e irrestritivas, como tigelas e pratos. As tigelas e pratos poderiam ser utilizados para servir e consumir alimentos e bebidas, dada sua maior abertura, ao passo que os vasos com contorno complexo poderiam estar reservados a outras atividades.

Quanto aos outros aspectos morfológicos identificados, notou-se que as bordas geralmente são expandidas e variam entre extrovertidas e diretas (não são muito fechadas), com espessura entre 0,9 e 2cm. No acervo todo foi identificada uma maior parte de bordas diretas (32), seguidas de 14 bordas extrovertidas e 3 introvertidas. Há uma padronização do formato dos lábios, que são majoritariamente expandidos, biselados e planos, e com decoração serrilhada na extremidade (11 exemplares) ou acanalado na superfície. A presença de acanalado no lábio é mais escassa e foi notada apenas em 2 dos vasos inteiros. Estas variações de técnicas decorativas, seja na extremidade do lábio e flange, ou nas linhas que delimitam os campos iconográficos, poderiam estar mais relacionadas à liberdade criativa de cada oleira.

As principais morfologias analisadas e sua variação de tamanho podem ser observadas na imagem abaixo.

Figura 56: Tipos de morfologias do sítio Lauro Sodré analisadas nesta pesquisa.

O que nos parece mais homogêneo, neste caso, é a morfologia total dos vasos, considerando a localização dos pontos de inflexão que formam seus contornos e os limites formais dos campos iconográficos. Como veremos adiante, isso se difere, em certa medida, da morfologia e localização dos campos iconográficos nas outras coleções estudadas. Na coleção 006, por exemplo, onde a maior parte das peças provém da cidade de Manacapuru, pudemos perceber uma recorrente expansão dos acanalados na porção superior da flange, dando continuidade ao desenho e “recortando” a flange em sua extremidade. Nas peças do Lauro Sodré essa característica de expansão do campo sobre a flange não foi identificada, de forma que o campo iconográfico está geralmente delimitado no ponto de inflexão entre a parede e a parte superior da flange, podendo estender-se até o próximo ponto de inflexão, ou até o lábio do vaso, em poucos casos.

Localização Campo Iconográfico

Figura 57: Variação entre os limites formais dos campos iconográficos nas peças do sítio Lauro Sodré e da coleção 006.

Um aspecto da morfologia dos vasos deste acervo deve ser ressaltado. Em todos os conjuntos estudados, apenas os vasos com flange mesial do Lauro Sodré apresentam o formato quadrangular, ao passo que os vasos dos demais conjuntos são todos circulares.

Quanto às demais morfologias (que não vasos com flange mesial), pudemos analisar dois vasos pertencentes ao acervo do MPEG - um do rio Solimões e outro do rio Negro – com morfologia quadrangular. Além disso, são comuns pratos e tigelas de outras fases polícromas, sobretudo no Alto Amazonas, com contorno quadrangular. Desta forma, um levantamento extensivo da variabilidade morfológica do estilo polícromo das distintas fases definidas poderia atestar se há uma divisão regional quanto à produção da morfologia quadrangular. O interessante, neste caso, é notar como, entre os vasos com flange mesial, parece haver uma concentração de formas quadrangulares a partir do médio Solimões em direção à sua montante. Seguindo o Solimões, à jusante, os vasos são preponderantemente circulares, com a flange mesial mais próxima da borda do vaso e mais curta.

Figura 58: Vaso com flange mesial de borda quadrangular da fase Napo. Acervo: MACCO (*Museo de Arte y Arqueologia de la Ciudad de Coca*), Equador. Fonte: Rostain & De Saulieu 2013.

Essas concentrações têm suas particularidades, pois um outro exemplo de vaso com flange (neste caso mais próxima à base) de formato quadrangular foi documentado por Barbosa Rodrigues, também em seu volume *Antiguidades do Amazonas* (1886) no rio Negro, próximo à área de confluência deste com o Solimões, na chamada Ilha dos Muras. No acervo do sítio Vila Nova II, no médio rio Negro, Lopes (2015) identificou a borda de um vaso que provavelmente se assemelhava ao descrito e reproduzido por Barbosa Rodrigues, também quadrangular, mas que estava fragmentado, de forma que não era possível verificar a presença ou não da flange. Essa borda é característica, pois tem seus vértices proeminentes, dando um aspecto particular à borda do vaso. No acervo do Lauro Sodré foram identificados três vasos com a borda neste formato, mas que não tinham os vértices tão proeminentes. Na descrição de Barbosa Rodrigues, a forma, claramente diferenciada por apresentar o formato quadrangular, tem vestígios de pintura e de fuligem em sua porção externa inferior, de forma que o autor interpreta como um vaso usado para o cozimento ou preparo de alguma substância no fogo (Rodrigues 1886:31). É interessante que esta forma apareça nos sítios do baixo e médio Rio Negro e médio e alto Solimões, mas não na área de confluência entre estes dois rios.

Figura 59: Vasos com flange mesial de formato quadrangular com vértices proeminentes.

- a. Vaso coletado por Barbosa Rodrigues próximo à Ilha dos Muras. Fonte: Meggers e Evans 1968
- b. Fragmento de borda quadrangular do sítio Vila Nova II. Rio Negro
- c. Vaso quadrangular do sítio Lauro Sodré. Rio Solimões
- d. Vaso quadrangular do sítio Lauro Sodré. Rio Solimões

Essa diferença regional na morfologia dos vasos com flange poderia indicar algumas das variações do estilo polícromo, que identificam conjuntos particulares e “assinaturas” de determinadas regiões. É possível que a forma quadrangular fosse preferida no médio Solimões e à sua montante, tendo sido uma característica adotada pelos grupos que habitavam essas regiões e não muito produzida na área de confluência. Além do formato quadrangular, outra variação morfológica, que até o presente momento só foi documentada no acervo do Lauro Sodré é um tipo de vaso com flange mesial de pequenas dimensões, com uma morfologia diferenciada dos vasos médios. Nestes, a flange é um pouco inclinada para cima, formando, em alguns exemplares, uma superfície côncava na sua junção com a base. Já os campos iconográficos mais elaborados, nestas pequenas peças, são produzidos geralmente na superfície de baixo da flange, pois esta, diferentemente dos vasos de tamanho médio, tem uma melhor visualização, dada sua inclinação. Além disso, o fácil manuseio destas peças permite ângulos distintos de visualização destes campos.

Figura 60: Vasos com flange mesial de pequenas dimensões do sítio Lauro Sodré. Nestes os campos iconográficos são localizados embaixo da flange. Fotos: Acervo ARQUEOTROP.

Nestes pequenos vasos, não são encontradas manchas de fuligem próximo a base, como em alguns dos vasos médios. Um deles, inclusive tem uma espécie de “alça” ou apêndice que poderia ser utilizado para segurar. Parece-nos que a produção dos campos iconográficos nestes vasos privilegia, de certo modo, seus ângulos de visualização, que se alteram conforme o manuseio do recipiente.

Podemos então pensar em uma divisão para os vasos com flange mesial do Lauro Sodré em basicamente dois conjuntos. Um, formado por vasos pequenos, de diâmetro menor que 10cm, com flanges inclinadas para cima e recortadas, nas quais o campo iconográfico, formado por decoração acanalada, se encontra embaixo da flange. Neste conjunto, o campo iconográfico seria melhor visualizado por quem **não** está manuseando diretamente o vaso, mas poderia provocar efeitos sensoriais relativos ao tato, quando segurados por baixo. O outro conjunto é formado pelos vasos com tamanhos médios (diâmetros entre 10 e 30cm), nos quais a flange ou o ângulo de inflexão estão localizados na metade do vaso, ou mais próximo de sua base e o campo iconográfico é feito entre estes

e a borda. Nestes últimos o campo iconográfico pode ser observado tanto por quem manuseia o vaso quanto por quem o vê a certa distância.

Poderíamos pensar que, ao modo das tigelas para o consumo de fermentados Shipibo, estes vasos pequenos poderiam ser utilizados para a ingestão de líquidos? Isso faria sentido se pensarmos os campos iconográficos a partir de seus ângulos de visualização. A inclinação do vaso, quando do ato de beber, permitiria a quem está olhando de fora enxergar o campo completamente. Isso já não se aplicaria aos vasos de tamanho médio, que não seriam facilmente manuseáveis para o consumo de bebidas diretamente a partir deles, mas que poderiam ser usados para o armazenamento ou para servir.

Como dito anteriormente, a maioria dos vasos de tamanho médio tem uma forma restritiva ou vertical, não tão fechada quanto a borda de um vaso com gargalo (geralmente usado para o armazenamento de líquidos) ou de vasos utilizados para a fermentação de bebidas (geralmente maiores). Ao contrário, o padrão da abertura dos vasos com flange e sua variação de tamanhos assemelham-se, em certa medida, aos de panelas usadas para o cozimento de alimentos. Podemos notar algumas morfologias com aberturas e curvas de inflexão semelhantes entre as indústrias cerâmicas Shipibo, Kaxinawá e Asuriní, classificadas como peças utilizadas para o cozimento (DeBoer e Lathrap 1979, Ferguson 1975, Silva 2000). Já entre as cerâmicas da tradição Tupiguarani, morfologias semelhantes foram identificadas por Brochado (1991) como relacionadas a várias atividades, como cozimento, fermentação de bebidas e armazenamento de líquidos, ou mesmo como função secundária de urnas funerárias.

No entanto, não pudemos encontrar marcas de resíduos no interior dos vasos, tampouco marcas de erosão por fermentação em quantidade significativa de exemplares. Algumas marcas de erosão interna (não homogêneas) foram mais associadas a processos pós-deposicionais que com vestígios de processamento de alimentos ou bebidas. Apesar disso, podem ser observadas algumas manchas de fuligem na face externa destes recipientes, de maneira não homogênea, principalmente sob as flanges. Voltaremos a estas considerações quando da análise das possíveis categorias funcionais atribuídas a estes objetos.

No tocante ao acabamento das peças do acervo do Lauro Sodré, este consiste em um alisamento fino em ambas as faces do recipiente e a aplicação de decoração plástica e pintada. A decoração plástica predominante é o acanalado, técnica que consiste na

produção de incisões largas sobre a superfície cerâmica, com aproximadamente 5mm de espessura. Essas incisões são provavelmente feitas com a utilização de uma espátula pequena de madeira ou bambu, deixando, muitas vezes algumas estrias no seu interior. Como já dito, os acanalados, nesta coleção, não apenas compõem os motivos labirínticos dos campos iconográficos, mas também delimitam seus campos e marcam os ângulos de inflexão do vaso. É comum percebermos dois acanalados acima e abaixo do campo iconográfico, mais um ou dois na borda, logo abaixo do lábio e um ou dois sobre a flange. Em poucos casos (nos vasos de tamanho médio), linhas acanaladas também são produzidas abaixo da flange, de forma que a presença e quantidade destas linhas horizontais varia, provavelmente conforme a liberdade criativa da ceramista.

Figura 61: Fragmento de vaso com flange mesial de tamanho médio com acanalado embaixo da flange. Sítio Lauro Sodré.

A decoração acanalada nestes vasos era produzida após o alisamento, provavelmente com a argila em “ponto de couro”. Este ponto da argila corresponde a uma primeira etapa de secagem, em que a peça começa a perder umidade, mas ainda está com plasticidade suficiente para a produção de incisões e retiradas, sem que se tenha que “riscar” a superfície cerâmica.

A aplicação de engobo³¹ e/ou pintura é realizada após a produção da decoração plástica, majoritariamente sobre os campos iconográficos.

São poucos os exemplares do acervo do Lauro Sodré em que é possível identificar, de forma satisfatória, a presença do engobo e da pintura polícroma. Uma vez que as peças foram coletadas e lavadas por moradores da região, muito da pintura se perdeu, de forma que pudemos identificar apenas alguns vestígios das cores vermelha e branca.

É interessante notar dois aspectos da pintura dos vasos do Lauro Sodré. O primeiro diz respeito ao engobo branco. Este engobo, clássico da cerâmica polícroma, é comumente encontrado em algumas urnas funerárias ou outras categorias cerâmicas de diversas fases da TPA, e apresenta-se como uma camada espessa, muitas vezes com aparência de louça (que inclusive “craquela”), o que indica um banho ou aplicação de uma camada grossa, aparentemente protegida por uma pátina ou fina camada resinosa que corrobora para sua conservação³². Durante a limpeza de recipientes com este engobo, percebemos que ao remover essa fina camada superficial, o engobo apresenta-se pulverulento. Segundo Silvia Cunha Lima (comunicação pessoal) isso poderia estar relacionado a uma queima em baixa temperatura (fusão somente da superfície desta camada espessa de engobo) ou à aplicação da pintura em um estágio pós-queima (neste caso, fixada por uma camada resinosa).

Apesar de ainda não termos dados arqueométricos sobre esta coleção, como a pasta cerâmica dos vasos de Lauro Sodré tendem a ter queima completa, nossas observações sobre o engobo e a pintura poderiam indicar dois processos de queima: uma primeira em alta temperatura, para o recipiente, e uma segunda, depois da aplicação do engobo e da pintura, em baixa temperatura, que seria suficiente para fixação da pintura à superfície, porém deixando-a mais frágil, e por isso de tão difícil preservação. Essa é uma característica aparentemente compartilhada entre as mais distintas fases da TPA, que se difere de outras cerâmicas policrômicas, como, por exemplo, as denominadas de Pocó-Açutuba, em que a pintura aparenta ser muito mais resistente, como se fosse vitrificada e muito bem fixada à superfície cerâmica.

³¹ Engobos ou “banhos” são formados por argila e/ou outros materiais em suspensão na água e cobrem toda a superfície cerâmica, sendo usados geralmente para impermeabilizar a peça ou como fundo de decorações pintadas. A maior parte dos engobos são de coloração branca (caulim) e aplicados pré-queima. As pinturas são produzidas a partir de colorantes (minerais ou orgânicos) combinados à argila, água e, quando pós-queima, algum tipo de aglutinante. As pinturas podem ser feitas antes ou depois da queima. Pinturas feitas de colorante orgânico tendem a ser aplicadas após a queima, pois oxidam e somem em contato com o fogo e pinturas com colorante mineral são, geralmente, aplicadas antes da queima, pois assim aderem melhor à superfície cerâmica através da fusão de seus componentes. (Lima 2012; Rice 1987)

³² Silvia Cunha Lima, comunicação pessoal. Essa camada de “pátina” seria um efeito pós-deposicional, que serviria como uma película de proteção da camada policroma.

Nas peças do acervo do sítio Lauro Sodré, engobos ou banhos³³ que cobrissem toda a superfície cerâmica não foram identificados nos vasos com flange mesial, mas sim em outras categorias morfológicas, como tigelas ou pratos, nos quais não havia a presença de decoração plástica, apenas pintura sobre os engobos brancos. Mesmo estas peças tinham sua camada de cor muito erodida, o que poderia estar relacionado à deposição nas margens do rio, assim como a outros processos pós-deposicionais. Esse engobo branco se diferencia, em certa medida, de alguns exemplares da coleção 006, de Manacapuru, onde as camadas de pintura parecem ser mais resistentes. No entanto, isso poderia estar mais relacionado às alterações pós-deposicionais dos distintos contextos, do que a diferenças tecnológicas entre as pinturas.

Figura 62: Exemplos de artefatos do sítio Lauro Sodré com engobo. À esquerda, prato com banho em vermelho cobrindo toda a superfície interna e, à direita, vaso com engobo branco na superfície externa.

Nos vasos com flange mesial do sítio Lauro Sodré, não foi possível identificar se havia a aplicação de um engobo sobre toda a face externa do vaso, como foi identificado na coleção 006, mas pudemos perceber alguns vestígios de pintura que indicam que eles deveriam ser, ao menos, parcialmente pintados.

³³ Optamos por dividir engobos e banhos a fim de facilitar a classificação das peças com pinturas sobre toda a superfície. No caso, o engobo restringe-se ao engobo branco, clássico da cerâmica policroma, que é usado como “fundo” para a pintura e o banho seria uma aplicação de cor vermelha, sobre o qual não é produzida decoração pintada.

Durante nosso levantamento para a constituição dos acervos analisados, pudemos observar dois vasos na coleção arqueológica em exposição no IPHAN-MANAUS que parecem corroborar esta hipótese. O primeiro (Figura 63a) trata-se de um vaso da coleção do sítio Lauro Sodré, de dimensões pequenas, onde podemos observar uma camada espessa de engobo branco por toda a superfície externa, da flange até o lábio. Esta peça, curiosamente, é circular e tem uma morfologia mais semelhante aos vasos encontrados na área de confluência.

A outra peça (Figura 63b) é um vaso com flange (neste caso mais “basal”), sem proveniência conhecida, mas com a pintura completamente preservada. Este exemplar tem os ângulos de inflexão de seu corpo semelhantes às formas mais comumente encontradas no sítio Lauro Sodré e em outros sítios do médio Solimões como o São Paulo II. Nele pode-se observar um campo de decoração acanalada entre a flange e o ângulo de inflexão abaixo da borda, o qual é revestido por engobo branco e pintura vermelha e preta. Neste campo, as pinturas são aplicadas de forma alternada, sobre as linhas acanaladas, dando destaque a determinados motivos do campo iconográfico. A linha de inflexão, extremidade da flange e face externa da base e bojo inferior são cobertos por pintura vermelha e a parte de cima do vaso, próxima à borda é revestida por engobo branco e pintura preta. Esta pintura da parte superior do vaso apresenta alguns padrões gráficos que foram recentemente encontrados em urnas funerárias policromas na região de Tefé (Belletti 2015). Já os padrões iconográficos observados no campo acanalado se assemelham aos identificados nos vasos da área de confluência. Esta peça é interessante, pois parece um vaso híbrido, com elementos morfológicos e iconográficos de regiões distintas do Solimões. Mas, mais do que isso, ela poderia estar nos mostrando que, uma vez preservados os campos de pinturas destas peças, poderíamos ter um panorama muito mais seguro da variabilidade regional do estilo policromo.

Figura 63: Vasos com flange mesial em exposição no IPHAN - Manaus.

- a. Vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré
- b. Vaso com flange mesial de proveniência desconhecida

Desenvolveremos a questão dos temas iconográficos mais adiante, mas gostaríamos aqui de chamar atenção para o fato de que, muitas vezes, as alterações pós-deposicionais às quais as cerâmicas são expostas não nos permitem identificar seus padrões iconográficos de maneira próxima ao que eram. Todavia, quando fazemos o exercício de tentar identificar essas pinturas, passamos a observar elementos estéticos e simbólicos que antes permaneciam ocultos.

Diante disso, optamos por fazer alguns exercícios de projeção dos campos iconográficos, quando possível, na tentativa de nos aproximar da maneira como estes eram elaborados e visualizados por seus espectadores. Embora se trate de uma hipótese sobre a configuração destes campos, tal exercício nos possibilitou outra percepção da tão conhecida policromia Guarita, dando forma a seres e tipos de movimentos distintos, dentro dos labirintos acanalados e provocando um efeito sinestésico a partir da intercalação de cores.

O outro aspecto da pintura dos vasos com flange do sítio Lauro Sodré que gostaríamos de apontar, e que influi diretamente nas reconstituições dos campos iconográficos, é a presença de vestígios de coloração amarela. As pinturas mais comuns utilizadas nas indústrias cerâmicas amazônicas são compostas por materiais metálicos e óxidos de ferro que dão a variação entre vermelho, laranja, vinho, preto e marrom após a queima; já o branco geralmente é uma mistura de argila e água (caulim) (Machado 2005:225). O amarelo também pode ser obtido através de colorantes minerais (óxido de ferro) mas altera sua coloração quando queimado. Entre as Asuriní, por exemplo, o

amarelo é obtido a partir de óxido de ferro, mas a pintura só é aplicada depois da queima do vaso.

Nas peças do sítio Lauro Sodré, assim como em peças de outras coleções estudadas, devido ao fato dos vestígios de coloração amarela aparecerem quase sempre associados à pintura vermelha, de forma descontínua e muitas vezes como uma alteração na superfície da pintura vermelha, entendemos que o amarelo aqui se trata do resultado de um processo de oxidação da pintura vermelha. Em algumas peças observamos campos bem diferenciados com vestígios de pintura “amarela” e pintura vermelha, sendo que nesta última há uma variação entre o vinho e o vermelho sangue. Isso poderia indicar a utilização de dois tipos de pintura vermelha, que se alternavam nos campos iconográficos, uma das quais estaria mais suscetível ao processo de oxidação. Estas considerações poderão ser desenvolvidas futuramente, a partir de estudos arqueométricos dos diferentes tipos de pintura.

Figura 64: Variação de cores entre o amarelo e o vermelho na pintura de peças do Lauro Sodré. Na imagem a, as setas indicam a mudança de uma cor para a outra. Na imagem b, as setas indicam dois campos coloridos, um em amarelo e outro em vermelho “vivo”.

Diante disso, optamos por substituir por vermelho a pintura em amarelo na reconstituição dos campos iconográficos, a fim de tentar aproximar nossa análise de sua composição original.

Nos vasos em que foi possível observar a pintura, esta se encontra sobre os acanalados, seja nas linhas horizontais que delimitam os campos, os pontos de inflexão e a borda, ou nos campos complexos, em que as cores se alternam entre linhas acanaladas, ou entre os acanalados e as partes excisas (alto-relevo). A projeção das cores permite, desta forma, que identifiquemos os diferentes contrastes da composição iconográfica, e por sua vez, as figuras que surgem dos emaranhados de linhas.

Figura 65: Recosntituição de campo iconográfico pintado de um vaso da coleção do sítio Lauro Sodré.

Essa característica da pintura, usada para destacar os pontos de inflexão do vaso, para delimitar os campos e para compor os motivos iconográficos, alternando as cores entre eles, se estende a todas as fases cerâmicas polícromas. Tal padrão da utilização da pintura foi, inclusive, uma das aproximações estabelecidas entre a cerâmica polícroma e a cerâmica Tupiguarani, onde as técnicas de composição e organização dos campos pintados parecem semelhantes. Nesta última, faixas vermelhas são geralmente aplicadas para acentuar ângulos de inflexão e bordas e delimitar os campos decorativos e pinturas vermelhas e pretas cobrem os campos, que, no entanto, tem uma linguagem iconográfica bem diferente da polícroma. Este padrão de organização da pintura pode ser encontrado também em outras indústrias cerâmicas arqueológicas como a Marajoara e Aristé, ou mesmo etnológicas como a Shipibo-Conibo.

Para Gosselain (1992), algumas técnicas de acabamento e de finalização das peças cerâmicas seriam mais suscetíveis de mudança, pois não alterariam a sequência de produção da peça, nem implicariam em novos hábitos motores, aprendidos desde a infância. Desta forma, poderia ser que a estética visual da pintura polícroma tenha sido aprendida e/ou emulada de outros grupos, e vice e versa, cada qual a adaptando a seus próprios repertórios iconográficos.

Por fim, o acervo do sítio Lauro Sodré parece indicar um conjunto cerâmico bem homogêneo, com uma assinatura local, tanto na tecnologia de preparação da pasta (presença homogênea de cauxí em todo o acervo e predominância de argila laranja) quanto nas técnicas de manufatura e de acabamento dos recipientes aqui analisados. Muito embora essa coleção tenha se formado a partir da coleta de moradores do município de Lauro Sodré, as peças apresentam um grau de homogeneidade que provavelmente indica uma produção especializada local, podendo este ser um local de produção ou de utilização de uma cerâmica específica, com um alto grau de virtuosismo tecnológico, caracterizando um estilo emblemático, nos termos de Wiessner (1990).

A Coleção 006 (cidade de Manacapuru)

Mudemos um pouco o contexto das análises para falar do conjunto de vasos da coleção 006 do MAE-USP. As peças provenientes da cidade de Manacapuru, da coleção 006, são compostas por uma maior parte de formas restritivas com contorno complexo. Entre os fragmentos e vasos em que foi possível identificar a estrutura da forma, foram contabilizados 8 restritivos (2 compostos e 6 complexos) e 1 irrestritivo, de contorno composto. Muito da caracterização dos contornos nesta coleção foi comprometida, por se tratarem basicamente de vasos fragmentados ou de fragmentos formados pela borda e flange. A maior parte da coleção, formada por fragmentos de flange não teve seu contorno determinado. Apesar da grande quantidade de peças fragmentadas, pudemos fazer a reconstituição de algumas formas e, mais do que nos outros conjuntos analisados, compreender melhor os processos de manufatura do corpo do vaso e da flange.

A maior parte do acervo apresenta certa padronização quanto à morfologia dos vasos, que são circulares, com a flange mais próxima da borda, e um bojo proeminente e arredondado abaixo da flange, característica esta que não foi observada nos vasos do Lauro Sodré. No entanto, as peças nas quais foi possível fazer a reconstituição da forma do vaso, que compreendem os recipientes inteiros e os fragmentos com borda correspondem a 21% do acervo (11 peças) de forma que, apesar de terem características padronizadas, não formam uma parcela significativa de toda a coleção. Abaixo podem ser observadas as morfologias reconstituídas e o processo de manufatura mais comum para estes vasos.

Figura 66: Morfologias reconstituídas dos vasos com flange mesial da coleção 006.

Figura 67: Vasos com flange mesial parcialmente inteiros da coleção 006.

Nestas peças reconstituídas, as bordas são predominantemente reforçadas externamente (com a aplicação de argila para expandir sua superfície, como observado na Figura 48), com inclinação direta (8 peças) ou extrovertida (3 peças). Essas características como a forma restritiva, contorno complexo e borda expandida ou reforçada e extrovertida parecem se repetir nas distintas coleções analisadas. Aparentemente, mesmo dentro de uma variabilidade morfológica regional, os vasos com flange mesial seguem um padrão da forma que compreende uma base pequena, seguida de uma expansão do vaso até a altura da flange ou do bojo, uma retração de sua forma mais próxima à borda e novamente uma expansão de sua abertura. Este padrão se aplica também a alguns dos vasos de contorno complexo da fase Guarita e poderia indicar uma categoria cerâmica reservada a funções específicas e, talvez, semelhantes.

Nas formas da coleção 006, os lábios são predominantemente biselados e não apresentam o formato plano dos vasos do sítio Lauro Sodré, tampouco as decorações serrilhadas ou acanaladas na sua extremidade. Já as flanges estão localizadas mais próximas à borda, são mais curtas, com comprimentos entre 1 e 2,5 cm e tem espessura entre 7 e 16mm. Estas apresentam uma extremidade preponderantemente arredondada e podem ser levemente inclinadas para cima - classificadas aqui como “introvertidas” - ou diretas. Nestas peças, não foi identificada a presença de campos com decoração plástica elaborada sob a flange, mas sim a presença de um acanalado largo, em alguns exemplares (35% da amostra), como um “vinco” entre a parede do vaso e a flange. Interessante que, muitas vezes há uma camada de fuligem ou de enegrecimento na porção inferior do vaso, sob a flange, que nestas peças especificamente, não cobre o acanalado, ou o “vinco”. Isso poderia indicar sua utilização como suporte para algum tipo de material durante a queima da peça. Um exemplo seria uma alça ou alguma estrutura de palha para segurar a flange ou mesmo o vaso inteiro quando da exposição ao fogo. No entanto, não pôde ser verificada nenhuma marca de abrasão nesta porção do vaso.

Figura 68: Vaso com flange mesial da coleção 006, com destaque para a superfície côncava entre a flange e a parede inferior (vinco). Esta parte do vaso não apresenta fuligem.

O acervo da cidade de Manacapuru (contanto as formas mais inteiras e os fragmentos) pode ser dividido, basicamente, em três grandes conjuntos. O primeiro é formado por flanges que se assemelham na curvatura, morfologia e iconografia aos vasos reconstituídos descritos acima. Nestas as decorações acanaladas são minimamente espaçadas entre si, produzidas em ponto de couro mole (com a argila ainda bem úmida) e o campo iconográfico se localiza desde a borda até a extremidade da flange, passando por cima dela e “recortando” seu lábio, como parte integrante dos motivos iconográficos.

Vasos conjunto 1 - Coleção 006

Figura 69: Morfologias da coleção 006 classificadas dentro do Conjunto 1.

O segundo é formado por vasos mais arredondados na sua porção entre a flange e a borda e a flange é mais curta e segmentada por incisões largas. Neste conjunto os campos iconográficos localizam-se entre a borda e a flange, mas não sobre esta e são formados por acanalados com grandes espaçamentos entre si, caracterizando o que seria uma decoração excisa.

Vasos Conjunto 2 - Coleção 006

Figura 70: Morfologias da coleção 006 classificadas dentro do conjunto 2.

O terceiro conjunto é, na realidade, um aglomerado de fragmentos que parecem exógenos, pois são produzidos com pastas distintas, tem uma morfologia diferente, técnicas de decoração distintas e motivos iconográficos também não tão reconhecíveis. Esse conjunto é composto por 5 peças apenas. Estas peças podem ser observadas na Figura 71. As duas primeiras (letras **a** e **b**) já foram descritas anteriormente pois tem a flange produzida como um prolongamento da parede inferior. A terceira peça (letra **c**) se assemelha a estas duas primeiras na composição da pasta (caco moído), tem acanalados profundos e uma flange quase basal. Os dois fragmentos seguintes (letra **d**), de coloração alaranjada e cauxí como antiplástico, diferenciam-se pela decoração na porção do vaso sobre a flange, formada por ponteados ou incisões estocadas, que mais parecem as decorações dos vasos com flange da tradição regional Saracá, cobertas por pintura vermelha. E a última peça abaixo (letra **e**) parece ser a mais diferente de todas, embora produzida com argila laranja e cauxí, tem uma espessura bem fina, em torno de 4mm, uma queima muito bem controlada, que teria resultado em uma pasta compacta e muito leve e

uma flange comprida com a extremidade plana. A decoração neste caso é feita com a argila dura e parece ter dois campos, um sobre a flange e outro acima desta. Os dois campos são cobertos por uma pintura vermelha viva e resistente. Nessa peça parece imperar uma tecnologia de manufatura diferente das demais analisadas, o que poderia indicar seu pertencimento a uma outra fase cerâmica.

Figura 71: Fragmentos de flange mesial da coleção 006 classificados dentro do conjunto 3.

Estudos arqueométricos futuros poderão aprofundar a análise destes componentes mais diferenciados, bem como traçar um melhor panorama da variabilidade do estilo Guarita na região.

A maior parte das peças inseridas nos conjuntos acima tem algum tipo de engobo ou pintura em sua superfície. Os conjuntos 1 e 2 são caracterizados, principalmente, por vasos com engobo branco sobre a face externa, delimitado entre a borda e a flange. A exceção fica por conta de um exemplar (do conjunto 2), em que o engobo branco cobre toda a face externa, inclusive a porção abaixo da flange. O banho de pintura vermelha pode ser observado em algumas peças na face externa sob a flange e a pintura vermelha está quase sempre localizada sobre os acanalados dos campos iconográficos mais elaborados, nas linhas horizontais que delimitam os campos, nos acanalados sob as flanges e nos

lábios. Nos campos iconográficos, por vezes a pintura vermelha é aplicada alternadamente com a preta, assim como no Lauro Sodré se dava com o branco e vermelho.

Embora o engobo branco pareça mais resistente que o observado na coleção do sítio Lauro Sodré, a pintura (vermelha, preta e marrom) ainda é frágil e parece ter uma fixação mais superficial na peça. Isso nos leva a pensar que, também neste caso, a pintura poderia estar sendo aplicada após a queima da peça, e submetida a uma queima em baixa temperatura para sua fixação. Em um dos vasos com flange foi notada a presença de banho vermelho na face interna.

Figura 72: Fragmentos de vasos com flange mesial da coleção 006 com policromia.

Outra característica interessante, que pôde ser notada na análise dos fragmentos, diz respeito à manufatura das flanges e dos campos iconográficos sobre estas. Ao analisarmos a espessura das paredes dos vasos, pudemos perceber que a parede de cima da flange era, por vezes, mais espessa que a parede de baixo. Com base nisso, pudemos notar em alguns fragmentos que, após a fixação da flange no corpo do vaso, se dava a aplicação de uma

camada de argila mole sobre a parede do vaso, logo acima da flange que, além de servir como superfície de alisamento para junção desta com o vaso, possibilitava à ceramista produzir a decoração acanalada em uma superfície mais maleável e mais úmida, uma vez que a parede superior do vaso deveria estar mais seca, quando da aplicação da flange.

Essa característica foi notada, principalmente, nos vasos reconstituídos e nos fragmentos dos conjuntos 1 e 2. No acervo do sítio Lauro Sodré, não pudemos observar tal técnica. Isso poderia, por um lado, estar relacionado à dificuldade de observar este tipo de procedimento em vasos inteiros ou, por outro lado, à existência de técnicas diferentes para a produção do acanalado. Nos vasos do Lauro Sodré, as incisões parecem ser produzidas com a pasta mais resistente, no chamado ponto de couro, ao passo que nas peças de Manacapuru, parecem feitos sobre uma argila mais mole.

Figura 73: Detalhe da adição de camada de argila no vaso com flange, para a produção dos acanalados.

Por fim, os conjuntos reconstituídos da coleção 006 parecem ter a mesma variação de tamanho e volume que os do sítio Lauro Sodré e dos demais conjuntos analisados, com alturas entre 10 e 20 cm e diâmetros de abertura entre 10 e 40 cm. Parece-nos, num primeiro momento, que as peças de Manacapuru poderiam ser também divididas em dois grupos, um de diâmetros menores e outro de diâmetros maiores, o que poderia indicar usos diferenciados para estas peças, ao modo do que foi interpretado para os vasos do acervo do

Lauro Sodré. No entanto, diferentemente do primeiro acervo, os vasos menores da coleção de Manacapuru não apresentam diferenças morfológicas acentuadas em relação aos vasos médios. São idênticos na morfologia e na distribuição formal de seus campos iconográficos, mesmo na distribuição do engobo ou da pintura. Estes também compreendem poucos fragmentos da coleção e poderia até mesmo indicar peças menores resultantes de processos de aprendizado.

No entanto, se considerarmos que nesta coleção também existem dois conjuntos funcionais para os vasos com flange mesial, baseados nas diferenças de tamanhos entre seus exemplares, teríamos que considerar que, neste caso, não parecem se aplicar aos vasos menores as performances que propusemos para os pequenos vasos do Lauro Sodré, que teriam seus campos visualizados quando utilizados para a ingestão de bebidas. A diferença, neste caso, está na localização da iconografia, visível para quem manuseia o vaso e não necessariamente para quem observa o manuseador.

Figura 74: Vaso com flange mesial pequeno da coleção 006. A morfologia e composição dos campos iconográficos são iguais às das peças de tamanho médio.

Por fim, há uma peça na coleção 006 que provém de outra localização, no Lago do Catuá, próximo à região de Tefé. Esta peça, de coloração bege e com cauíxí como antiplástico predominante, se diferencia das peças do médio Solimões nem tanto pela sua morfologia, mas mais pelas características de seu campo iconográfico. A forma restritiva e

de contorno complexo assemelha-se ao contorno dos vasos dos Lauro Sodré, mas apresenta abertura circular. Suas dimensões também são similares aos conjuntos do médio Solimões, com 14cm de altura, 25 de diâmetro e 6mm de espessura das paredes. Este seria considerado um vaso de tamanho médio. As diferenças começam a parecer na constituição do campo iconográfico e nos acabamentos de superfície. Embora a peça seja bem alisada de ambos os lados e o campo se encontre, aparentemente, entre a borda e a flange, pudemos notar que a flange, pequena (1,5cm de comprimento) tem um acabamento com incisões largas, mais semelhante aos vasos da área de confluência e um campo iconográfico formado por motivos geométricos, diferentes do que pudemos observar nos outros contextos estudados.

Figura 75: Vaso com flange mesial da coleção 006 proveniente do Lago do Catuá, próximo à Tefé.

Além disso, a técnica de produção dos acanalados também se diferencia, com incisões mais largas, superficiais e produzidas provavelmente com a peça bem úmida. Não pudemos nos aprofundar na análise dos vasos com flange mesial da região de Tefé, que podem ser encontrados tanto nas fases cerâmicas mais antigas (Pocó, no lago Amanã) quanto nas mais recentes (Tefé, nos lagos Amanã e Tefé). As flanges da fase Tefé identificadas por Costa (2012) na região do Lago do Amanã mais se assemelham aos vasos encontrados na região da área de confluência entre os rios Negro e Solimões, baixo Negro

e baixo Madeira. Além disso, alguns fragmentos mostram características decorativas particulares, sobre as quais precisaríamos desenvolver uma análise de estilo mais específica.

Já no lago de Tefé os fragmentos de vasos com flange mesial são poucos expressivos e pudemos documentar apenas um destes, doado para o acervo do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. Esta flange apresenta uma morfologia semelhante às encontradas no médio Solimões, sobretudo no sítio Lauro Sodré, mas sua decoração é produzida com incisão dupla, típica das fases Caiambé e Tefé (Belletti 2015) e os motivos iconográficos também são mais geométricos. Neste fragmento, pudemos observar bem a técnica de manufatura da flange que consistiu na junção de duas camadas de roletes no ponto de inflexão do vaso, uma em cima e outra embaixo, que foram posteriormente alisadas e afiladas. Na parede do vaso onde foi anexada a flange pode-se perceber uma linha acanalada mais profunda que deve ter servido para a aplicação de barbotina (argila líquida) para “colar” as partes, ou mesmo como superfície de junção da argila mole, de forma a conseguir uma melhor aderência da flange no corpo do vaso que já estava mais seco. Na extremidade da flange pode ser também notada a decoração serrilhada.

Figura 76: Fragmento de flange mesial doado ao acervo do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. Tefé, AM. As flechas indicam a linha acanalada produzida no ponto de junção da flange.

Diferentemente das peças do sítio Lauro Sodré, este vaso recebe o campo decorativo sobre a flange e há uma separação entre este e a parede superior, próxima à borda, por incisões. Essa característica do campo iconográfico sobre a flange é um padrão presente na maior parte do acervo da coleção 006. No entanto, a morfologia dos vasos e a própria configuração dos campos iconográficos nesta coleção parecem bem distintos do fragmento e do vaso encontrados na região de Tefé e descritos acima.

Sítio Vila Nova II

No tocante aos dados do sítio Vila Nova II, no médio rio Negro, pudemos medir o diâmetro de apenas uma peça, em 30cm. Esta peça, no entanto não se trata de um vaso com flange mesial clássico, mas tende mais ao formato globular, com apêndices laterais. Pudemos observar neste vaso uma mancha homogênea e espessa de fuligem na sua face externa, próximo à base, abaixo do ângulo de inflexão.

Figura 77: Vaso globular de tamanho médio pertencente ao acervo do sítio Vila Nova II.

A maior parte dos fragmentos desta coleção tem alisamento fino ou polido na face interna e médio na face externa e apenas dois apresentam um alisamento interno mais grosseiro (Lopes 2015:54). Assim como nos outros conjuntos analisados, há uma predominância de campos com decoração acanalada entre a borda e a flange e sobre esta. Os motivos iconográficos, bem como a delimitação de seus campos, assemelham-se aos conjuntos da coleção de Manacapuru.

Figura 78: Fragmentos de vasos com flange mesial do acervo do sítio Vila Nova II.

Assim como na coleção 006, foi identificada, no acervo do Vila Nova II, a presença de dois agrupamentos mais amplos de vasos com flange mesial. O primeiro, formado basicamente por vasos com a flange direta e decoração acanalada sobre a face superior e sobre a flange, é formado por morfologias como as da Figura 78 e compartilha elementos formais (motivos iconográficos, limites formais dos campos, acanalados que recortam a flange) com os vasos do conjunto 1 da cidade de Manacapuru.

O segundo conjunto, formado por vasos mais arredondados, com flanges menores e decoradas com incisões de diferentes espessuras, assemelha-se ao conjunto 2 da cidade de Manacapuru. Neste último, os campos iconográficos são produzidos na parede superior à flange e os acanalados são espaçados entre si, formando decorações excisas. Um dos exemplares deste segundo conjunto apresentou pintura vermelha na face externa sobre o campo iconográfico e pintura vermelha na face interna. Fora esta peça, o padrão mais comum é a presença de engobo branco sobre a flange e parede superior, até a borda, pintura vermelha e preta alternada sobre acanalado e banho vermelho sob a flange e na face externa inferior, seguindo o padrão observado nos outros contextos.

Figura 79: Fragmento de flange mesial do sítio Vila Nova II, com policromia em ambas as faces, classificado dentro do conjunto 1.

Figura 80: Fragmentos de flange mesial com policromia do acervo do sítio Vila Nova II, classificados dentro do conjunto 2.

No tocante à morfologia e aos padrões de composição dos campos iconográficos, bem como alguns dos motivos percebidos entre eles, os vasos do sítio Vila Nova II parecem mais próximos ao estilo dos vasos da área de confluência. No entanto, a presença de formas quadrangulares, semelhantes à descrita por Barbosa Rodrigues e de alguns motivos iconográficos compartilhados com os sítios do médio Solimões traz algumas características particulares deste conjunto.

Acervo MPEG e MN-UFRJ

No tocante aos demais vasos analisados, provenientes do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi e Museu Nacional da UFRJ, estes não apresentam informações diferentes no tocante as etapas de manufatura e acabamento de superfície que poderiam

modificar muito o quadro estabelecido até aqui. Os vasos com flange do acervo do MPEG, espalhados pelo rio Negro, Solimões, Madeira e Lago de Tefé são menores que os vasos descritos anteriormente, com no máximo 10 cm de altura e entre 10 e 20 cm de diâmetro. Todos são circulares, restritivos e com contorno complexo, bordas extrovertidas (4 peças) e introvertida (1 peça) e flanges mais curtas, arredondadas nas extremidades. As bordas são reforçadas externamente e apenas um exemplar tem a borda serrilhada, justamente a peça que não tem alguma informação de proveniência. Esta peça também apresenta a decoração serrilhada na flange e é a única em que se pode notar vestígios de engobo branco entre a borda e a flange e de pintura vermelha sobre a decoração acanalada. Nas demais peças, o campo de decoração plástica, formado majoritariamente pela técnica do acanalado, está delimitado entre a flange e a borda e sobre a flange.

Os demais vasos analisados (que não possuem flange mesial) compreendem 3 recipientes de contorno complexo e 1 de contorno composto, todos de forma restritiva, sendo 2 quadrados e dois circulares. Estes vasos também são menores do que os descritos nas coleções anteriores, sendo que apenas um tem altura de 20 cm e diâmetro de 30 cm. Abaixo podem ser observadas as diferentes morfologias dos vasos do acervo do MPEG, analisados nesta pesquisa. As fotos destas peças podem ser observadas no Anexo 9.

Figura 81: Morfologias das peças do acervo do MPEG, analisadas nesta pesquisa.

Estes artefatos assemelham-se aos demais descritos em termos de preparo de pasta, tecnologia de manufatura e de acabamento de superfície e produção/disposição dos campos iconográficos. Desta forma, os analisaremos mais profundamente quanto ao seu conteúdo iconográfico, de forma a tentar estabelecer aproximações e diferenças entre os outros conjuntos de diferentes regiões.

Os recipientes do acervo do Museu Nacional compreendem dois vasos pequenos e uma tigela de tamanho médio. Um dos pequenos, o vaso com flange mesial, tem diâmetro de 10cm, contorno restritivo e uma combinação de decoração acanalada com apliques modelados (que inclusive formam a flange) e pintura vermelha na borda, nos acanalados e na base. O outro vaso pequeno tem um formato zoomorfo, com uma abertura levemente quadrangular, com diâmetro por volta de 14cm. Neste também se combinam as decorações acanaladas e os apliques modelados, que formam a cabeça e cauda do animal, revestidos de pintura vermelha. Esta peça apresentou uma camada de fuligem homogênea na sua parede inferior, entre a base e o ângulo de inflexão.

Já a tigela é uma das maiores peças analisadas, com altura de 18cm e diâmetro de 42cm, borda reforçada externa e extrovertida e contorno irrestritivo. Esta apresenta uma decoração acanalada excisa com padrões semelhantes as outras duas peças sobre a qual é aplicado engobo branco e pintura vermelha. Na face interna também se nota alguns vestígios de engobo branco.

Figura 82: Peças do Museu Nacional analisadas. Da esquerda para a direita: Vaso com flange mesial e apliques (antropomorfo), Vaso quadrangular zoomorfo e Tigela.

Sítio São Paulo II

Por fim, entre os fragmentos de flange mesial do sítio São Paulo II, foram identificadas apenas 2 formas inteiras, uma restritiva e a outra irrestritiva. Somando estas aos fragmentos do acervo, pode-se notar uma preponderância de lábios reforçados externamente e alguns com decoração ungulada ou acanalada. A técnica decorativa identificada foi também o acanalado na face externa, geralmente entre a flange e a borda ou a flange e o ponto de inflexão abaixo da borda e a presença de engobo branco com pintura vermelha. Em um dos vasos reconstituídos (Figura 83) pode-se notar uma morfologia talvez mais próxima aos vasos do sítio Lauro Sodré, à exceção da flange, que mais parece um rolete aplicado. Nesta peça também são observados os acanalados horizontais produzidos na borda do vaso, padrão este comumente encontrado nos vasos do Lauro Sodré. Os diâmetros variam de 7 a 20cm (tamanhos pequenos e médios).

Não foi possível verificar os demais fragmentos do acervo quanto aos padrões dos campos iconográficos, de forma que não temos dados suficientes para estabelecer uma análise comparativa entre os atributos decorativos do sítio São Paulo II com os demais acervos analisados. Apesar disso, as descrições de Trindade (2009) quanto à variação morfológica das flanges e seus padrões da decoração nos leva a crer q estes vasos compartilhem elementos estéticos com os vasos da área de confluência, seja pela variação de manufatura (flanges também como prolongamento da parede inferior) ou pela localização dos campos, em que os motivos têm continuidade sobre a superfície das flanges.

Figura 83: Vaso com flange mesial (basal) do acervo do sítio São Paulo II. Foto: Acervo Arqueotrop. Ilustração: Val Moraes.

Como já dito anteriormente, Trindade (2009) também chama a atenção para o grande volume de peças decoradas nesta coleção, sobretudo as que tem contorno composto e complexo (e flanges). Baseado nisso, o autor atribui uma função estética para as flanges e uma função tecnológica de proteção dos campos decorativos, quase sempre localizados acima da flange (Trindade 2009:32). A proteção sugerida se dava no momento em que a peça era colocada ao fogo, e a flange impediria que as chamas ou a fuligem, atingessem o campo iconográfico. Tal interpretação baseava-se, sobretudo, na presença de fuligem em grande parte dos vasos, na parede abaixo da flange.

Na região do baixo rio Madeira, Moraes (2013) interpreta a presença de fuligem sob as flanges e a complexidade dos campos iconográficos destes vasos como um indício de seu uso em serviços de preparo e consumo de alimentos em eventos públicos e celebrações. Para o autor (2013:90) a presença da flange seria uma “alternativa tecnológica” que permitiria a conservação da decoração por mais tempo, quando da exposição ao fogo. Nos acervos estudados, foi notada a presença, em grande parte dos exemplares, destas manchas enegrecidas abaixo da flange e na parede inferior do recipiente que, no entanto, pareciam configurar dois tipos de marcas.

Um tipo, caracterizado por manchas enegrecidas não homogêneas, também chamadas *fire-clouds* (Shepard 1956) relacionava-se ao processo de queima da peça, em que o contato do vaso com o combustível usado para a queima (geralmente madeira) ou com a fumaça poderia formar áreas escuras na superfície cerâmica. O outro tipo, onde são observadas camadas enegrecidas mais homogêneas, poderia indicar uma funcionalidade para os vasos, expostos ao fogo para o preparo de alguma substância. No entanto, os vasos do sítio Vila Nova II são os únicos a apresentar marcas de erosão, ou manchas de coloração roxo-amarronzada no seu interior, que poderiam indicar processos de cozimento ou fermentação (Lopes 2015). As marcas de erosão identificadas nos demais conjuntos são mais superficiais e poderiam configurar alterações pós-deposicionais.

Figura 84: Vasos com flange mesial com marcas enegrecidas na base. À esquerda pode-se notar as marcas derivadas da queima (*fire-clouds*) e à direita, uma camada enegrecida possivelmente indicativa de exposição ao fogo (fuligem)

Infelizmente, o fato de não possuírmos muitas formas inteiras, ou que estas, quando completas, tenham passado por uma limpeza (geralmente bem lavadas) acaba por prejudicar análises que visem identificar vestígios de fuligem ou resíduos nos vasos.

Fossem as flanges protetoras ou não dos campos iconográficos, vimos que grande parte dos artefatos descritos possuía, provavelmente, decoração plástica ou pintada nas superfícies sob a flange, como é o caso de algumas decorações acanaladas ou do engobo vermelho. Por um lado, poderíamos pensar que não há sentido em se pintar de vermelho a base de uma peça que será exposta continuamente ao fogo. No entanto, as escolhas tecnológicas nem sempre são guiadas por princípios considerados “lógicos” ou “funcionais”. Por exemplo, entre os Wauja, no alto Xingu, as panelas *kamalupo*, oferecidas como pagamento-ritual, são decoradas na base e expostas ao fogo para ferver o caldo da mandioca, cobrindo de fuligem seus campos decorados, até perderem a pintura. Neste caso, a presença destes campos é uma característica fundamental da panela que a define enquanto objeto de prestígio e que possibilita sua eficácia ritual (Barcelos Neto 2008). Este e outros exemplos etnográficos mostram que nem sempre a presença de pintura em um recipiente determina sua funcionalidade.

Outra alternativa, que explicasse a falta de camadas de fuligem homogêneas nestas peças, seria a exposição das mesmas ao fogo apenas em atividades específicas ou por tempo reduzido. Antes, no entanto, de adentrar as possíveis atividades as quais estes vasos estivessem relacionados, gostaríamos de finalizar a análise de seu processo de manufatura, bem como dos campos iconográficos que definem os diferentes conjuntos.

Acreditamos que, uma vez expostos todos esses dados, nos aproximaremos das hipóteses sobre a funcionalidade destes recipientes, bem como de suas performances específicas.

Até aqui, pudemos perceber que, apesar da aparente homogeneidade do estilo polícromo, as pequenas variações entre os conjuntos analisados como forma do corpo e da borda do vaso, tamanho e espessura da flange, localização da flange no corpo do vaso, localização e distribuição dos campos plásticos dentro do espaço delimitado entre a flange e a borda e da pintura no vaso como um todo mostram um pouco dessa variação regional do estilo e como, em cada local, as ceramistas vão provavelmente se adaptando a uma linguagem comum. Nesta “linguagem” há características que parecem mais sobressalentes como o uso de antiplástico orgânico (maleabilidade, resistência e secagem rápida), a produção de formas com contornos complexos (vários ângulos de inflexão), decoração plástica (principalmente o acanalado) e aplicação de pintura (vermelha, preta/marrom e branca) para realçar determinadas partes/segmentos do corpo do vaso e dos campos iconográficos.

3.2.3. Notas sobre a queima

A última etapa no processo de manufatura cerâmica, anterior ao seu uso, é a queima da peça. Esta queima pode ser realizada, grosso modo, de duas maneiras distintas: a céu aberto ou em fornos. Na Amazônia é comum que se queimem as cerâmicas a céu aberto, em grandes “fogueiras” ou mesmo em depressões no chão, sobre as quais é colocado o combustível. É justamente no processo de queima que a coloração da pasta irá mudar, de acordo com a sua composição. Essa mudança também vai depender das condições da queima como tempo de duração e atmosfera. Os tipos de queima identificáveis nos fragmentos cerâmicos partem, basicamente, de duas interpretações possíveis; se a queima foi completa ou incompleta. Por completa entende-se a queima em atmosfera oxidante, ou seja, quando há oxigênio suficiente para queimar o combustível, os componentes carbônicos da pasta se decompõem e os compostos de ferro oxidam, fazendo com que a argila adquira cores claras (Cunha Lima 2010:100). Já a queima incompleta poderia acontecer em um ambiente redutor, onde não há quantidade suficiente de oxigênio e os

componentes carbônicos são queimados parcialmente, deixando uma coloração acinzentada na pasta.

Queimas oxidantes, mas não bem controladas podem gerar núcleos escuros na cerâmica e em queimas a céu aberto, a peça pode apresentar marcas distintas de acordo com algumas variáveis como o lugar que estava em relação à fonte de calor ou a espessura das paredes (Orton 1993). Como a coloração que a argila adquirirá após a queima está relacionada à sua composição e ao processo de oxidação de tais componentes, a identificação da atmosfera de queima a partir da observação da coloração da peça é problemática, sobretudo em contextos com argilas diferentes. Isso porque a mesma queima pode produzir aspectos diferentes em peças com argilas diferentes (Cunha Lima 2010:102). Diante disso, inferir tanto em relação à composição da argila, quanto em relação à atmosfera onde foi queimada, apenas a partir da observação visual de sua coloração é problemática. Desta forma, as interpretações que fazemos aqui com relação a diferenças entre as pastas e seus processos de queima são alguns apontamentos que devem, num desenvolvimento futuro da pesquisa, passar por análises químicas e físicas mais específicas.

Nos acervos analisados há uma predominância de peças com colorações claras e queimas oxidantes ou “com núcleo” (Orton 1993). Preferimos então definir estas queimas como completas e as queimas redutoras, em que a pasta fica escura, como incompletas. O gráfico abaixo mostra uma maior parte de peças com queimas completas, à exceção do sítio São Paulo II. Cabe lembrar que, nas coleções onde trabalhamos essencialmente com fragmentos (caso do sítio São Paulo II), podemos não ter uma leitura favorável do tipo de queima, pois não conseguimos observar a coloração da superfície da peça inteira, de forma que a grande quantidade de fragmentos com queima incompleta poderia estar mais relacionada a variação de marcas da peça do que propriamente de uma queima em atmosfera redutora.

Figura 85: Gráfico dos tipos de queima observados nos acervos pesquisados.

Os demais acervos tem uma maior porcentagem de peças com queima completa e algumas porcentagens de peças com queimas incompletas, como no sítio Lauro Sodré e no sítio Vila Nova II (que caracterizam as peças de coloração marrom escuro e preto). As *fire-clouds* (Shepard 1956), identificadas em peças de todos os acervos analisados, indicam que estas cerâmicas estavam sendo provavelmente queimadas em grandes fogueiras a céu aberto. Nestas o contato da madeira usada como combustível, ou da fumaça com a superfície cerâmica geraria essa mancha escura na face externa do vaso. Isso poderia ocorrer em queimas de poucas ou muitas peças e iria depender a forma de distribuição dos vasos, seus pontos de apoio e o combustível usado para a queima.

Figura 86: Vasos com flange mesial do acervo do MPEG com marcas de queima na base (*fire-clouds*).

A presença destas marcas em peças de todos os acervos talvez indique que os padrões de queima seriam semelhantes nos distintos locais. Além disso, as características da pintura, citadas anteriormente, nos levaram a pensar que as peças estariam sendo submetidas a dois processos de queima. Uma primeira queima em alta temperatura para a peça e uma segunda queima, em baixa temperatura, para a fixação da pintura. Claro, podem haver pequenas variações nestes processos que explicariam a maior resistência da pintura de peças de determinados acervos como a coleção 006 ou o sítio Vila Nova II. Mas ainda assim, acreditamos que há um compartilhamento de técnicas de queima entre os distintos contextos analisados.

Entre alguns grupos ceramistas, como os Asuriní ou Shipibo, as oleiras fazem uma pré-queima da peça, colocando-a perto do fogão, ou aplicando algum tipo de combustível com chama sobre sua superfície para só depois fazer a queima completa. Esse “esquentamento” da peça auxilia na secagem e redução da umidade da argila, minimizando

o choque térmico da queima final (Rice 1987:152). Entre as Asuriní, as pinturas só são realizadas após a queima da peça, e são posteriormente “seladas” com uma camada de resina (Silva 2000). As Shipibo, de forma distinta, fazem a pré-queima e a queima final da cerâmica após a aplicação da decoração pintada. Também, neste caso, é aplicada uma resina vegetal na peça, após a queima, que dá uma aparência vitrificada e impermeabiliza a peça.

Nos dois casos as peças são queimadas em fogo a céu aberto e podem, ocasionalmente, apresentar manchas enegrecidas na superfície cerâmica, embora estas sejam normalmente evitadas.

Figura 87: Queima de cerâmica à céu aberto (esquerda) e aplicação de resina na cerâmica entre os Shipibo, no rio Ucayali, Peru. Foto: Martin CCorisapra.

Esses tratamentos de superfície como a aplicação de resina ou barbotina, podem ser utilizados como estratégias para impermeabilizar pastas muito porosas, como é o caso das pastas misturadas com antiplástico orgânico. Essa impermeabilização também pode ser obtida com o engobo, caso mais comum aos acervos analisados. Lembremos que quase todos os artefatos analisados apresentam algum tipo de engobo ou pintura na superfície externa, mas a presença de uma matéria resinosa ou de barbotina foi identificada apenas em alguns fragmentos do sítio Vila Nova II e em um vaso da coleção do MPEG, ambos provenientes do rio Negro.

Aqui também serão necessários estudos arqueométricos futuros para entendermos se determinadas resinas ou outros materiais que não o engobo estariam sendo utilizados para cobrir as superfícies internas e externas dos vasos. Por hora, parece-nos que as peças polícromas de todos os acervos analisados estão sendo submetidas a dois processos de queima, uma primeira queima para a cerâmica e outra para a pintura e que nesta segunda etapa já estariam aplicadas todas as cores dos campos pintados; o engobo branco (mais espesso e resistente) e as pinturas vermelha e preta.

Voltemos então um pouco na sequência de produção do vaso com flange mesial, para o momento de produção dos campos iconográficos e da pintura. É aqui nesta etapa, que acreditamos que o aspecto comunicativo do estilo polícromo se faz mais presente pois podemos perceber uma estratégia entre as ceramistas das distintas regiões em trazer elementos e padrões de composição dos campos iconográficos que por um lado dialogam com uma linguagem simbólica mais ampla, mas por outro mostram a liberdade criativa das oleiras (inscrita nas nuances regionais do estilo) e a sua habilidade em produzir corpos significados socialmente que carregam mensagens específicas, compartilhadas entre as distintas regiões.

O próximo capítulo aborda, desta forma, as análises específicas à linguagem iconográfica dos artefatos das distintas coleções estudadas, suas variações e permanências e as possíveis interpretações quanto às linguagens simbólicas e estruturais mais específicas que carregam. Em um segundo momento, estas interpretações são expostas a partir de suas relações com outras variáveis formais dos vasos com flange mesial, e das possíveis performances a estas relacionadas, de forma a propor uma primeira abordagem mais específica quanto à funcionalidade destes artefatos, às possíveis atividades a que estariam relacionados e às suas capacidades agentivas dentro destas propostas.

Capítulo 4

O Estilo da Cerâmica Guarita

As Tecnologias de Encantamento

Da teoria ao método

A análise dos campos iconográficos adotada para esta pesquisa partiu de uma proposta que permitisse identificar, por um lado, a recorrência e variação entre alguns motivos mais específicos dos vasos com flange mesial e, por outro lado, a relação destes motivos e campos com os limites formais das distintas morfologias. Acreditamos que tais padrões, somados às performances sensoriais que produzem, estão intimamente relacionados à função atribuída a estas categorias cerâmicas.

Atenção especial é dada às capacidades de abdução e encantamento (*captivation*) descritas no **capítulo 2**, proporcionadas pela configuração dos campos iconográficos, ou seja, privilegia-se os efeitos visuais e a maneira como eles são produzidas, de forma a definir um estilo compartilhado. No que toca à metodologia específica para a interpretação dos motivos e campos iconográficos faremos uso dos conceitos de simetria, ritmo e movimento, como propostos por Shepard (1956), Gell (1998) e usados em Barreto (2009).

A metodologia de Anna Shepard (1956), para a análise dos componentes formais da iconografia, parte da identificação dos diferentes padrões de simetria utilizados na composição dos campos iconográficos e na relação destes com as variáveis morfológicas das peças em estudo. Ao utilizarmos a simetria para entendermos a maneira como os motivos bidimensionais são aplicados às formas tridimensionais da cerâmica, e como os motivos em si são fabricados, não queremos pressupor que a arte Guarita operava em torno de uma visão simétrica do mundo, ou dos objetos, ou mesmo que privilegiava a simetria na composição dos objetos e imagens. Ao contrário, a cerâmica Guarita está cheia de falsas simetrias e de jogos visuais entre campos que parecem ser perfeitamente simétricos mas não o são. Aqui, a simetria é justamente usada como um recurso analítico, para descrevermos a estrutura e a variabilidade dos modelos visuais.

Neste caso, poderíamos entender a estrutura do design em peças arqueológicas, a partir da identificação de linhas que organizam a diagramação dos campos iconográficos e que funcionam como eixos nos quais se distribuem os elementos “base” ou principais. Estes elementos são geralmente compostos por um ou mais motivos, arranjados em “temas” ou composições, que se repetem de forma a dar harmonia aos campos. Em designs mais complexos, é comum que os elementos arranjados sejam compostos por vários motivos combinados entre si, aos quais iremos nos referir como “temas” porque acreditamos que estas composições simbolizam determinados padrões mnemônicos, mais reconhecíveis entre os grupos produtores destes artefatos, pois se relacionam à linguagens simbólicas compartilhadas culturalmente (Barreto 2009:141).

Padrões de simetria entre as formas de produção artística etnográfica têm sido amplamente discutidos desde Boas (1955[1928]) como um tipo de composição “transcultural”, pois partiam, em muito, da observação de fenômenos naturais como o próprio corpo humano. A identificação destes padrões pode trazer à luz as características mais estruturais do design e de sua variabilidade regional, assim como aos tipos de movimento, ritmo, oposição e encadeamento entre os elementos e os efeitos sensoriais que produzem.

A fim de padronizar a análise destes componentes nos materiais arqueológicos, Shepard identifica três classes principais de simetria, a bilateral, a rotacional e a radial. Cada um destes tipos é definido pelo gesto usado na repetição entre os elementos e os motivos iconográficos. A simetria bilateral é dada pelo espelhamento, a rotacional pela rotação e a radial pela combinação das duas anteriores.

Para a classificação destes tipos de simetria é preciso identificar os componentes fundamentais e os gestos de repetição aplicados sobre estes, tendo em mente que a simetria está sempre relacionada a um eixo simples (uma linha), eixos cruzados, ou ainda a um ponto específico. Desta forma, a disposição dos elementos da iconografia com relação a estes eixos é que vai ditar as classes de simetria presentes na composição. A metodologia de Shepard que definimos para a análise dos vasos com flange mesial, trata das classificações destes elementos em campos iconográficos organizados em faixas horizontais, ou, nos termos da autora, em *padrões de banda*. Tais padrões são formados pela repetição em série dos elementos fundamentais da iconografia, através das classes de simetria e da relação com a forma. Shepard (1956:269) define sete tipos principais de padrões em bandas, que podem ser observados na **Figura 88**.

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

Figura 88: Padrões de simetria em banda definidos por Shepard (1956).

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

Estes tipos de movimentos de repetição, se simplificados, equivalem ao que Gell (1998) identificou como os princípios de configuração imagética dos padrões “armadilha” (*trap-minds*) que prendem o espectador através de tipos de ritmo e movimentos percebidos na cadência da combinação entre os motivos. Estes movimentos, divididos em quatro tipos, poderiam animar o objeto e “capturar” a mente do observador, atraindo o olhar por mais tempo aos campos iconográficos, fazendo com que o observador tentasse achar o fim ou o início das partes que o compõem. Tais movimentos configuram a translação, reflexão, rotação e a translação com reflexão, ou reflexão-deslizada (**Figura 89**).

Figura 89: Regras para a construção de padrões iconográficos, conforme conceito de Gell (1998:79).

O desmembramento da proposta agentiva de Gell é o que configura, de certa forma, as imagens quiméricas ameríndias propostas por Lagrou (2010) as quais, através da observação dos campos iconográficos, levariam não só à busca pela ordem lógica do grafismo, mas a uma abdução do espectador, para as dimensões do mundo não visível, acessível pela inserção nos labirintos da composição imagética e na sua projeção para fora do suporte material. Essa agência abductiva dos grafismos e dos objetos a eles relacionados é o que permite, nos contextos Kaxinawá ou Shipibo, por exemplo, a indução ao transe xamânico e o trânsito entre diferentes mundos. Em outras palavras, são imagens que levam o observador a ter outras visões e neste sentido podem ser consideradas imagens rituais.

Ao aplicar uma análise baseada nestes preceitos na cerâmica funerária Marajoara, Barreto (2009:141) chama a atenção para como o encadeamento dos motivos nos campos iconográficos pode sugerir uma orientação para o olhar, que acompanha os emaranhados de linhas e acanalados que se intercalam e inauguram caminhos distintos, construindo um ritmo contínuo, sem ponto inicial ou final, que prende o espectador a uma “armadilha” de signos. Este tipo de “arranjo” iconográfico tem sido percebido nos vasos com flange mesial, onde determinados motivos, ou temas iconográficos, se repetem, quase sempre, sobre um eixo horizontal, delimitado entre a borda e a flange.

Assim como na cerâmica Marajoara, os campos iconográficos da cerâmica Guarita apresentam algumas recorrências quanto a padrões de repetição e simetria de determinados ícones. Para a análise destes componentes, foram realizados decalques dos campos decorativos das peças inteiras e de alguns fragmentos maiores como os da coleção 006. A reprodução da iconografia dos fragmentos permite, por um lado, fazer análises comparativas com os campos das peças inteiras e, por outro, identificar em que medida a

análise de padrões iconográficos segmentados pode nos dar um panorama sobre a variabilidade destes exemplares.

A metodologia adotada para a reprodução dos campos iconográficos seguiu, basicamente, duas etapas. Primeiro, abrimos o campo, como um *roll-out*, para conseguir identificar em um plano bidimensional os tipos de movimentos e padrões de simetria descritos. Segundo, realizamos a sobreposição destes campos sobre o contorno do vaso, pensando os diferentes ângulos de visualização e como estes campos se distribuem e se sobrepõem nas peças, ou seja, sua relação com a morfologia (Anexo 8). Essa sobreposição nos permite também identificar os padrões de simetria quando vistos sob uma perspectiva que considera o centro do vaso um eixo central, a partir do qual pode ser dar o espelhamento de determinados motivos, em laterais opostas ou sequenciais. Esta estratégia é particularmente importante nas formas quadrangulares, onde geralmente os temas principais do campo são separados pelos vértices da borda.

A seguir, apresentamos os componentes iconográficos dos vasos de cada conjunto a partir de dois eixos de análise. Em um primeiro momento descrevemos os padrões de simetria e de movimento observados na composição dos campos iconográficos e suas relações com a forma dos vasos. Em um segundo momento, nos debruçamos sobre os aspectos mais emblemáticos da iconografia Guarita, seus motivos e temas iconográficos mais recorrentes, algumas especificidades e compartilhamentos regionais e como estes dialogam com os atuais estudos sobre as produções estéticas ameríndias. Esperamos demonstrar, ao longo da análise, como o diálogo entre arqueologia e etnografia pode ser útil para a compreensão das distintas formas de expressão material entre povos pretéritos, e o que isso pode nos dizer em termos das suas dinâmicas de sociabilidade, identidade e de compartilhamento de conteúdos simbólicos e estruturais.

4.1. A Iconografia dos Vasos com Flange Mesial

Sítio Lauro Sodré

Já foi dito anteriormente como o acervo do sítio Lauro Sodré configura um dos conjuntos mais homogêneos dentre os analisados, quanto aos aspectos das escolhas tecnológicas envolvidas no processo de manufatura das peças. Com a iconografia não é

diferente. Parece haver, neste contexto, uma grafia rígida na composição dos campos iconográficos que dão harmonia ao conjunto, e sinalizam algumas das estruturas do design que orientam a produção das peças cerâmicas e suas linguagens simbólicas. Essa assinatura é, por vezes, tão rígida que temos a impressão de que parte das peças teria sido produzida pela mesma oleira.

Nos vasos deste acervo, há uma padronização quanto à divisão dos temas inscritos na iconografia, geralmente delimitados pelos vértices das bordas quadrangulares. Podemos observar uma recorrente divisão dos campos em quatro segmentos, ou quatro temas, repetidos nas laterais do vaso pelos padrões simétricos da translação e rotação dupla.

Padrão de simetria através da Rotação

Figura 90: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. As linhas azuis indicam os vértices da borda quadrangular que dividem o campo em quatro temas. As setas em vermelho mostram o padrão de simetria através da rotação dupla. Nas vistas da peça, as áreas em preto reproduzem o acanalado e no *roll-out* as áreas em preto, inversamente, reproduzem as partes em alto relevo (excisas)

Padrão de simetria através da Translação

Figura 91: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. As linhas azuis indicam os vértices da borda quadrangular que dividem o campo em quatro temas. As setas em vermelho mostram o padrão de simetria através da translação. Nas vistas da peça, as áreas em preto reproduzem o acanalado e no roll-out as áreas em preto, inversamente, reproduzem as partes em alto relevo (excisas).

Nos vasos quadrangulares, há uma regularidade na relação entre os vértices da borda e as divisões entre os temas principais do campo, que podem ser observados na Figura 92. Estes pontos podem ainda ser acentuados por motivos específicos, ordenados a partir de padrões menos rígidos de composição, pois podem ou não ser dispostos em padrões simétricos. Na Figura 94, por exemplo, os motivos destacados na “união” dos principais temas iconográficos (dispostos em translação) são diferentes e não coincidem com os vértices da peça. Ainda assim, eles são espelhados nas laterais opostas do vaso, assim como os temas principais.

O mais comum, no entanto, é percebermos certa assimetria de detalhes entre os temas, ou mesmo no espelhamento dos lados opostos. Existem alguns temas, como os da Figura 95, que são posicionados preferencialmente sobre a lateral do vaso, entre os vértices. Estes podem aparecer espelhados ou refletidos verticalmente na lateral oposta ou subsequente. A assimetria, neste caso, se dá pela rotação de um dos temas que compõem a faixa.

Figura 92: Decalque de campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré. As setas em azul indicam os motivos posicionados nos vértices da peça (quadrangular). No padrão de cima, estes motivos lembram serpentes e separam os temas do campo iconográfico. No padrão de baixo os motivos olhos, que compõem os temas dispostos em um movimento de translação.

Figura 93: Decalque de campos iconográficos do sítio Lauro Sodr. A Assimetria de detalhes nos campos pode ser notada pela segmentao do tema principal, como na imagem de cima, ou na incluso de um motivo sutilmente diferenciado, como na imagem de baixo. As linhas em azul mostram os temas principais que compem o padro em banda.

Figura 94: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. As setas em azul destacam os motivos que dividem os temas principais, dispostos em padrão de translação. Nesta peça estes motivos divisores não coincidem com os vértices da peça mas são compõem um outro tema que é espelhado nas laterais B e D.

Figura 95: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. Padrão de simetria através da translação, com rotação em uma das laterais da forma quadrangular.

Figura 96: Decalque de campo iconográfico de vaso do sítio Lauro Sodré. Os temas principais são dispostos em rotação nas laterais B e C. Nas laterais A e D, um outro tema é disposto em translação.

Nas formas circulares os campos têm padrões menos rígidos quanto à divisão dos temas. Há uma maior fluidez na repetição ou continuidade dos grafismos, que se adaptam à morfologia do vaso, sendo por vezes, contínuos, onde não podemos perceber o início ou final dos acanalados. Apesar disso, ainda há uma estrutura quanto aos padrões de simetria, que se configura de forma semelhante aos vasos quadrangulares. Também nestes campos notam-se as estratégias de composição que formam “falsas simetrias”. Na peça abaixo (Figura 97), os temas se repetem em um movimento de translação e reflexão, provocando uma cadência rítmica que é interrompida pela segmentação de uma de suas partes.

Figura 97: Decalque de campo iconográfico de vaso circular do sítio Lauro Sodré. A linha em azul destaca o ponto de segmentação do motivo em banda.

Entre os Kaxinawa, por exemplo, há certa preferência pela produção de padrões iconográficos assimétricos, que são sutilmente elaborados em estruturas de composição simétricas. A falsa simetria, neste caso, é conseguida através de estratégias como o deslocamento de motivos dos eixos principais de simetria, a rotação e alteração de tamanho de determinados temas que compõem o todo ou mesmo a inserção de espaços vazios, pontos, ângulos ou linhas que quebram a aparente simetria do campo (Ferguson 1975:141).

Nos vasos do sítio Lauro Sodré, parecem haver estratégias semelhantes que, mais do que “desarmonizar” ou “interromper” os movimentos dos campos iconográficos, parecem atrair o nosso olhar, impedindo que o movimento do grafismo caia na inércia, ao induzir o olho a continuar o movimento do padrão total, repetidamente. Estas irregularidades também dificultam o entendimento da composição do padrão e tornam a imagem mais instigante aos olhos do observador.

Tal movimento em contínua projeção é ainda reforçado pela policromia. A intercalação de cores destaca temas principais e dá mais contraste ao jogo entre figura e fundo, acanalado e excisão, baixo e alto relevo. As cores também são responsáveis por guiar o olhar no movimento das linhas que compõem os campos iconográficos e por reforçar os aspectos tridimensionais da relação entre acanalado, pintura e morfologia.

Essa profusão de cores e tridimensionalidade da iconografia também poderia ter um papel fundamental nas estratégias de abdução, ao guiar o olhar do espectador por diferentes caminhos e entre diferentes planos.

Figura 98: Vistas de vaso com policromia do sítio Lauro Sodré. O contraste entre branco e vermelho destaca os temas principais que compõe o campo.

Figura 99: Decalque de campo iconográfico de vaso circular do sítio Lauro Sodré. Nesta peça as linhas acanaladas são produzidas de forma contínua e não parece haver a segmentação de temas principais.

Em síntese, as estratégias de composição dos campos iconográficos dos vasos do sítio Lauro Sodré parecem seguir regras rígidas quanto às estruturas do design, seja nas formas de composição e encadeamento dos motivos iconográficos, como na relação entre estes e a morfologia dos vasos.

Quanto aos vasos menores descritos no tópico anterior, a mesma estrutura na configuração dos padrões de simetria notada nos vasos médios se aplica sobre motivos mais “simplificados”. Das três peças, nas quais pudemos analisar mais atentamente os campos iconográficos, há uma repetição por translação de temas, segmentados ou não, que se assemelham aos temas dos vasos médios, mas são compostos de maneira mais abstrata,

localizados abaixo da flange. Esta maior estilização dos motivos nos vasos menores poderia estar relacionada à adaptação dos grafismos em superfícies menores.

Coleção 006

Apenas uma forma da coleção 006 pôde ter seu campo iconográfico reconstituído completamente, de forma que não foi possível fazer uma análise mais precisa dos padrões de simetria e movimento produzidos nos campos destas peças. Apesar disso, a reconstituição das decorações presentes nos fragmentos nos permitiu identificar um padrão de repetição amplo de um motivo bem delimitado.

Parece que, neste caso, a produção de determinados temas iconográficos segue a divisão entre as distintas morfologias classificadas para o sítio. Nos vasos classificados como pertencentes ao conjunto 1 (campo iconográfico que se expande até a extremidade da flange) são produzidos sempre os mesmos motivos, em repetição. Há um aparente padrão de translação nestes motivos, percebido pelo encadeamento dos acanalados nos vasos parcialmente inteiros. Este motivo parece fazer referência a um rosto antropomorfo, podendo aludir ao conjunto olhos/sombrancelhas/nariz por um motivo em “T” (Figura 100) ou a olhos e nariz nos quais está sobreposto um diadema como na Figura 101.

Figura 100: Temas iconográficos dos vasos com flange mesial da coleção 006. As setas em azul indicam os motivos que poderiam aludir a "olhos".

Figura 101: Decalque de campo iconográfico de vaso da coleção 006. Destaque para os motivos que compõem o tema dos olhos, nariz, sombrancelha, diadema.

O tema do diadema é clássico do estilo polícromo sendo inclusive um dos elementos mais reconhecíveis nas urnas funerárias. Nestas, ele pode compor uma tiara sobre o rosto, que termina em duas orelheiras ou duas cabeças de serpentes, formando uma serpente bicéfala. Acreditamos que este tema recorrente nos vasos da coleção 006 poderia estar se referindo ao rosto ou ao ornato que o emoldura nas urnas.

Figura 102: Urnas funerárias da Tradição Polícroma da Amazônia. Destaque para o diadema sobre seus rostos.

a. Tampa de urna funerária. Acervo: MPEG

b. Rosto no corpo de urna funerária. acervo da Secretaria Municipal de Educação de Urucurituba. Fotos: Acervo Arqueotrop

c. Tampa de urna funerária. Acervo MPEG

d. Urna funerária. acervo da Secretaria Municipal de Educação de Urucurituba. Fotos: Acervo Arqueotrop (Laboratório de Arqueologia dos Trópicos).

e. Vaso antropomorfo fotografado em São Raimundo do Miriti, AM. Foto: Acervo Arqueotrop

f. Vaso da fase Napo, Equador. Fonte: Cabodevilla 1998.

Figura 103: Prato da fase Napo com referência ao diadema. Fonte: Meggers e Evans 1968.

Figura 104: Reprodução de campo iconográfico de tampa de urna funerária encontrada em Tefé, AM. Destaque é dado para o diadema que emoldura o rosto presente na tampa. Acervo: Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá.

A análise comparativa entre as peças parcialmente inteiras e os fragmentos indicou que este é um motivo amplamente utilizado na coleção 006, sobretudo nas superfícies de flanges, tanto mesiais, quanto labiais. Os acanalados, neste caso são produzidos por quase toda a superfície, um sobrepondo o outro e deixando espaços excisos com uma espessura bem reduzida. Entre os acanalados é possível perceber áreas mais elevadas que outras, criando um contraste de profundidade mesmo entre as partes incisais. Essa é uma técnica aparentemente diferente da observada no acervo do sítio Lauro Sodré, onde os espaçamentos entre acanalados é quase proporcional à espessura das áreas excisas.

Figura 105: Fragmento de flange mesial da coleção 006 onde podem ser notadas as diferenças no relevo produzidas por acanalados mais ou menos profundos. Os espaços excisos são bem estreitos.

É preciso lembrar que, tanto em um contexto quanto em outro essas características estão mais bem definidas em vasos com um maior grau de “expertise” na sua produção, que provavelmente eram feitos por oleiras com mais habilidade e maior controle sobre as técnicas de manufatura. A produção de acanalados ao modo das peças de Manacapuru devia compreender várias etapas de retirada da argila (todas com a pasta úmida) e uma precisão na proporção da largura dos excisos.

Lembremos que os campos iconográficos nestas peças se sobrepõem à flange, recortando sua extremidade. Isso define uma diferença clara entre os vasos do sítio Lauro Sodré e os vasos da cidade de Manacapuru. No primeiro, as flanges são maiores, mais grossas e resistentes, podendo servir como suporte para o manuseio do vaso, ou mesmo para apoiá-lo em determinadas superfícies.

Nos vasos de Manacapuru, o tamanho reduzido das flanges e o fato de serem recortadas pela extensão do acanalado na parede superior as deixaria mais frágeis e não muito funcionais como superfície de apoio do vaso. Parece aqui que a flange, como já observado por Trindade (2009), foi produzida mais como uma “decoração”, ou como uma superfície para o campo iconográfico. Talvez possamos pensar na fabricação de alguns vasos com flange como uma referência a um tipo de vasilha que, aos poucos, deixou de ter uma função mais utilitária e foi adquirindo valor histórico ou simbólico.

Apenas nos vasos mais preservados deste acervo foi possível identificar alguns dos padrões de simetria usados na composição dos campos iconográficos. Nestes, há, aparentemente, um movimento de translação do tema que relacionamos ao “diadema”, combinado com padrões de rotação. Em um dos vasos analisados (Figura 106), além da aparente translação, pudemos verificar um espelhamento entre dois destes motivos, num eixo horizontal, em relação ao corpo do vaso. Neste caso, a oposição dos dois motivos divide o restante do campo, e assim, o recipiente, em duas partes não simétricas, compostas por variações do mesmo motivo que divide seu eixo, neste caso o diadema com rosto antropomorfo. O motivo que delimita as duas metades deste campo iconográfico se assemelha a um motivo identificado em uma estatueta antropomorfa da fase Napo, que poderia indicar um pássaro, ou um animal com presas, se visto de “cabeça para baixo” (Figura 107).

Figura 106: Decalque de campo iconográfico de vaso da coleção 006. As setas em vermelho indicam o movimento de translação e rotação aplicado aos grafismos e as linhas em azul indicam o espelhamento de dois motivos principais que dividem o vaso no meio, dividindo o campo em duas metades diferentes.

Figura 107: Grafismos de peças políchromas que poderiam remeter a aves.

- a. Decalque de vaso com flange mesial da fase Napo. Acervo: MACCO (*Museo de Arte y Arqueologia de la Ciudad de Coca*).
- b. Detalhe de campo iconográfico de vaso da coleção 006 (Figura 106).
- c. Fragmento de estatueta antropomorfa da fase Napo com diadema acima do rosto. Os grafismos do diadema parecem indicar um pássaro com as asas abertas. Fonte: Cabodevilla 1998.

Nos fragmentos classificados como pertencentes ao conjunto 2, não foi possível fazer uma reconstituição dos campos que permitisse identificar temas ou motivos específicos e sua configuração em relação à morfologia do vaso. Algumas dessas reconstituições são mostradas abaixo. Aqui também podemos perceber que as flanges, recortadas e pequenas, poderiam estar preterindo outras funcionalidade que o manuseio do vaso. As flanges são quase sempre segmentadas no mesmo padrão, com recortes arredondados equidistantes e geralmente tem engobo por toda a face externa.

Figura 108: Recosntituição dos campos iconográficos de peças com policromia do conjunto 2 da coleção 006.

Como já dito anteriormente, acreditamos que a maior parte das peças deste acervo tinha policromia, se não no vaso todo, ao menos parcialmente. Parece que há, na maior parte dos exemplares, uma oposição entre campos vermelhos e brancos e a pintura preta, quando presente, limita-se a acompanhar as linhas dos acanalados.

Uma vez que a peça provavelmente recebia um banho de engobo branco sobre a decoração acanalada, as pinturas em vermelho e preto poderiam também acentuar os contrastes entre as linhas e definir os grafismos cobertos por branco. O pouco espaço entre as linhas acanaladas seria compensado pela aplicação da pintura, delimitando seus diferentes padrões de movimento.

É importante também pensar, neste contexto, a relação entre os padrões dos campos iconográficos e a funcionalidade das peças. A textura provocada na superfície cerâmica pela decoração plástica poderia ter um papel fundamental em determinadas performances do vaso, relacionadas ao tato ou à visualização. Voltaremos a estas considerações ao pensar mais especificamente sobre as funções atribuídas aos vasos com flange mesial.

Os demais acervos analisados serão descritos de maneira mais resumida, pois a análise dos temas e motivos iconográficos identificados e o que eles podem nos dizer em termos

das linguagens simbólicas do estilo polícromo, dos seus referentes distintivos e emblemáticos e das possíveis mensagens a que estava relacionado, serão aprofundados no próximo tópico.

Vila Nova II

Já foi dito que a morfologia dos vasos com flange do sítio Vila Nova II, no médio Rio Negro, compartilhavam alguns aspectos do estilo com os vasos da região de confluência entre os rios Negro e Solimões, sobretudo pelas formas mais arredondadas dos vasos e distribuição dos campos iconográficos, até a extremidade da borda. No tocante à iconografia, nos parece que também são compartilhados alguns motivos iconográficos, como o padrão de “diadema” que pode ser observado em todos os fragmentos de vasos com flange mesial.

Figura 109: Fragmentos de vaso com flange mesial do sítio Vila Nova II com o tema do diadema nos campos iconográficos sobre a flange.

Apesar do compartilhamento deste tema entre o médio e baixo rio Negro e a área de confluência, quando olhamos para outras categorias morfológicas do Vila Nova II, percebemos que alguns motivos típicos do sítio Lauro Sodré e de outros contextos do médio Solimões podem ser encontrados, como, por exemplo, as serpentes bicéfalas. Isso poderia indicar, por um lado, uma gramática visual específica para as “flanges” nessas regiões, e, por outro lado, uma necessidade de ampliar o estudo iconográfico sobre outras categorias morfológicas das distintas coleções analisadas.

Figura 110: Fragmentos cerâmicos do sítio Vila Nova II com o tema da serpente nos campos iconográficos.

Um ponto interessante é que os vasos com flange mesial do conjunto 2 (com as flanges menores e recortadas e decorações excisas) também apresentam alguns motivos iconográficos mais semelhantes aos identificados nos vasos do médio Solimões, como na Figura 111. Este tema, que parece se referir à serpentes ou peixes com cabeças trapezoidais escalonadas, será discutido adiante.

Figura 111: Fragmentos de vasos com flange mesial do conjunto 2 do sítio Vila Nova II com o motivo iconográfico da cobra ou do peixe com cabeça escalonada.

Acervos MPEG e MN - UFRJ

A variação dos temas iconográficos dos artefatos do acervo do MPEG segue os mesmos padrões identificados nos conjuntos anteriores, com foco para motivos como o “diadema” ou as “serpentes”. Da mesma forma que nos demais conjuntos, parece aqui que a variação regional no design (morfologia e iconografia) aponta para as diferentes assinaturas do estilo polícromo. Nos vasos provenientes do rio Negro e área de confluência, pudemos observar o tema do “diadema” nos vasos com flange, e motivos como a serpente ou outros zoomorfos em outras categorias morfológicas, de forma semelhante às peças do sítio Vila Nova II. Em todos os exemplares, os motivos aparecem encadeados em um movimento de translação, por vezes combinado com a rotação dupla.

Figura 112: Decalque dos campos iconográficos de vasos do acervo do MPEG. As Linhas em azul indicam a divisão do campo em temas principais e as flechas em vermelho destacam o espelhamento destes temas nas laterais opostas do vaso.

- a. Vaso com flange mesial coletado no rio Paduari, próximo ao rio Negro. No campo iconográfico pode ser observado uma versão do tema do diadema, disposto em movimento de translação.
- b. Vaso coletado por Mário Simões em 1974 no Lago Janauacá, rio Solimões.

Neste acervo, há um vaso com flange mesial proveniente do “furo do Apuí”, próximo ao encontro dos rios Aripuanã e Madeira, que se destaca na coleção por apresentar motivos iconográficos bem distintos do que temos percebido até agora, mas que são comuns em algumas fases da Tradição Polícroma como a Caimito, no rio Ucayali, Peru (Lathrap 2010[1970]). Esta peça está bem erodida, mas foi possível observar vestígios de pintura vermelha sobre as incisões. A forma como são produzidos os grafismos, com incisões finas que lembram o aspecto de “ondas” remete também a um dos fragmentos da coleção 006, justamente uma peça que era diferente do resto da coleção. Esta pode ser uma versão mais simplificada dos motivos típicos da cerâmica policroma que não é muito encontrada nos vasos das regiões aqui pesquisadas.

Figura 113: vaso com flange mesial coletado no "Furo do Apuí", com decoração incisa e pintura em vermelho (a) e fragmento de vaso com flange mesial da coleção 006 (b).

Por fim, as referências a seres ofídeoformos também foram notadas em um vaso com flange mesial sem informações de proveniência. Este apresenta um tipo de decoração excisa entre a flange e a borda, em que os acanalados formam imagens em “T” entre as áreas excisas espaçadas, compondo rostos e seres diversos. Cabe lembrar que não pudemos analisar muitas peças com este tipo de excisão espaçada, mas fica claro que os temas iconográficos presentes nestes campos dialogam, quanto ao conteúdo do que é expresso na iconografia, com as outras cerâmicas analisadas.

Figura 114: Vaso com flange mesial o acervo do MPEG com proveniência desconhecida. As linhas em azul indicam a separação do campo iconográfico em temas principais que aludem ora a serpentes, ora ao diadema. Na imagem colorida, as setas em azul destacam os motivos provavelmente relacionados às serpentes.

Acervo Museu Nacional - UFRJ

Os padrões percebidos nos três vasos do acervo do Museu Nacional (coletados por Barbosa Rodrigues perto da cidade de Itacoatiara) combinam acanalados com espaços excisos mais amplos. Aqui, apesar das três categorias morfológicas serem distintas, as técnicas para a produção dos campos iconográficos, assim como os motivos inscritos neles parecem seguir uma grafia bem definida. No pequeno vaso zoomorfo, seres ofídeomorfos e rostos são projetados pelos acanalados e compõem ao mesmo tempo o corpo do animal ao qual o vaso faz referência, provavelmente uma tartaruga. Já no vaso com flange mesial, como já demonstramos anteriormente, as flanges definem dois braços serpentilíneos que vão ao encontro de um rosto feito com apliques modelados. Este é certamente o vaso com flange mesial com a iconografia mais distinta de toda a coleção. Ainda assim, o tema central, que trata de rostos humanos e animais ou partes de corpos compondo outros corpos pode ser notado em todos os acervos analisados, cada qual à sua maneira.

Figura 115: Vaso zoomorfo do acervo do Museu Nacional. O campo iconográfico, com pintura vermelha, é composto pelas "patas" do animal e por prováveis "cabeças" de outros seres.

Figura 116: Vaso com flange mesial do acervo do Museu Nacional. Entre as flanges que compõem braços serpentilíneos pode-se notar um rosto antropomorfo formado por apliques. No campo acima destes, são identificadas possíveis referências à serpente, em aparente movimento de translação.

Síntese dos componentes iconográficos

Nos acervos estudados pudemos notar, por um lado, uma variabilidade quanto às maneiras de estruturar os campos iconográficos e, por outro, o compartilhamento de alguns temas e motivos mais específicos. Em todas as regiões pesquisadas há uma padronização quanto à delimitação dos campos entre a flange e a borda, ao passo que as apropriações da flange enquanto parte constituinte desse campo variam entre os sítios, mas principalmente entre o sítio Lauro Sodré e os demais. No acervo do Lauro Sodré, os vértices e laterais dos vasos quadrangulares são determinantes na distribuição e composição dos motivos, ao passo que nos vasos circulares, deste e dos outros acervos, há uma maior fluidez na composição e os acanalados seguem a superfície cerâmica em seu eixo horizontal, em um movimento em rotação sobre seu próprio eixo, fazendo por vezes, com que o observador perca os pontos iniciais e finais dos padrões iconográficos.

Também nos distintos contextos analisados há uma preferência pela composição dos motivos dentro de movimentos de translação e rotação, em padrões concebidos de forma simétrica, nos quais é sempre possível perceber a assimetria de detalhes. Esta assimetria é o que interrompe e renova o fluxo do grafismo. Os conteúdos iconográficos, similares em seus possíveis protótipos (rostos e corpos de humanos e animais) parecem ser construídos de maneiras distintas. Em áreas como o médio/baixo rio Negro e a confluência entre este e o Solimões dá-se especial atenção ao tema do rosto antropomorfo com diadema nos vasos com flange mesial, ao passo que outros motivos são mais perceptíveis nas demais categorias morfológicas.

No médio Solimões, os temas da serpente bicéfala e da mistura entre referenciais antropomorfos e zoomorfos seguem uma grafia rígida nos vasos com flange mesial e nos vasos compostos, ao passo que o diadema, em uma versão mais simplificada, fica restrito aos vasos menores, sobretudo aqueles com a flange inclinada para cima. Apesar disso, a composição dos temas dos vasos com flange do Lauro Sodré, se vistos por uma perspectiva mais simplificada, poderiam eles mesmo indicar referências ao diadema, de forma que ambas as categorias morfológicas estariam fazendo referência a um mesmo conteúdo mnemônico.

De uma forma mais ampla, os vasos das distintas regiões analisadas parecem indicar conjuntos cerâmicos feitos a partir de tecnologias diferenciadas (com variações nos usos de tempero e pasta), e com morfologias semelhantes, mas diferentes entre si. Essas

diferenças ficam mais claras ao comparar as formas do médio Solimões (em especial do sítio Lauro Sodré) e da área de confluência. Quanto às técnicas de pintura e acabamento, notou-se que a maior parte dos exemplares apresentava pintura, sendo que esta, em todos os casos, parecia ser usada para destacar os campos acanalados e reforçar o contraste entre linhas e entre planos. Já os motivos iconográficos parecem indicar um maior compartilhamento (temas como o diadema) entre as regiões do rio Negro e área de confluência e uma maior variabilidade, não nos conteúdos, mas na forma de expressá-los, entre a área de confluência e o médio e alto Solimões.

Lopes (2015) já havia atentado para o compartilhamento de temas como o diadema entre o médio rio Negro e a área de confluência como um possível indício de redes de contato mais intensas entre as duas regiões. Da mesma forma, os grupos que habitavam o médio Solimões poderiam ter recebido influências de estilos das regiões andinas, também compartilhados com os grupos da confluência e rio Negro. Seria preciso aqui fazer um maior levantamento dos estilos iconográficos de cada região, bem como identificar uma cronologia relativa mais específica para estes temas a fim de melhor entender um possível quadro de dispersão e influência de alguns motivos iconográficos específicos.

Desta forma, nos voltaremos aqui para a análise específica dos temas e motivos iconográficos produzidos sobre estes recipientes e o que eles podem nos dizer em termos das formas de expressão estética destes povos, de sua linguagem simbólica, de seus possíveis compartilhamentos estilísticos.

4.1.1. O Embaralhamento dos Corpos: Simetria e Desdobramento

A análise destes distintos conjuntos do estilo polícromo nos mostrou uma aparente variação de alguns temas iconográficos, nem tanto quanto a seus conteúdos ou protótipos, nos termos de Gell (1998), mas às diferentes maneiras de expressá-los. Para além dos padrões da estrutura do design compartilhados, os temas e motivos identificados parecem estar se referindo a processos de transformação xamânica e da inversão ou “embaralhamento” de corpos. A própria estrutura do design dos campos iconográficos e suas relações com a forma podem aludir ao compartilhamento não apenas de um estilo, em termos imagéticos, como de alguns princípios ontológicos entre os povos que produziram estes artefatos.

Em resumo, poderíamos dizer que há, entre os conjuntos analisados, a referência a temas semelhantes, ditos e expressos de maneiras distintas, cada qual adaptado, de certa forma, a um estilo regional. Para avançar nessas considerações, partimos do aprofundamento da discussão sobre os principais aspectos da estrutura do design dos campos analisados e dos possíveis temas iconográficos aos quais aludem. Para isso, também passamos a considerar, de modo mais específico, quais são os aspectos do estilo polícromo que dão a ele sua reconhecibilidade, ou que poderiam indicar os referentes distintivos, nos termos de Wiessner (1990) que o configurariam como um estilo emblemático.

Primeiro, um dos aspectos do design polícromo que foi perceptível ao longo de nossa análise foi a recorrência de padrões de simetria e assimetria combinados nas configurações dos campos iconográficos. Parece haver, nos conjuntos analisados, uma preferência pela ordenação de elementos em padrões supostamente simétricos, mas que se tornam assimétricos pela inversão de alguns motivos e detalhes que compõem o campo, ou mesmo pelo deslocamento de seus eixos. Desta forma, a similaridade na ordenação dos campos é sugerida, mas ao mesmo tempo, evitada a todo o momento, seja na relação entre campo e morfologia ou na própria relação entre os elementos do campo iconográfico.

Na análise da cerâmica Marajoara, Barreto (2009:143) aponta como as “falsas simetrias” podem ser um recurso utilizado como forma de capturar o olhar do observador por mais tempo, pois geram um desencontro no alinhamento dos motivos desenhados, criando por vezes “ritmos e movimentos independentes para cada campo”. Para a autora, a harmonia nestes campos assimétricos se daria pela repetição dos motivos ou de motivos semelhantes. Nos vasos analisados parece haver a mesma estratégia de composição, em que a assimetria ou simetria são compensadas de maneira inversa pela repetição de temas semelhantes ou pela alteração de determinados detalhes na composição geral. Há uma aparente renúncia pela equivalência entre as partes que compõem o campo iconográfico

A relação entre simetria e assimetria é uma oposição que está no cerne de várias formas de expressões artísticas etnológicas e diz respeito não só a arte indígena e como ela é concebida entre as mais distintas etnias, mas à própria ordenação do mundo e da sociabilidade entre os grupos ameríndios (Lévi-Strauss 1975). Lévi-Strauss (1996) já havia notado como as falsas simetrias na arte Kadiwéu indicavam um sistema mais amplo de relação entre opostos, vinculado ao gênero, às hierarquias, às artes, e, enfim à própria concepção de realidade entre os Kadiwéu. Esse sistema de relações entre opostos

complementares seria, por sua vez, a própria lógica estrutural ontológica ameríndia, em que o mundo e a sociedade são organizados em uma série de bipartições progressivas, nas quais as partes resultantes nunca poderiam indicar uma igualdade verdadeira, criando um equilíbrio dinâmico que mantém a roda do sistema em funcionamento (Lévi-Strauss 1993:65).

Essa lógica do dualismo em perpétuo desequilíbrio (Perrone-Moisés 2006) poderia se expressar nas artes, assim como nos mitos, das mais distintas maneiras, o que, no entanto, de uma maneira geral, implicaria em uma renúncia à unidade, ou à igualdade entre elementos duais. Na cerâmica polícroma, essa lógica da dualidade e da igualdade pela diferença poderia se expressar nessa recusa à simetria, manifestada nas particularidades da composição simétrica. Uma vez que a falsa simetria entre os elementos se configura no campo simétrico, ela indica a inversão, a diferença em potencial e a oposição que permite a continuidade do movimento.

No vaso inteiro da coleção 006 (Figura 106), por exemplo, os motivos espelhados que separam o campo iconográfico em duas metades, o fazem pela diferença, pois os campos resultantes se assemelham quanto aos motivos, mas se diferem quanto à sua ordenação. Já nos vasos do sítio Lauro Sodré, mesmo os vasos com campos aparentemente simétricos, poderiam ter sua simetria compensada pela assimetria e dualidade entre as partes que compõem o vaso, estas mesma mostrando uma oposição entre formas circulares (base) e quadradas (borda).

Figura 117: Vasos com flange mesial de formato quadrangular do sítio Lauro Sodré. Ao olhar as peças de cima é possível perceber a oposição entre a borda (quadrada) e a base (redonda).

Para Lévi-Strauss, a lógica dual dos processos que configuram a equivalência entre arte e mito nas sociedades ameríndias residiria também na própria relação entre elementos gráficos e plásticos, e por sua vez, entre o “ornato e sua função utilitária”, de forma que a dualidade também é expressa na concepção do objeto e na relação entre forma e conteúdo, expressando elementos estruturais da concepção de mundo e de identidade (Lévi-Strauss 1975).

A própria identificação do objeto enquanto corpo ou enquanto agente estaria inscrita nessa relação de oposição e complementaridade. Ao modo do corpo humano, significado socialmente e cosmologicamente a partir da pintura, tatuagem ou modificação corporal (ornato), os objetos só adquirem sua existência definitiva a partir da integração entre a sua função e o seu ornato (Lévi-Strauss 1975:297). Isso é particularmente importante para pensar a produção de determinados objetos com funções específicas, para as quais são intencionadas performances específicas. Essa lógica na qual o artefato só adquire agência e significância a partir do conjunto forma/decoração/função é central a vários estudos etnográficos sobre as expressões estéticas ameríndias, alguns citados nesta dissertação.

Pensando a partir desta perspectiva, a própria morfologia dos vasos com flange mesial poderia ser pensada para receber determinados motivos iconográficos, que por sua vez, determinam a função simbólica/ritual/cotidiana destes objetos. Além disso, a composição iconográfica e o jogo entre simetria e assimetria, inscritos nos campos da porção superior dos vasos e sua relação com o fluxo de movimento possibilitado pelas partes que o compõem poderiam sugerir que estes recipientes estariam sendo visualizados por vários lados, ou mesmo que seus observadores poderiam estar circundando eles. Nos vasos quadrangulares analisados, poderia haver mesmo uma relação de dualidade na própria concepção morfológica, em que a oposição entre base circular e borda quadrangular se complementa na metade do vaso, porção que delimita o campo iconográfico e de onde se projeta a flange.

Vários estudos iconográficos sobre conjuntos de artefatos andinos apontam para a divisão binária ou quadripartite dos objetos e da configuração de seus campos iconográficos como ligadas às noções de divisão e estruturação cosmológicas (Arcuri 2005, Golte 2009, Soares 2015). A própria divisão das partes que compõem o vaso para

preparo das bebidas fermentadas Shipibo é pensada como um modelo da divisão do cosmos, em que a relação entre as partes do recipiente e os grafismos que as cobrem indicam as diferenças entre os planos e os seres que os habitam, servindo como recurso agentivo e, inclusive, didático dos xamãs, quando das cerimônias de ingestão das bebidas (Illius 1992).

Não estamos aqui sugerindo especificamente que a morfologia dos vasos com flange mesial indique modelos de divisão dos cosmos (embora não rejeitemos essa ideia), mas sim que a combinação entre a forma e iconografia, entre o corpo e seu ornato, estariam se referindo a conteúdos relacionados à concepção ontológica dos povos que os produziram. Esses conteúdos se dão tanto pela lógica de oposição e complementaridade descrita, quanto pelo que comunicam os elementos iconográficos.

Lembremos que a dualidade expressa na assimetria Kadiwéu foi interpretada por Lévi-Strauss (1975) também como um vetor de desconstrução e transformação dos corpos, gerando bipartições entre a simetria dos rostos e a assimetria dos grafismos na pintura corporal das mulheres, que criava um jogo dinâmico de desdobramento das imagens, seduzindo pelo entrelaçamento de linhas curvas e geométricas. Desta forma, os paralelos entre a sedução de Lévi-Strauss e a abdução de Gell residem não apenas nas relações entre o movimento criado pela ordenação e assimetria dos grafismos, como também pelo desdobramento dos corpos que eles proporcionam.

Conforme explicitamos no **capítulo 2**, a relação entre o jogo de simetria e o esquematismo de distintas formas de expressões estéticas indígenas implica, muitas vezes, em um desdobramento dos corpos pelo encadeamento das partes que o compõem. No caso Kadiwéu, o desdobramento do rosto pela assimetria dos motivos que o desconstroem, no caso Tsimshiam, a ilusão tridimensional proposta pelo desdobramento da imagem bidimensional, em que a transformação reside na complementaridade das imagens duais. O desdobramento, nas sociedades ameríndias não estaria inscrito apenas na lógica entre imagem bidimensional e suporte tridimensional proposta por Boas, mas sim na lógica de significação do objeto a partir da aplicação de uma arte gráfica sobre ele, como explicitado anteriormente (Lévi-Strauss 1975).

Além disso, configuraria também uma estratégia de composição imagética, sempre voltada à produção de imagens a partir da junção, interlocução entre outras imagens, ou de signos/conteúdos a partir de outros signos/conteúdos. A complementaridade entre motivos

iconográficos, gerando outros motivos parece ser também um dos aspectos particularmente emblemáticos do estilo polícromo observado nas peças analisadas. A configuração de seres a partir de outros seres ou de partes sugeridas de seres, num jogo metamórfico entre imagens potenciais, induz o olhar do espectador a formar motivos e corpos, que se modificam e se transformam à medida que seguem o movimento dos grafismos.

Nas imagens abaixo, podemos vislumbrar como, por um lado (Figura 118a), a justaposição entre os temas “principais” do campo iconográfico fazem surgir a figura de um ser antropomorfo, ou o ponto de junção das extremidades que compõem o motivo principal do campo dão origem a um aparente rosto, onde se destacam dois olhos (Figura 118b). Já na Figura 118c, os motivos que fazem referência a uma serpente bicéfala, se justapõem lateralmente, configurando um rosto antropomorfo, em que as serpentes, ligadas aos olhos, poderiam ainda remeter a algum tipo de presa. Nesta peça, parece haver a referência a um tembetá³⁴ na região da boca do rosto composto pelo espelhamento das serpentes.

Ainda com relação ao tema do desdobramento nestes campos, parece-nos que alguns motivos que remetem a serpentes são, muitas vezes, vetores do desdobramento das imagens. Os campos da Figura 119 mostram como a justaposição de motivos serpentilíneos vai conferindo forma a outros seres ou outros temas iconográficos, postos em movimento pelo padrão sinuoso de seus corpos.

A partir então da referência à serpente, vamos nos aprofundar sobre os possíveis temas imagéticos do estilo polícromo e sobre os motivos iconográficos mais ou menos reconhecíveis que compõem estes temas.

³⁴ Tembetá é um tipo de adorno labial feito de distintos tipos de material (pedra, osso, concha, cerâmica), usado em um orifício no lábio inferior. É um tipo de adorno tipicamente usado em grupos do tronco Tupi, mas não exclusivo a estes.

Figura 118: Campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré com destaque para o desdobramento dos temas principais, que, a partir de seus pontos de junção, formam novos temas, ou novos "seres".

Figura 119: Campos iconográficos com motivos que aludem à serpentes que se combinam e se dividem no movimento dos grafismos gerando motivos e temas distintos. Nas imagens a e b, as serpentes compõem padrões completamente labirínticos.

- a. Vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré.
- b. Vaso coletado no rio Cuieiras (baixo rio Negro) por Mário Simões em 1974. Acervo MPEG
- c. Vaso com flange mesial do sítio São Paulo II. Ilustração: Claide Moraes

4.1.2. A Estética da Predação: Metáforas na Iconografia Guarita

A identificação de motivos ou temas que aludem a corpos e seres em transformação, conforme descrevemos anteriormente partiu, sobretudo, da observação dos temas principais que compunham os campos iconográficos, e de grafismos que aludiam a seres mais ou menos “reconhecíveis” nos emaranhados de linhas acanaladas dos artefatos analisados. Tal percepção também só foi possível a partir da análise comparativa com peças de outras regiões, sobretudo da fase Napo, no Equador, onde a linguagem iconográfica parece se referir a figuras mais reconhecíveis aos nossos repertórios imagéticos.

Parece-nos ainda, que os elementos mais reconhecíveis quanto às figuras antropomorfas e zoomorfas também variam entre os contextos onde são encontrados estes vasos, de forma que, nos vasos que tem campos iconográficos mais “abstratos”, estes elementos poderiam estar mais ou menos estilizados. Moraes (2013:222), ao tecer alguns comentários iniciais sobre os padrões iconográficos da cerâmica Guarita, aponta para a possível existência de uma recorrente forma de estilização de figuras antropomorfas, que poderiam ser mais ou menos “figurativas”. Acompanhadas destas figuras estariam alguns motivos zoomorfos como o urubu-rei e a serpente bicéfala. A Figura 120 mostra como o autor apresenta o processo de estilização e “minimização” da referência antropomorfa

Figura 120: Processo de minimização do tema antropomorfo proposto por Moraes (2013).

Estas estratégias de “abstração” ou “redução” dos motivos iconográficos podem ser observadas em toda a parte, na Amazônia. Exemplos dessas expressões foram bem documentados por Schaan (1997), sobre a iconografia da cerâmica Marajoara, em que alguns temas eram reduzidos a unidades mínimas de significado, como, por exemplo, os escorpiões normalmente associados aos olhos das urnas funerárias.

Na redução do tema antropomorfo proposto por Moraes, podemos notar dois dos aspectos principais, ou dos referentes distintivos que compõem os temas iconográficos do estilo polícromo, identificados até o presente momento. O primeiro diz respeito à referência ao antropomorfo em seu estado mais “abstrato”. Estes padrões, indicados pelos motivos da imagem 5 (na Figura 120) seriam uma referência imagética, ou um elemento mínimo de significação, apresentado em um padrão visual simplificado, mas que alude a determinado conteúdo, neste caso o antropomorfo.

Acreditamos que este mesmo padrão poderia ainda se referir ao diadema típico das urnas funerárias, como descrito anteriormente, que, da mesma forma, estaria aludindo a um ser antropomorfo. No entanto, como bem mostra Moraes, o elemento “abstrato” simplificado que seria o máximo de abstração deste tema não se refere apenas ao antropomorfo, mas sim a um ser com referências humanas e animais, justapostas e combinadas em um ser híbrido, no qual os principais referenciais imagéticos são o rosto humano e os braços serpentilíneos.

A relação metafórica entre membros articulados e serpentes, como um referencial da cerâmica polícroma, já era de certa forma conhecido nas urnas funerárias. Em algumas destas peças, a aparência serpentilínea dos braços e pernas parece indicar uma linguagem estrutural do estilo polícromo, que, ao modo dos *Kennings*³⁵ (Rowe 1962), indicaria uma noção de corporalidade compartilhada, e de uma ontologia baseada na transformabilidade e permeabilidade dos corpos (Urton 2008, Barreto 2014).

Figura 121: Urnas funerárias polícromas com braços e pernas que remetem a corpos de serpentes. Peças do acervo do MPEG. Belém, PA.

³⁵ Termo cunhado por Rowe (1962) para designar a linguagem metafórica de representar partes do corpo com imagens de outros seres ou outras partes de corpos para alguns complexos cerâmicos andinos, como, por exemplo, Chavin.

No decorrer da nossa análise, pudemos perceber que estes campos iconográficos estariam também se referindo a outros seres, que não apenas as serpentes e, sobretudo, a processos de transformação e inversão entre estes. O tema do antropomorfo com braços serpentilíneos, por exemplo, também identificado no processo de minimização proposto por Moraes (2015) está presente em quase todos os vasos do sítio Lauro Sodré. Nestes, a serpente é por vezes composta por duas cabeças triangulares escalonadas ou dois motivos em “S”. O ponto de junção de seus dois lados geralmente apresenta um motivo em “T”, com a parte superior triangular e escalonada, ao mesmo modo das cabeças das serpentes (Imagens 117 a, b). Este motivo foi identificado em outros artefatos da fase Napo (Equador) e da fase Nofurei (Colômbia) que aludiam a um ser antropomorfo, por vezes acompanhado de braços serpentilíneos.

Figura 122: Peças polícoras que apresentam o motivo do antropomorfo com braços serpentinaes em seus campos iconográficos.

- 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*),
- 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.
- Vaso com flange mesial da fase Napo com decalques de duas laterais. Nestas pode-se notar o tema do antropomorfo com diadema e braços serpentinaes. Acervo: MACCO (*Museo de Arte y Arqueologia de la Ciudad de Coca*),
- Reprodução do campo iconográfico no bojo inferior de uma urna funerária Guarita. Acervo: IGHA (Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas).

Este tema é recorrente nos vasos do sítio Lauro Sodré, e em artefatos de outros contextos que, não só aludem ao “antropomorfo com braços de serpente” como também formam outros seres como felinos, aves e demais corpos em transformação contínua. Na Figura 123, é possível notar como este tema se configura de maneiras diferentes nos vasos do sítio Lauro Sodré e por vezes compõem rostos de outros animais (possivelmente felinos) de forma que o elemento central do tema (em destaque) estaria se referindo ao nariz do felino. Ao mesmo tempo, este motivo compõe o antropomorfo com braços serpentíneos. Na Figura 123c, o recorte da flange parece inclusive indicar duas presas ou línguas.

Essa referência ao felino (ou outros mamíferos como o macaco) pode ser vista de outras maneiras, em outros artefatos polícromos. A Figura 124 por exemplo, mostra o campo iconográfico de uma urna funerária Guarita, reproduzido por Moraes (2013), onde é possível notar, entre os campos acanalados e pintados, elementos que fazem referência a rostos humanos. Estes se transformam em antropomorfos com diademas e braços serpentíneos e, por outro ângulo, formam um felino, com olhos de serpente e presas. Já na Figura 125, o campo iconográfico de duas das urnas encontradas em Tefé (Belletti 2015) parece aludir a rostos circundados por pintas ou motivos que lembrem padrões de pintura corporal. A observação destes motivos nos levou a pensar que tipo de elementos referenciais estariam sendo priorizados na identificação dos diferentes seres, se estão aludindo a animais específicos, e o que eles podem dizer, em termos de padrões mnemônicos de composição.

Figura 123: Campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré. Em destaque os temas que poderiam indicar variações do "antropomorfo com braços serpentinéos".

Figura 124: Reprodução de urna funerária da fase Guarita por Moraes (2013). Em destaque, o rosto de um animal com presas em que os olhos e nariz são indicados por duas cabeças de serpente. Acervo IGHA Manaus, AM.

Figura 125: Bojo inferior e tampa de duas urnas funerárias encontradas em Tefé, AM. Acervo: Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá.

Parece-nos que, no caso dos “felinos” ou de outros possíveis mamíferos, são priorizados elementos como as presas e o focinho, acentuando-se as narinas ou a linha de junção entre o nariz e a boca.

Figura 126: Detalhes dos temas iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré que poderiam remeter a determinadas características de animais, como, por exemplo, o focinho de felinos.

Além disso, em alguns destes campos nota-se a presença de uma linha adjacente aos olhos, por vezes indicativa de serpentes, mas que também poderia aludir a outras referências animais. Outros tipos de mamíferos (e felinos) como o Maracajá, ou a Jaguatirica, predadores de pequeno porte, têm linhas características que delineam os olhos, nas laterais e nas ligação destes com o focinho.

Figura 127: Detalhes de campos iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré que poderiam fazer referência a características de felinos como a Jaguatirica.

Esses padrões de linhas, que delineam os olhos, foram também notados na cerâmica Marajoara, mais especificamente nas urnas do tipo Pacoval Inciso, onde aludiam ao que Schaan (1997) chamou de “olhos de escorpião”, em uma relação metafórica entre estes seres peçonhentos e a visão xamânica referenciada na composição dos rostos das urnas. Este tipo específico de urna da cerâmica Marajoara foi identificado por Barreto (2009) como obedecendo a princípios de composição que mostravam um claro processo de fluxo estilístico e de combinações de aspectos do estilo Marajoara mais antigo (espelhamento do corpo em ambas as faces da urna) com padrões de estilos exógenos à região de Marajó e mais semelhantes à cerâmica polícroma, como a representação de seres antropomorfos com referências corporais mais reconhecíveis e de processos de transformação xamânica inscritos nas metáforas entre partes dos corpos das urnas e animais como cobras e escorpiões.

Não estamos sugerindo uma relação direta entre a cerâmica Marajoara e a cerâmica Polícroma, até porque este tem sido um debate intenso na arqueologia amazônica, descrito no **capítulo 1**. No entanto, seria interessante repensarmos estes possíveis padrões de fluxos estilísticos sugeridos por Barreto, sobretudo quanto à existência de grandes rotas de interação ou mesmo de conflito entre estas sociedades da Amazônia pré-colonial (Barreto 2016).

Além disso, este “padrão” de linhas delineando os olhos nos temas dos vasos com flange mesial ainda não foram identificados em outras categorias morfológicas polícromas, em especial da fase Guarita, mesmo porque muitas das urnas funerárias desta fase não têm seus campos iconográficos (pintados) preservados. Desta forma, pontuamos esta relação aqui mais como um dado que precisa ser mais bem compreendido. A existência deste padrão iconográfico na cerâmica Guarita poderia indicar apenas uma referência à observação de determinados animais, como os felinos citados acima. As onças, jaguares e outros felinos representam um dos predadores mais perigosos para os humanos. Entre os Tukano, por exemplo, o Jaguar é um dos principais animais que têm capacidade de se transformar em humano, sendo equiparado aos grandes xamãs (Reichel-Dolmatoff 1978). Tamanha é sua importância, que este animal figura em inúmeras narrativas míticas associadas ao surgimento do mundo e dos homens. Os mitos de origem do sol e da lua, princípios fundamentais nessa dinâmica entre opostos, seriam uma das narrativas mais difundidas na América do Sul, em versões onde os jaguares/onças são protagonistas enquanto expressão de uma potência predatória (Lévi-Strauss 1993).

No estilo polícromo, estes possíveis felinos aparecem, quase sempre, associados a outros seres, pássaros, serpentes e peixes, nos quais acreditamos que o maior destaque é para o “antropomorfo com braços serpentilíneos”.

Ao tentarmos mapear este tema “emblemático”, percebemos que ele está presente em distintas regiões como no médio rio Caquetá (Colômbia), no rio Napo (Equador), no rio Ucayali (Peru), no médio Solimões e no médio Negro. Já na área de confluência entre os rios Negro e Solimões, não foi possível identificá-lo, nos acervos pesquisados.

Com base nas informações de que dispomos até o presente momento, as datas mais antigas para este tema estão no rio Caquetá, por volta de 600 DC e, na sequência, por volta de 800 DC, já no médio Negro e médio Solimões. Como apontamos anteriormente, este pode ser um tema iconográfico com influências andinas, que teria sido incorporado ao estilo polícromo e modificado dentro de seus repertórios simbólicos específicos. É certo, no entanto, que teríamos que ampliar o levantamento dos estilos polícromos entre as regiões pesquisadas e entre as regiões próximas aos contrafortes andinos para melhor compreender as diferentes gramáticas visuais deste tema e possivelmente estabelecer um quadro de influências ou de variações específicas, mapeando um pouco desta distribuição regional. O problema de estabelecer um quadro cronológico para os motivos é que muitas das peças preservadas não estão datadas e muitas das peças datadas, por vezes, não

compreendem o período em que determinados símbolos passariam a ser utilizados na região em questão.

No tocante à área em pesquisa, este tema aparece de maneira bem característica nos acervos do sítio Lauro Sodré, em alguns artefatos com decoração pintada do sítio Vila Nova II e em um vaso do acervo do MPEG, encontrado no rio Solimões, que tinha provavelmente uma forma zoomorfa (Figura 128 b). Neste último, há uma relação de oposição entre um tema antropomorfo mais “reconhecível” com braços de serpente e uma espécie de toucado na cabeça, e o motivo de cabeça triangular escalonada, neste caso, emoldurada por dois padrões serpentilíneos ou diademas. Estas variações mostram também a necessidade de ampliarmos o estudo dos temas iconográficos a partir de outras categorias morfológicas, pois nos acervos do rio Negro e área de confluência, diferentemente do Lauro Sodré, este tema não aparece nos campos dos vasos com flange mesial mais “clássicos”. Da mesma maneira, o fato de não termos identificado este tema nos artefatos da área de confluência poderia estar relacionado à sua presença em outras categorias morfológicas que não os vasos com flange mesial.

Figura 128: Tema iconográfico do antropomorfo com braços serpentilíneos presente em outras morfologias que não os vasos com flange mesial.

- a. Prato com policromia do acervo do sítio Vila Nova II.
- b. Vaso com apêndices pertencente ao acervo do MPEG (rio Solimões). Em destaque, o tema da “cabeça escalonada” composta por dois diademas espelhados verticalmente e o tema do antropomorfo com braços de serpente com um possível toucado na cabeça.

As aves também estão presentes na iconografia polícroma, seja de maneira mais “realista” como nas tampas de diversas urnas funerárias, ou mais “abstrata”, geralmente misturadas com outros seres, como em alguns dos temas iconográficos já abordados aqui (Figura 107).

Figura 129: Tampas de urnas funerárias com pássaros modelados na parte superior. Da esquerda para a direita: Urna do acervo do MPEG com pássaro não identificado. Urna encontrada em Tefé com urubu-rei na tampa. Urna encontrada em Tefé com coruja na tampa.

Nas urnas funerárias policromas, as aves estão sempre localizadas nas tampas, ou nas cabeças das figuras antropomorfas. Esta associação poderia aludir à metáfora do voo xamânico ou mesmo da passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. São vários os mitos em que as aves têm um protagonismo enquanto mediadoras entre os planos terrenos e celestiais e muitas vezes atuam como vetores de acesso a outros mundos, através da figura do xamã. Entre os Kaxinawá, por exemplo, o momento da morte estava por vezes associado ao voo de um pássaro, e aves como o Urubu-rei ou o Gavião podiam ser intermediários no processo de “subida” da alma (McCallum 1996).

Os pássaros também são geralmente associados ao domínio dos reinos celestiais, em especial aves de rapina como o Urubu-rei. Em alguns mitos sul-americanos sobre o surgimento da arte da olaria há também uma recorrente relação antagônica entre grandes aves celestes, associadas aos raios e trovões e as serpentes, donas da argila e do conhecimento da produção cerâmica (Lévi-Strauss 1986).

Moraes (2013) já havia atentado para a presença de motivos iconográficos referentes a aves na cerâmica policroma, tendo identificado algumas estratégias de composição que mesclavam aves e serpentes como no prato da Figura 130, pertencente à fase Napo. Neste artefato, especificamente, o autor acredita que as aves sugeridas seriam representativas do Urubu-rei, localizadas nas extremidades de corpos serpentílineos. É possível observar também na borda deste vaso uma referência à serpente, ou algum outro ser predador, em que são acentuados os olhos e as presas (em destaque).

Figura 130: Prato da fase Napo (Equador) com destaque para os motivos de corpos serpentilíneos com cabeças de pássaros (urubu-rei) na extremidade. À direita rosto de animal com presas e prováveis "bolsas de veneno" referenciado na borda do prato. Ilustração: Claide Moraes (2013). Fonte da imagem do prato: Meggers e Evans 1968.

Conforme já dito anteriormente, as serpentes são, aparentemente, uma das referências iconográficas mais constantes da cerâmica Guarita, e do estilo Polícromo, como um todo. Estas aparecem representadas de duas formas principais, com pequenas variações. Em uma das formas, a serpente é vista em uma perspectiva lateral, formando uma ondulação no formato de "S", na qual podem ser referenciados seus olhos e língua.

Figura 131: Motivos referentes à serpentes mais comuns na iconografia Guarita. Serpente vista na perspectiva lateral, formando um padrão em "S".

A outra forma de representação da serpente seria semelhante ao antropomorfo de cabeça escalonada descrito anteriormente (acreditamos que são representados da mesma forma) e poderia ter a cabeça mais ou menos triangular e escalonada. Ambas as estratégias de composição são utilizadas para definir seres bicéfalos (com duas cabeças) que podem aparecer de maneira mais “isolada” (compondo um ser específico) como nos grafismos da urna da Figura 132a, ou articuladas de forma a compor outros seres ou partes de outros seres, como nas relações metafóricas com os braços descritos anteriormente (Figura 132 b).

Figura 132: Motivos iconográficos referentes à seres ofídeomorfos, compostos por cabeças triangulares e escalonadas, também típicos de algumas cerâmicas de fases policromas.

- a. Reprodução de campo iconográfico do corpo de uma urna funerária da região de Tefé, AM. Os temas principais que compõem um dos lados da urna são formados por serpentes bicéfalas de cabeça escalonada. Acervo: Instituto Mamirauá
- b. Detalhes de temas iconográficos de vasos do sítio Lauro Sodré onde o mesmo padrão de “serpente” com cabeça escalonada pode ser notado. Nestes estes motivos compõem os temas centrais, geralmente referentes a seres em transformação.

É interessante notar que, nesta segunda forma de representação da “serpente” por vezes são acentuadas linhas próximo à boca ou na lateral das cabeças que poderiam se referir a línguas ou presas. Além disso, poderiam também representar características como “guelras” ou “bigodes” relativos a alguns tipos de peixes. Na cerâmica da fase Jatuarana, Vassoler (2014) identificou referências iconográficas a peixes, que neste caso, apareciam associadas a losangos.

Figura 133: Detalhes de campos iconográficos em cerâmicas policromas que apresentam o tema da serpente/peixe com elementos indicativos de características associadas à cabeça como línguas/presas/bigodes.

- a. Detalhe de urna funerária da refiã de Tefé com a serpente de cabeça escalonada. Acervo: Instituto Mamirauá
- b. Detalhe de tampa de urna da região de Tefé com motivo da serpente de cabeça escalonada. Nesta é possível observar dos elementos na lateral da cabeça e na “boca” (bolsas de veneno/guelras/bigodes) associadas a duas linhas (língua). Acervo: Instituto Mamirauá.
- c. c-d. Tampas cerâmicas da fase Jatuarana com motivos iconográficos identificados por Vassoler (2014) como relativos à peixes. Acervo: Museu de Nova Mutum, AM. Imagens cedidas por Odair P. Vassoler.

A serpente/peixe de cabeça triangular e/ou escalonada parece ser um motivo amplamente difundido pela América Latina, sendo observada em culturas arqueológicas brasileiras como a Marajoara ou Santarém ou ainda em culturas andinas como a Mochica ou a Nazca, que têm cronologias recuadas até 300 AC. Especificamente na linguagem iconográfica Mochica, este ser aparece quase sempre com uma cabeça escalonada e é

relacionado ao bagre, ou *cat-fish*, por ter seus “bigodes” representados junto à cabeça, ou ainda a uma moréia, peixe de aspecto serpentinilíneo (Montero 2012).

Esta forma de composição do peixe na iconografia Mochica (Figura 134) é particularmente semelhante a algumas das versões da serpente identificadas nas cerâmicas da Tradição Polícroma das Figuras 127 e 128.

Figura 134: Motivos iconográficos relativos ao peixe/bagre na iconografia Mochica (Peru).

- a. Detalhe de painel polícromico da Huaca de la Luna (Trujillo, Peru) em que são observados motivos associados ao peixe com bigodes e a peixes com corpos serpentinilíneos. Foto da autora.
- b. Detalhes de motivos iconográficos associados ao peixe (*cat-fish*), com elementos associados aos bigodes. Fonte: Montero 2012.

É preciso frisar que não estamos sugerindo uma relação direta, tampouco um difusionismo entre regiões tão distintas quanto à costa norte peruana e a Amazônia, mas sim apontando uma regularidade em determinadas formas de expressão estética que poderiam indicar o compartilhamento de uma estrutura ontológica pan-americana, expressa nas artes e na linguagem simbólica de cada sociedade (Arcuri 2005).

A relação entre as serpentes, protótipos primordiais da criação e da origem das coisas e sua relação com os peixes e com os mundos “submersos” são um tema mitológico amplamente difundido na América do Sul (Lévi-Strauss 1975). Tanto a serpente quanto os peixes povoam diversas versões de mitos amazônicos e poderiam ser identificados na linguagem iconográfica a partir de referenciais mnemônicos observáveis na natureza, que, por sua vez, podem ser absorvidos de maneiras semelhantes por sociedades distintas. Desta forma, as imagens poderiam identificar determinados protótipos a partir de propriedades ou relações abstraídas de seus referentes em um processo dialético entre o real e o percebido na natureza e o imaginado (Bovisio 2012:563).

Também nos rios amazônicos existem peixes serpentilíneos como a enguia ou peixes com “bigodes” como os bagres, famosos muitas vezes por serem venenosos ou “gigantes”. Os bagres e as serpentes configuram alguns dos vestígios ósseos mais presentes em sítios arqueológicos de grandes extensões como o Hatahara, na Amazônia Central, indicando que estavam provavelmente sendo consumidos ou utilizados em grande quantidade (Prestes-Carneiro *et al.* 2015). Os bagres grandes geralmente moram no fundo dos leitos dos rios e determinados tipos como a Pirara (*Phractocephalus*) são migratórios, indicando não só um tipo de pesca especializado como provavelmente alguns graus de prestígio atribuídos a determinados animais que teriam uma maior dificuldade de apreensão. O fato de estes grandes bagres morarem no fundo dos leitos dos rios poderia também associá-los com aspectos deste mundo submerso ou do “infra-mundo”, termo mais próximo da linguagem iconográfica andina (Arcuri 2005).

Além disso, os bagres mais comumente encontrados no contexto do sítio Hatahara são tipos como o cuiú-cuiú ou bacu pedra (da família *Doradidae*), que são raramente consumidos hoje em dia, mas pareciam bem apreciados antigamente por algum motivo. Alguns destes têm um líquido venenoso nas nadadeiras (Prestes-Carneiro *et al.* 2015). Entre os peixes mais serpentilíneos, o Puraqué poderia, por exemplo, ser identificado como um animal perigoso e emblemático, uma vez que pode soltar descargas elétricas extremamente fatais e é geralmente rodeado por um “cortejo” de peixes que o seguem, tidos pelos pescadores atuais como um animal vingativo (Prestes-Carneiro, comunicação pessoal).

Por fim, o bodó, um tipo de bagre pequeno consumido amplamente por toda a região amazônica, aparece nos mitos de origem do *Ayahuaska* entre os Kaxinawá, junto com as sucuris, como um intermediador entre o reino das serpentes e o domínio terrestre (Lagrou 2007:192) e entre vários grupos étnicos do rio Negro, há uma série de narrativas mitológicas de grandes serpentes ancestrais que dão origem aos peixes e aos homens ou mesmo de homens que habitam os mundos dos lagos e rios e podem se transformar em peixes ou cobras (Tariano 2002, Reichel-Dolmatoff 1978, Vassoler 2014).

Mas uma das características mais importantes das serpentes nos mitos ameríndios é a relação da anaconda/jibóia (que assume distintos nomes) à origem dos grafismos, pois esta é a “dona” dos desenhos e de todas as formas e cores, sendo a serpente o próprio princípio gerador da linguagem estética e, por isso, da capacidade dos humanos de produzir corpos/pessoas (Lagrou 2013, Barcelos Neto 2011, Belaunde 2012, Van Velthem

1998). As serpentes, animais constritores e metamorfos são também os protótipos do gênero para os Kaxinawá e revelariam na sua pele e forma “*dois princípios estruturais do pensamento ameríndio: o dualismo em permanente desequilíbrio e o cromatismo*” (Lagrou 2013:1).

Os relatos do padre Samuel Fritz sobre os *Yurimáguas* do médio Solimões, descritos no **capítulo 1**, falam sobre a importância de um ser demiurgo associado à serpente, denominado *Gimboya*, à qual as mulheres chamavam, por meio de feitiços para copiarem as marcas em sua pele (Fritz 1967:93 apud Porro 2014:30)³⁶. Também entre os Waujá, do alto Xingu e os Tukano, do rio Negro, a serpente e os mitos da “cobra-canoa” estão entre as narrativas associadas ao surgimento das artes, da cerâmica, do grafismo, e da própria gênese dos diferentes grupos inseridos em sistemas multiétnicos, ou seja, da formação de identidade pela diferenciação (Barcelos Neto 2011, Reichel-Dolmatoff 1978, Vidal 1999).

Ronald L. Weber (1992), um dos primeiros autores a se debruçar sobre os conteúdos iconográficos da cerâmica policroma, a partir da fase Caimito (rio Ucayali) já apontava para a recorrência do tema da serpente bicéfala como uma linguagem pan-americana que indicava o compartilhamento de um modelo de concepção do universo em diferentes níveis ou dimensões, às quais o acesso seria permitido somente a xamãs e sacerdotes.

Figura 135: Motivos iconográficos da cerâmica da fase Caimito (Peru) identificados por Weber como serpentes bicéfalas. Fonte: Weber 1992.

³⁶ As descrições de Fritz sobre os *Yurimáguas* se dão muitos anos depois das crônicas de Carvajal e Acuña, em um contexto pós-missionário, de forma que essa importância atribuída à serpente também pode ser um elemento adquirido através de outras redes de interação.

Em síntese, parece haver no estilo polícromo, assim como em tantos outros sistemas artísticos ameríndios atuais e pré-coloniais, uma referencia icônica a serpentes, felinos (mamíferos) e aves, seres que identificam os diferentes âmbitos cosmológicos, a água, a terra e o céu e que transitam entre eles. Estes seres também são os protagonistas de variados repertórios mitológicos, associados à criação, transformação e caracterização dos seres, ao acesso e ensino das artes e do desenho e às mediações entre diferentes mundos, entre vivos e mortos e humanos e não-humanos.

Apesar das possíveis associações que propomos aqui, não procuramos identificar tipos específicos de animais, até porque estes seres estão sempre “misturados” nos campos iconográficos, compondo uma série de combinações e repartições entre as partes que os formam. Da mesma forma, devemos lembrar que há aqui uma série de composições entre elementos mais ou menos abstratos, num jogo de sobreposições entre o que poderia ser chamado de uma arte mais “figurativa” e uma arte mais “abstrata”, mais próxima das formas de expressão estéticas etnológicas atuais. O que nos parece mais interessante identificar são os aparentes processos de transformação entre estes corpos, e das partes que os compõem, que sempre geram novas partes, novos seres, de maneira fluída e contínua. Neste sentido, preferimos pensar estes temas como imagens que aludem aos processos de transformação xamânica, da inversão de perspectivas e das condições humanas, animais e sobrenaturais. Como sugere Van Velthem (1998), algumas imagens não são produzidas apenas para serem vistas, mas também para “fazer ver”.

Na lógica perspectivista, a inversão dos pontos de vista não se aplica a todos os seres, mas está potencialmente sujeita aos grandes predadores e carniceiros, sobretudo animais como o jaguar, a sucuri, o urubu e a harpia ou mesmo os animais de caça, presas típicas dos humanos como os macacos, peixes, veados e antas, estes últimos menos “perigosos” dentro da lógica da predação (Viveiros de Castro 2002). Neste mundo transformacional entre homens, animais e espíritos, não seria de se estranhar que as formas de linguagem visual atentassem para os perigos da inversão e para a necessidade de mediação do tráfego entre diferentes agências e corporalidades.

É interessante que, quanto mais olhamos para esses grafismos, mais relações podemos visualizar, e mais elementos parecem se misturar nos labirintos intrincados de linhas na superfície cerâmica. Armadilhas ou não, como nos termos de Gell, essas artes nos abduzem, mesmo sem podermos acessar seus conteúdos simbólicos mais específicos. Esse embaralhamento entre linhas e cores, que dá origem a distintos seres e distintas

perspectivas nos leva novamente ao conceito de quimera (Severi 2013) que, neste caso, associa índices visuais de diferentes seres, provocando uma projeção mental imagética que implica não somente sua presença, mas as conexões entre eles e suas capacidades de transitar entre distintas corporalidades.

A imagem quimérica projeta então a experiência da transformação e da presença de agências predatórias potenciais e a “quimera abstrata” de Lagrou (2013) pauta-se aqui pelo desequilíbrio provocado entre simetria e assimetria e figuração e abstração, fazendo com que o olhar oscile entre a possibilidade de perceber simultaneamente distintas figuras e planos, se abrindo para a percepção de uma realidade múltipla, onde diferentes seres/potências trafegam entre diferentes mundos.

Parece-nos então que a quimera abstrata do grafismo polícromo abduz pelo efeito sinestésico que produz, dando a direção ou o caminho para “lugares específicos”, onde opera a lógica da predação e da transformabilidade dos corpos. A armadilha iconográfica poderia ser, neste caso, ela mesma uma potência predatória, porque projeta mentalmente a potencialidade da inversão de perspectivas e uma mediadora entre essas agências, pois “ensina” os perigos da inversão. É preciso conhecer a lógica da transformação para mediar e manter o equilíbrio das instabilidades cósmicas. Assim como se deve conhecer a lógica, se deve comunicá-la e ensiná-la. Entre as ceramistas Shipibo, os grafismos são produzidos a partir das visões estimuladas pelo *Ayahuaska* e, por sua vez, estimulam estas visões. Poderíamos pensar que, do mesmo modo, os grafismos da cerâmica Polícroma estejam projetando experiência de inversões xamânicas ao mesmo tempo em que induzem a estas experiências?

Neste sentido, estas peças poderiam agenciar momentos específicos, cerimônias rituais ou festividades em que projetam percepções da potência transformacional e da possibilidade de trocas de agências entre humanos, animais e espíritos, mas que também aludem à existência de determinadas pessoas que controlam e mediam estas transformações, centralizadas na figura do xamã. O xamã, operando como um vetor que regula essas inversões, impede que os sujeitos humanos se percam na transição entre diferentes agências, guiando-os por entre os labirintos dos grafismos e do “entre-mundos”.

Neste sentido, estes artefatos também poderiam ser usados como ícones de legitimação do poder atribuído ao xamã e de uma ontologia baseada na predação e na transubstanciação entre seres que teria se propagado entre diferentes grupos da Amazônia.

Lévi-Strauss equiparou a arte ao mito, pois esta manifestaria aspectos estruturais da sociedade e agiria então como veículo de mensagens específicas. Estas mensagens, comunicativas das estruturas da cosmovisão poderiam ser transmitidas de maneiras diversas e por mídias distintas. Os símbolos e as estéticas visuais viajam, são incorporados e ressignificados, ao modo dos mitos.

Os mitos, sempre uma relação entre opostos complementares, operam as noções de identidade a partir das relações entre diferenças. A arte da cerâmica polícroma parece expressar também uma relação entre seres (corpos) distintos, em processos de transformação. Os xamãs, agentes que mediam e operam essas transformações perigosas, estão sempre em uma posição limiar entre os corpos. Com base nisso, acreditamos que estes vasos cerâmicos estivessem relacionados a contextos xamânicos, de processos operacionais destas transformações, ou, ao menos comunicando essa lógica da inversão e a posição limiar de seus agentes. A propagação deste estilo poderia se dar a partir de estratégias de compartilhamento e assimilação de narrativas mitológicas e/ou de padrões estéticos que, imbrincados a uma lógica ontológica baseada na economia da predação, definiriam limites identitários e territoriais.

Barreto (2009), ao analisar a cerâmica funerária Marajoara, identifica a existência de dois “modelos” de composição das urnas, que por sua vez correspondem a maneiras diferentes de “*conceber a fabricação da identidade humana, a relação entre alma e corpo e a relação com a diferenciação social entre as pessoas*” (Barreto 2009:115). Estes distintos modelos, são então usados como um recurso (exploratório) para estabelecer correspondências entre o registro arqueológico de objetos funerários e modelos etnográficos de sociedades Arawak e Tupi (Barreto 2009:115). Por um lado, o modelo Arawak teria uma maior estilização de figuras míticas facilmente reconhecíveis na iconografia e os locais de ação política e de prestígio se concentrariam no âmbito do ritual coletivo e da autoridade transmitida pela ancestralidade. Por outro lado, os Tupis teriam figuras iconográficas antropomorfas mais individualizadas e a ação política estaria diluída entre os domínios da guerra e do xamanismo, onde indivíduos, guerreiros ou xamãs, conquistam prestígio e autoridade (Barreto 2009:117).

Neste caso, ao pensarmos o domínio ritual, podemos sugerir, que nas sociedades modelo Arawak a noção de prestígio está ancorada na relação com a ancestralidade e com a contínua reatualização das hierarquias sociais através da manutenção ritual (Barreto 2009, Barcelos Neto 2012). Já nas sociedades modelo Tupi, o prestígio está na mediação e

controle das capacidades transformativas e na manutenção do equilíbrio pelo xamanismo, onde o trânsito entre diferentes planos e a predação são perigos iminentes que precisam ser controlados. Em ambos os casos, a importância simbólica dada aos objetos que circulam entre estes rituais e que os efetivam, parece ser a mesma que define o seu prestígio.

Se tomarmos o modelo de Barreto como exemplo, poderíamos levantar a hipótese de alguns paralelos entre os temas iconográficos do estilo polícromo e uma ontologia Tupi, baseada na lógica da predação e da manutenção do equilíbrio pela mediação xamânica. Mas pensar estas possíveis associações é pensar também os principais momentos de atualização e re-atualização das estruturas ontológicas e da sociabilidade e manutenção das alteridades por estes grupos e de que forma os artefatos poderiam se relacionar a estes momentos específicos.

Para isso, voltaremos às considerações sobre a funcionalidade dos vasos com flange mesial, e de que maneira a combinação entre forma e iconografia ou entre o ornato e a função nestes recipientes poderia aludir às suas performances específicas, se inseridos em atividades relacionadas à manutenção do equilíbrio cosmológico, do controle de potências predatórias e da protagonização de xamãs e mediadores entre os mundos visíveis e invisíveis.

4.2 Função e Performance dos Vasos com Flange Mesial

A identificação das escolhas tecnológicas envolvidas no processo de produção do vaso com flange parte por um lado, da identificação das assinaturas regionais do estilo e os padrões mais ou menos compartilhados entre as distintas regiões, e, por outro lado, da identificação das características de performance desejadas para estes artefatos e, assim, as possíveis atividades/funcionalidades aos quais estavam relacionados. Algumas das variáveis constantes, percebidas na produção destes vasos são o uso de antiplástico orgânico, que aumentaria a maleabilidade e tempo de secagem da peça, a definição de formas restritivas, mais indicadas para o armazenamento de bebidas ou alimentos, a presença de engobo e pintura e, em parte das peças, de fuligem na face externa inferior entre a flange e base.

Para tentarmos identificar alguns dos aspectos funcionais destas peças, é preciso articular estes dados e observar algumas das características formais mais constantes entre os conjuntos, somando-as às à leitura dos padrões e temas iconográficos.

Começamos então pela pasta, que devido ao antiplástico orgânico, fica mais porosa. Em recipientes usados para o armazenamento de água, a pasta porosa é adequada, pois mantém a temperatura fresca do líquido, que passa pela parede do vaso e evapora. Contudo, esta pode não ser uma boa qualidade para o armazenamento de outros líquidos ou para o cozimento, pois permite a evaporação rápida e dificulta a manutenção da temperatura externa (Orton *et al* 1996). Essa porosidade, como já dito anteriormente, pode ser reduzida através da aplicação de engobo ou qualquer banho na superfície cerâmica, selando a pasta.

Conforme dito anteriormente, acreditamos que todas estas peças apresentassem engobo porém, não sabemos se este se aplicava sobre toda a superfície externa. Parece-nos mais que este estava concentrado na porção superior do vaso. Já na face interna, pudemos observar a presença de engobo ou de uma camada de resina em apenas dois fragmentos do sítio Vila Nova II. Desta forma, num primeiro momento não podemos afirmar que a impermeabilização era uma característica essencial aos vasos com flange, ou uma maneira de se compensar a porosidade da pasta.

As demais marcas de uso percebidas são as manchas de fuligem, encontradas em pelo menos metade das peças de cada acervo analisado. Estas manchas encontram-se geralmente entre a flange (abaixo desta) e a base, indicando que as peças teriam sido posicionadas diretamente sobre o fogo e que a flange poderia ter impedido a concentração de fuligem nos campos iconográficos. Estas marcas aparecem majoritariamente nos vasos de tamanho médio (não todos eles) de forma que parece haver uma divisão funcional entre vasos grandes e vasos pequenos.

Um ponto negativo da morfologia dos vasos com flange, se usados para o cozimento, seriam os vários ângulos de inflexão da sua parede que, tanto poderiam acumular resíduos orgânicos, quanto seriam pontos frágeis, menos resistentes ao choque térmico que ângulos mais arredondados (Orton *et al* 1993). O fato de todas as bases detectadas serem planas, com ângulos proeminentes entre elas e a parede, já poderia indicar que o cozimento não seria uma função principal para estes vasos, pois estes seriam pontos muito frágeis. Ainda assim, algumas manchas são tão homogêneas que não nos

restam dúvidas de que pelo menos parte destes vasos de tamanho médio iam ao fogo, talvez para cozinhar ou mesmo para esquentar algo.

No âmbito das pesquisas do PAC, temos o registro de apenas dois contextos em que vasos com flange mesial inteiros ou parcialmente inteiros foram escavados. Em ambos os contextos, nos sítios São Paulo II (rio Solimões) e Lago do Limão (área de confluência), foram encontrados vasos associados a estruturas de combustão e pisos habitacionais, levando à hipótese de que estariam sendo utilizados para o preparo de alimentos ou bebidas, provavelmente dentro ou próximo a estruturas residenciais (Moraes 2006; Trindade 2009; Tamanaha 2010). Moraes (2013) inclusive sugere que a complexidade dos campos iconográficos era um indicativo de que estes recipientes estariam sendo usados em âmbitos cerimoniais.

Belletti (2013) também relaciona este tipo de vaso com atividades cerimoniais, pautando-se na variabilidade formal dos conjuntos policromos em sítios unicomponenciais e multicomponenciais. Segundo a autora, os vasos com flange mesial, encontrados apenas nos sítios unicomponenciais, fariam parte de um conjunto material mais elaborado e com funções específicas, não ligadas às atividades cotidianas de processamento e consumo de alimentos, mas provavelmente a cerimônias, festas e atividades de âmbito ritual.

Em todos os acervos analisados, pudemos perceber que, entre os vasos de tamanho médio, há uma certa equivalência entre vasos com fuligem na parte inferior da flange e vasos sem fuligem, apenas com manchas de queima. Isso poderia indicar uma série de variáveis como o reaproveitamento dos vasos, ou a exposição ao fogo apenas em momentos pontuais, entre outros. Algumas destas marcas poderiam inclusive ser derivadas de uma segunda etapa de queima, quando a peça era queimada novamente para a fixação da pintura.

Em todas as coleções analisadas foram identificados vasos com flange mesial pequenos, que não tinham manchas de fuligem. Principalmente nos acervos do sítio Lauro Sodré e da cidade de Manacapuru, essa diferenciação entre vasos pequenos e médios fica mais clara. Acreditamos aqui que estes recipientes menores estavam sendo utilizados para o consumo individual de determinados líquidos, o que explicaria sua forma restritiva e pequenas dimensões. Todavia, há uma clara diferença morfológica quanto aos vasos do sítio Lauro Sodré e dos demais contextos analisados. Os vasos do Lauro Sodré foram os únicos em que os campos iconográficos estão localizados abaixo da flange, que é bem

inclinada para cima, formando uma aba côncava no vaso. Acreditamos que tal configuração parte de uma estratégia de performance visual, em que os campos são visualizados por quem vê o vaso ser manipulado. Já quem manuseia o vaso, neste caso, poderia ver o líquido se acumulando entre a flange e a borda e vertendo pelos sulcos produzidos na extremidade da flange (Figura 136).

Figura 136: Ângulos de visualização e perspectivas dos vasos com flange mesial pequenos do Lauro Sodré, quando manuseados. Na imagem à esquerda, o vaso é visto de cima (abertura) por quem o manuseia. Na imagem à direita, o vaso é visto por baixo (base) por quem não está manuseando-o diretamente. Nesta segunda proposta, quem visualiza o recipiente ser “inclinado” (na frente de quem vira o vaso) pode observar o campo iconográfico inteiro.

Se pensarmos vasos pequenos e grandes como “conjuntos de serviço” é possível que os vasos de tamanho médio fossem utilizados para armazenar bebidas em grandes festividades, pois poderiam configurar vários pontos de coleta dos líquidos, fora ou dentro das casas. A abertura dos vasos permite que se acesse o conteúdo, mas não propicia a armazenagem de uma grande quantidade de líquidos. Os vasos de tamanho médio do Lauro Sodré têm uma capacidade de armazenamento de 3 a 4 litros, o vaso inteiro de Manacapuru podia armazenar 3,2 litros e a reconstituição dos fragmentos indica uma capacidade volumétrica semelhante, entre 2 e 4 litros; já os vasos do acervo do MPEG são bem menores, com capacidades em torno de 0,5 e 2 litros. Acreditamos aqui, que os vasos pequenos do MPEG poderiam também estar sendo utilizados para o consumo individual de líquidos, ao modo dos vasos pequenos de Manacapuru. Já os vasos médios poderiam armazenar bebidas e serem manuseados ao mesmo tempo, segurados pela flange ou pelo

bojo inferior e passados entre grupos. Um ponto que podemos afirmar é que estes recipientes não eram utilizados para processos de fermentação de bebidas.

Figura 137: Variação de tamanho dos vasos com flange mesial do sítio Lauro Sodré.

Num contexto cerimonial em que as pessoas estejam consumindo bebidas e alimentos, os vasos poderiam ser movimentados e as flanges ajudariam na preensão dos vasilhames para virá-los e esvaziar ou servir o conteúdo, o que pode configurar um gesto ritualmente importante. Mas e o que dizer sobre estes tipos de contexto/atividade nos quais estes vasos estariam sendo utilizados? A fim de tentar compreender melhor os usos dos vasos com flange mesial, separamos parte do conteúdo (sedimento e raspagem da face interna) de um dos vasos do sítio Lauro Sodré e o submetemos a uma análise de fitólitos e grãos de amido, procurando identificar alguns dos possíveis alimentos ou bebidas que teriam feito parte de seus conteúdos. Muito embora não tenha sido possível fazer uma análise mais elaborada de amostras dos vasos das distintas coleções, acreditamos que este é um primeiro passo para começarmos a identificar de maneira mais precisa os usos destes recipientes.

As amostras da base e da borda de um dos vasos foram analisadas pela especialista em arqueobotânica Jennifer Watling, pesquisadora pós-doutoranda do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e pesquisadora do Laboratório de Arqueologia dos Trópicos. Devido ao pouco tempo que dispúnhamos para a coleta, foi gerada uma amostra pequena, que apresentou uma quantidade baixa de grãos e fitólitos, sendo nove fitólitos e três grãos de amido na base e apenas 18 fitólitos na borda. Junto a

estes haviam esqueletos de sílica provenientes de espículas de esponja e de algas. Algumas destas deveriam inclusive fazer parte da composição cerâmica. A presença destes micro-organismos está também relacionada à exposição da peça à água, que poderia inclusive ter depositado os vestígios microbotânicos em seu interior.

Figura 138: Esqueletos de sílica (espículas de esponja e algas) encontradas na análise do microvestígios botânicos do vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré.

Nas duas amostras (base e borda) houve presença positiva de milho. Na borda foi identificado um fitólito diagnóstico de milho domesticado e na base foi identificado um grão de amido de milho com marcas de processamento, tendo sido moído ou triturado.

Um segundo grão foi identificado na base, aparentemente de milho, porém com características menos diagnósticas que os primeiros.

Figura 139: Fitólitos e grãos de amido de milho (*Zea mays*) identificados na análise dos microvestígios botânicos de vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré. Imagens cedidas por Jennifer Watling.

- a. Fitólito de milho (*Zea mays*)
- b-c. grãos de amido de milho (*Zea mays*)
- d-f. prováveis grãos de amido de milho

Além destes vestígios, foram identificados, na base e na borda, fitólitos diagnósticos da família das Palmeiras, da Família *Asteraceae* composta por plantas herbáceas e da família das gramíneas. Estes últimos poderiam ser provenientes da vegetação do sítio, ou depositados no vaso pelas águas do rio.

A nosso ver, o que há de mais interessante na composição dos vestígios microbotânicos desta amostra é a presença de milho triturado, o que poderia indicar a existência de algum tipo de alimento a base de milho, processado no interior do recipiente. Levando em consideração os dados que levantamos sobre a morfologia e sobre as possíveis funcionalidades do vaso com flange, poderíamos pensar que os mesmos estavam sendo utilizados para o armazenamento de bebidas derivadas do milho ou até de alguns alimentos como farinha.

Parece-nos que tanto as escolhas tecnológicas (tempero, morfologia, composição dos campos iconográficos), quanto os temas inscritos na iconografia nos levam a pensar que estas peças poderiam estar inseridas em cerimônias coletivas, associadas a práticas xamânicas e ao provável uso de bebidas alucinógenas e/ou alcoólicas. Muito embora os vestígios de milho identificados sejam poucos e as condições de amostragem complicadas, acreditamos que este poderia ser um primeiro indício para pensarmos a funcionalidade destes recipientes e nas suas performances dentro de cerimônias coletivas³⁷.

Consideramos, primeiramente, que estes vasos estavam sendo produzidos a partir de escolhas que viabilizassem uma construção de peças com contornos complexos e com tempo de secagem reduzido; isso poderia inclusive estar relacionado a uma produção de uma grande quantidade de recipientes, para momentos específicos. As morfologias mais restritivas, com bases planas e ângulos proeminentes parecem indicar, mais que o cozimento de alimentos, o armazenamento de líquidos, mas as manchas de fuligem poderiam indicar um aquecimento destes líquidos, ou mesmo uma reciclagem da peça para outras funções. A configuração dos campos iconográficos indica que algumas destas peças poderiam ter seus grafismos melhor visualizados se virados (com a base de frente para os espectadores) ou se próximos destes, sendo manuseados por cima e pelas laterais³⁸. Os temas iconográficos trazem claras referências a processos de transformação xamânica, sobretudo dos perigos de transformação e de inversão com potências predatórias como felinos e serpentes. Diante disso propomos pensar os vasos com flange mesial como sendo utilizados para armazenar/servir e consumir líquidos, dentro de cerimônias associadas ao transe xamânico e aos momentos de reatualização das formas de configuração social e

³⁷ Para uma análise mais aprofundada dos tipos de conteúdos associados a estes vasos, seria ideal que outros recipientes, tanto do sítio Lauro Sodré como de outros contextos fossem submetidos a uma análise dos componentes microbotânicos. No acervo do Lauro Sodré, há ainda uma série de vasos que foram parcialmente lavados ou que ainda tem sedimento no seu interior que, se submetidos à análise, poderiam nos dar um quadro de interpretação mais preciso quanto ao seu conteúdo. Além disso, alguns recipientes do sítio Vila Nova II e de outros contextos como os sítios escavados no âmbito do PAC também apresentam alguns fragmentos que poderiam ser submetidos a esse tipo de análise. Desta forma, esperamos poder avançar nessas interpretações em um desmembramento futuro desta pesquisa.

³⁸ Uma hipótese sobre os diferentes ângulos de visualização dos campos iconográficos, entre vasos pequenos e entre pequenos e médios, poderia indicar algumas performances específicas relacionadas a quem usa o vaso (se uma pessoa específica ou um coletivo), ou poderia ainda indicar algumas diferenças regionais quanto a performance e agentividade destes vasos. Os vasos pequenos do sítio Lauro Sodré são os únicos a apresentar os campos iconográficos na parte de baixo da flange, ao passo que os vasos pequenos de Manacapuru são idênticos aos vasos de tamanho médio, com a mesma morfologia e configuração/motivo dos campos iconográficos. Desta forma, um maior levantamento da variação dos tamanhos destes vasos em diferentes contextos, junto à análise de seus conteúdos específicos poderiam trazer luz às suas diferentes performances e à configuração dos eventos em que estivessem sendo utilizados.

cosmológica, expressando aspectos de uma ontologia pautada pela transformabilidade dos corpos e pela lógica da predação.

4.2.1. Primeiro ensaio sobre a função: Os fermentados

Se tomarmos por base analítica os vasos com flange mesial enquanto recipientes de bebidas associadas a processos de transformação xamânica e de mediação entre os mundos visíveis e invisíveis e entre as agências humanas e não humanas, devemos pensar em que tipos de cerimônias estes processos estariam mais relacionados e de que forma os vasos poderiam agir enquanto vetores importantes nos processos de indução e mediação dos transe xamânicos. Neste caso, as cerimônias de ingestão de bebidas alucinógenas e, principalmente, de bebidas fermentadas (considerando o milho presente em um dos vasos) seriam terrenos férteis para pensarmos estas associações.

Os aspectos morfológicos dos vasos com flange mesial, num primeiro momento, não apresentam paralelos muito claros com outros vasos conhecidos para o consumo de bebidas fermentadas, contudo possuem aproximações com algumas morfologias de complexos cerâmicos como o Tupiguarani e o Shipibo. Fernando Almeida (2013), em um extenso levantamento sobre a produção e consumo de bebidas fermentadas em variados contextos etnográficos, organiza um quadro comparativo de morfologias cerâmicas, etnológicas e arqueológicas (Anexo 10), onde esta aproximação pode ser notada. A partir desse quadro, Almeida situa o vaso com flange Guarita como um recipiente para consumo, assim como atenta para as claras diferenças estilísticas entre as cerâmicas Tupiguarani e as cerâmicas da TPA, no tocante ao “jogo” de produção/consumo de fermentados (Almeida 2013:341)³⁹.

Uma das diferenças marcantes entre os dois grupos seria a falta das clássicas vasilhas de fermentação da cerâmica Tupiguarani, usadas também como urnas funerárias. Estas vasilhas tem uma capacidade volumétrica de aproximadamente 23 litros (Brochado 1991) e não apresentam paralelos com nenhuma das morfologias da cerâmica policroma.

³⁹ Para Almeida, esse distanciamento estilístico entre a Tradição Tupiguarani e a TPA não implica necessariamente em uma dissociação da TPA e de grupos Tupi. O que ele sugere é que as diferenças entre os complexos cerâmicos estariam relacionadas a redes de longo alcance entre grupos de distintas regiões e que alguns compartilhamentos estilísticos haviam sido perpetuados dentro destas redes por grupos Arawak, modificando os estilos em várias regiões (Almeida 2013).

Mesmo as cerâmicas maiores do sítio Lauro Sodré não parecem alcançar este volume (Figura 140). Isso, no entanto, não indica que os grupos produtores da cerâmica policroma não produzissem bebidas fermentadas. Pelo contrário, se assumíssemos os paralelos cosmopolíticos propostos entre a TPA e os grupos Tupi belicosos da costa, precisaríamos pensar, também entre os grupos da TPA, sobre o circuito de grandes festividades relacionadas à mediação xamânica, onde se consumiam grandes quantidades de a bebidas fermentadas, isso sem falar das práticas antropofágicas.

Figura 140: Imagens dos maiores recipientes cerâmicos identificados no sítio Lauro Sodré.

As grandes vasilhas para fermentação adquirem, no entanto, morfologias diferenciadas entre outros grupos Tupi como os Yudjá-Juruna ou Suruí, de forma que a morfologia específica das grandes vasilhas Tupiguarani parecem uma marca registrada apenas dos grupos Tupis do litoral e dos Guarani do Centro-Sul (Almeida 2013). Já entre os vasos usados para o consumo de bebidas, identificados por Almeida (2013), há um tipo morfológico de vaso composto, clássico das cerâmicas Cumancaya (Shipibo- Conibo), da cerâmica Jívaro (Jívaro-Achuar) e das fases Caimito e Napo, que foi encontrada no acervo do sítio Lauro Sodré. Os campos iconográficos nestes vasos são sempre na face externa e podem cobri-la completamente com decorações pintadas, ao modo das cerâmicas Shipibo, ou as porções superiores do recipiente, ao modo dos vasos com flange mesial.

Figura 141: Vasos do sítio Lauro Sodré com morfologia semelhante aos vasos dos Shipibo e dos Jívaro usados para o consumo de bebidas fermentadas.

Estas peças são difíceis de identificar em coleções de fragmentos, pois se assemelham a cuias e tigelas, de forma que são mais expressivas em conjuntos com peças inteiras. É interessante que este tipo morfológico apresente paralelos estilísticos com as cerâmicas da fase Cumancaya, dos grupos Pano, por que vai um pouco ao encontro à teoria de Lathrap (2010[1970]) de que estes grupos teriam se apropriado de aspectos do estilo polícromo, expresso na região pela cerâmica Caimito. Aqui parece mais haver uma relação de troca entre os grupos e possíveis influências andinas na TPA, que teriam percorrido o rio em um sentido contrário.

Todavia, a presença desta morfologia, possivelmente usada para consumo de líquidos, não nos impede de inserir o vaso com flange mesial como artefato significativo dentro de cerimônias de bebidas fermentadas. Os paralelos morfológicos específicos para este vaso foram identificados dentro da Tradição Tupiguarani, nas vasilhas *Camuciajura*, usadas para o armazenamento de bebidas fermentadas (Assis 1996:71). Estas vasilhas, produzidas com uma carena sobressalente e bordas reforçadas, assemelham-se no contorno com os vasos com flange, mas não na iconografia, pois estas apresentam apenas decoração plástica, geralmente ungulada por toda a face externa.

Figura 142: Vasos carenados da Tradição Tupiguarani que apresentam semelhanças morfológicas com os vasos com flange mesial polícromos. Estas vasilhas eram provavelmente usadas para o armazenamento de bebidas fermentadas. Fonte: Correa 2009.

Apesar disso, as aproximações morfológicas são visíveis e poderiam indicar um compartilhamento da forma destes vasos, como símbolos rituais importantes, atrelados às cerimônias de fermentados. Brochado (1996), ao analisar documentos etnográficos e gravuras de cronistas dos séc. XVI e XVII, como Hans Staden e André Thevet, estabelece um quadro de hipóteses sobre a funcionalidade de determinadas categorias morfológicas da cerâmica Tupiguarani, dentre as quais as *Camuciajura* podiam ser usadas para armazenar e consumir bebidas fermentadas. O autor também fala de alguns recipientes, extremamente decorados, usados para armazenar farinha. Nas descrições sobre os fermentados de mandioca, esta era mastigada e aquecida antes de ser colocada nas grandes vasilhas para fermentação. Depois era retirada e distribuída nos vasos menores para consumo, alguns dos quais ficavam enterrados no chão como na Figura 143.

Figura 143: Gravuras de Hans Staden sobre os rituais de antropofagia entre os Tupinambá da costa. Nas imagens podem ser observados vasos semelhantes aos vasos carenados (Camuciajura) enterrados no chão, nos quais as mulheres despejam e retiram as bebidas fermentadas. Fonte: Brochado 1996; Paris & Ohtake 1999.

Os procedimentos para a produção de fermentados de milho são semelhantes aos da mandioca, mas poderiam ter algumas variações. Interessante que, se os vasos estivessem sendo usados na primeira etapa, para o aquecimento da pasta de milho moída e mastigada, antes da fermentação, isso poderia explicar algumas das manchas de fuligem em seus bojos inferiores. Nos relatos estudados por Brochado, os recipientes descritos para beber o líquido fermentado são cabaças, assim como fazem os Tukano do rio Negro para o consumo do *Ayahuaska* (Reichel-Dolmatoff 1978).

Devemos esclarecer aqui que não estamos propondo uma relação direta entre as cerâmicas Tupiguarani e as cerâmicas polícromas, mas uma aproximação, enquanto exercício analítico e interpretativo, entre estes tipos de vasos e recipientes utilizados para o consumo de bebidas, buscando ampliar nossa esfera de interpretação dos dados. Esta aproximação pretende, por um lado procurar por alguns dos elementos funcionais do estilo que residem nas categorias morfológicas e que podem ser compartilhados entre distintos grupos e, por outro, de relacionar estes recipientes com cerimônias coletivas de bebidas fermentadas, sobretudo associadas a grupos Tupi, com base nos paralelos estabelecidos entre os processos de expansão da TPA e dos Tupinambá da costa brasileira, sugeridos por Neves (2013) e Almeida e Neves (2016) a partir da ideia do compartilhamento de um *ethos* Tupi entre estes grupos.

Pode ser que também nos contextos analisados se utilizassem cuias para o consumo de bebidas, junto com outras categorias morfológicas cerâmicas, ou ainda que, num cenário hipotético, fossem usados ouriços de castanha no lugar das cabaças, e que os vasos com flange mesial seriam uma alteração desse suporte, ressignificados na cerâmica, mas guardando claras referências quanto ao seu uso “ancestral”.

Fossem utilizados os vasos com flange mesial para armazenar, aquecer ou consumir, parece-nos aqui importante pensar então suas possíveis performances dentro destes contextos de consumo de bebidas fermentadas e de que forma as iconografias inscritas exercem agência sobre os espectadores, defendendo então o que propusemos chamar de performances de encantamento.

Já foi dito anteriormente aqui como, nos rituais de ingestão de bebidas alucinógenas, ou mesmo de bebidas fermentadas entre os Shipibo da Amazônia peruana, os grafismos inscritos nas cerâmicas de fermentação/armazenamento e principalmente de consumo destes líquidos, atuam como indutores do transe xamânico e do transe coletivo, permitindo a seus observadores acessarem planos invisíveis, quase sempre sob a supervisão daquele que mantém o controle dessas relações abertas, o xamã.

Acreditamos que as performances de encantamento dos vasos com flange mesial, ao modo do “encantamento” proposto por Gell (1992) estariam inscritas do uso destes recipientes como vetores da posição limiar entre os mundos, projetando os caminhos para a experiência xamânica e atentando para seus perigos e para seus pontos de convergência, delineados na figura de um ser múltiplo, possivelmente uma referência ao xamã.

Os seres que emergem dos campos iconográficos e que compõem as figuras antropozoomorfas não são quaisquer seres, mas sim predadores característicos como a onça, a serpente e algumas aves de rapina. Estes animais configuram os seres mais perigosos, pois podem efetivamente inverter as condições de sujeito com os humanos, transformando-os em caça. A policromia empregada nos vasos, que define o jogo de abdução entre figura e fundo, mesclando os planos e os corpos que neles se inscrevem age enquanto catalizadora dos efeitos sinestésicos que, aliados ao transe da bebida, induzem os espectadores a interagir com um mundo de transformações potenciais, sob os domínios daqueles que detêm o poder de ir e vir enquanto sujeitos dotados de agência.

Temos então, por um lado, a proposta de relação entre estes artefatos e cerimônias de ingestão de bebidas alcoólicas, junto a processos de transe xamânico e mediação entre mundos e alteridades. Do outro lado, temos a cerâmica polícroma, inscrita em um processo de expansão estilística, associada a movimentos marcados por uma perspectiva ontológica de grupos Tupi, na qual se dá destaque ao impulso guerreiro e à mobilidade através de dinâmicas de alianças e conflitos nas regiões que seguem os rios Negro e Solimões. Quando estas duas prerrogativas são colocadas lado a lado, parece-nos palpável trabalhar sobre cenários hipotéticos, centralizados nas grandes festividades de ingestão de fermentados de grupos Tupi, algumas tão amplamente documentadas quanto as cauinagens dos grupos Araweté e os rituais antropofágicos dos Tupinambá seiscentistas (Sztutman 2012; Viveiros de Castro 2002).

Fernando Almeida (2013), em um esforço em correlacionar as cerâmicas da Tradição Polícroma da Amazônia no alto rio Madeira e os grupos Tupi, vai buscar também nas grandes cerimônias de bebidas fermentadas as possíveis associações entre estes grupos, pois estes eram momentos de integração e sociabilização entre vários grupos, pautados por uma lógica da condição guerreira, da predação e da vingança como vetores do funcionamento de um “modo de ser” Tupi.

Na lógica da guerra Tupi, perpetuada pelos grupos do litoral brasileiro no início da colonização, os rituais antropofágicos eram os momentos ápices de construção de alteridades e da mediação de diferenças, entre grupos, entre matadores e cativos, e entre humanos e não humanos (Sztutman 2012). Nestas festividades, se produziam quantidades enormes de bebidas fermentadas e encontravam-se grupos de aldeias distintas, vindos de lugares diferentes, para presenciar e participar da morte e “consumo” do cativo, momento em que o matador assumia a condição de sujeito de sua “presa”, controlando a inversão de perspectiva e “renascendo” como um novo sujeito na comunidade, fazendo também com que a roda do sistema de parentesco e de vingança fosse posta em movimento, reatualizando o sistema social e cosmológico Tupi (Sztutman 2012).

Sztutman, baseando-se nas cauinagens dos Araweté, documentadas por Viveiros de Castro, pontua como estes rituais se davam como momentos de transformação do plano terrestre no plano celestial, quando o mundo dos deuses se confundia com o mundo dos humanos, estes que, através da ingestão de carne humana, assumiam um devir-deus, ao compartilhar da potência canibal predatória própria destas divindades. Isso também se explica se pensarmos que o fim de todo guerreiro de prestígio e dos xamãs, era ser

devorado pelos deuses canibais, para então viver na terra da abundância, nas moradas celestes. Esse princípio da horizontalização entre as alteridades sociais e entre as potências humanas e não humanas, principalmente entre humanos e deuses, se fazia pela embriaguez, esta que funcionava como uma operadora da transformação da condição humana, tirando-a de seu *“estado precário entre a animalidade e a divindade, que deveria ser superado por cima (devir-deus) ou por baixo (devir-animal, jaquarização)”* (Sztutman 2012:391). Segundo o autor:

“A superação da condição humana por baixo (..) remetia a cauinagem antropofágica, em que a coletividade embriagada entregava-se a um devir animal na devoração do inimigo e na ingestão do cauim, bebida cuja relação com a carne era de homologia ou mesmo de transubstanciação” (Combes 1992, Lima 2005 *apud* Sztutman 2012:391).

Dentro deste cenário recriado, em que a comunicação perdida entre sujeitos humanos e não humanos se fazia presente, dava-se destaque aos xamãs, que detinham o conhecimento e controle desses processos de transubstanciação, agindo como mediadores, sobretudo entre os não-matadores e as mulheres e crianças, que então alcançavam a condição divina se fartando de carne humana e de bebida. Sztutman (2012:395) aponta como, após o abandono da antropofagia nos aldeamentos, o consumo de cauim teria aumentado, pois recriando os momentos de horizontalização entre as agências humanas e sobre-humanas, re-atualizavam os ciclos de inimizade e vingança, e assim da própria sociabilidade e identidade dos grupos Tupi. As cerimônias então, agora operando nos mais diversos ritos, eram cada vez mais centralizadas na figura do xamã e das transformações xamânicas, nas quais as mulheres, principalmente as velhas, *“ocupavam um lugar central, portando-se, elas também, como mediadoras entre o mundo humano e divino, visto que, sob o “transe”, emprestavam-se como veículo da palavra dos deuses”*, atuando como principais auxiliares do xamã e compartilhando com ele as capacidades de comunicação com o outro mundo (Sztutman 2012:396).

Nos rituais antropofágicos, as mulheres exerciam papel fundamental em todas as etapas que se seguiam, desde a captura do cativo até sua morte. As crônicas descrevem as formas de recepção e hostilização do cativo, sua assimilação no grupo e os preparativos para os grandes rituais como momentos nos quais as ações das mulheres determinam não só a incorporação do guerreiro em seu grupo, mas também o funcionamento da rede de relações e dos ciclos de predação e vingança entre a comunidade (Sztutman 2012). No

âmbito dos rituais de consumo das bebidas fermentadas, a produção das mesmas, assim como da cerâmica era função, por excelência, das mulheres. Estas, enquanto auxiliares do xamã e detentoras do conhecimento de produção do vaso e da bebida, condutores do transe e das transformações, poderiam, ao modo das Shipibo citadas anteriormente, “transcrever” para seus suportes cerâmicos as experiências de inversão e transformação delas próprias, ou das narrativas associadas aos xamãs e líderes espirituais. Estes grafismos seriam então, induzidos e indutores, funcionando como armadilhas de abdução do olhar, guiando seus observadores por diferentes planos habitados por diferentes potências.

Para Sztutman, a condição de xamã poderia ser uma condição compartilhada por todos nesses rituais. No nosso caso, tal condição seria possibilitada não apenas pela ingestão da bebida, mas também pela observação dos grafismos inscritos nos recipientes cerâmicos, se assumirmos que os vasos analisados estariam sendo utilizados dentro de rituais semelhantes. Nestes, a disposição de vários vasos com flange entre os participantes - que circundam, se aproximam e se distanciam dos recipientes - geraria um movimento ininterrupto dos grafismos aplicados nas morfologias sinuosas dos recipientes. Os vasos pequenos para ingestão da bebida aproximariam ainda mais os observadores dos campos iconográficos, seja pela visualização dos diferentes ângulos dos recipientes em uso, seja pelo ato de retirar e beber líquidos dos vasos médios, ato este que poderia fazer com que a bebida escorresse pelos acanalados⁴⁰, gerando uma maior sensação de movimento entre os campos, e entre os corpos que compõem os temas iconográficos, animando os objetos e abduzindo os espectadores nessas armadilhas do olhar.

Os vasos da área de confluência e do rio Negro, por exemplo, que tem suas flanges mais próximas às bordas e com os grafismos que se expandem sobre elas, recortando-as em sua extremidade seriam bons candidatos para este tipo de performance ritual, ainda mais porque as imagens que compõem estes campos iconográficos (o rosto antropomorfo com diadema), na maioria dos casos posiciona os olhos destes seres na extremidade da

⁴⁰ Esta sugestão quanto ao comportamento de líquidos vertidos sobre a superfície dos vasos com flange mesial não foi testada ainda em um campo experimental, mas parte de algumas observações feitas durante a lavagem de alguns recipientes do sítio Lauro Sodré. Ao molharmos as peças, podíamos perceber que a água se acumulava por alguns acanalados e escorria por outros, de forma que isso poderia, inclusive, estar relacionado ao fato destas peças terem decorações plásticas e não apenas pintadas. Os vasos onde observamos isso têm uma inclinação mais vertical e os campos não se projetam para a flange, ao modo dos vasos da área de confluência. Desta forma, seria interessante, futuramente, desenvolver alguns estudos experimentais com as principais morfologias identificadas para estes vasos (pequenos e médios) a fim de observar melhor como alguns líquidos poderiam se comportar quando vertidos sobre os campos acanalados e se estas características poderiam reforçar as noções de movimento proporcionadas pelos padrões labirínticos destes grafismos.

flange, de forma que o líquido vertido poderia “escorrer” por entre os acanalados, terminando nos olhos e para fora da superfície da flange.

Figura 144: Motivos iconográficos mais comuns nos vasos com flange mesial da área de confluência e médio-baixo rio Negro. Os rostos aos quais os motivos fazem referência têm seus "olhos" posicionados na extremidade da flange.

Para Lagrou (2013) as quimeras ameríndias (abstratas) estariam também relacionadas aos lugares limítrofes de transformação e aos pontos de disjunções entre mundos. Por isso o encantamento destes vasos, proporcionado pela combinação entre forma/função/decoração, opera uma série de relações entre planos visíveis e não-visíveis e entre os espaços limítrofes dos mundos humanos, animais e divinos, agregados em uma mesma realidade dentro dos rituais de bebidas fermentadas.

Os olhos do rosto antropomorfo por onde vertem os líquidos nos vasos citados acima, estão presentes também em vasos dos outros contextos analisados, compondo quimeras ameríndias que descrevemos no capítulo anterior. Os olhos, muitas vezes, são considerados a “janela da alma”, e servindo como caminhos para o acesso entre diferentes dimensões. Entre as mulheres Kaxinawá, por exemplo, substâncias alucinógenas são administradas nos seus olhos para que passem a enxergar as dimensões invisíveis e, com isso, os desenhos que serão transcritos para seus suportes materiais (Lagrou 2007)

Desta forma, parece-nos, cada vez mais, que as relações entre morfologia, campos iconográficos e as possíveis funções atribuídas aos vasos analisados nesta pesquisa, estão apontando para uma lógica ontológica da transformabilidade dos corpos e da inversão de perspectivas, possibilitadas pelo transe coletivo e pela mediação xamânica. Muito embora algumas variações do estilo sejam notadas entre os acervos analisados e, principalmente, entre os sítios do médio Solimões e da área de confluência, os temas e propósitos dos vasos com flange mesial parecem ser os mesmos e suas performances quanto à morfologia e iconografia também. Neste sentido, pensando os contextos de consumo de bebidas fermentadas, relacionados a movimentos de expansão e conflito entre grupos e, conseqüentemente da incorporação e assimilação de diferentes pessoas e alteridades dentro das comunidades, poderíamos pensar em processos de variações estilísticas e emulações dos padrões do estilo polícromo, ora com mais influências e empréstimos entre os grupos do rio Negro e área de confluência, ora entre os grupos da calha principal do Solimões.

Esperamos que, em uma pesquisa futura, possamos fazer uma análise do conteúdo dos vasos das várias coleções analisadas, a fim de reforçar ou refutar nossa proposta de que estes estariam sendo utilizados para o armazenamento/consumo de bebidas fermentadas. Todavia, seja neste âmbito ritual ou em outros, acreditamos que a leitura das variações do estilo e dos padrões e temas iconográficos aqui desenvolvidos nos permitiram identificar alguns dos aspectos centrais do estilo polícromo, pautados pela comunicabilidade de uma estrutura ontológica compartilhada entre esses grupos, centralizada no xamanismo e nas diferentes potências de transformação entre humanos e não-humanos.

As variações do estilo e suas apropriações regionais contariam um pouco dos processos de expansão e compartilhamento deste estilo, sendo que as festas e rituais ligados ao xamanismo e às cerimônias de fermentados poderiam ser alguns dos principais vínculos de comunicação entre grupos de regiões diferentes. Está claro que estes momentos poderiam estar relacionados a processos belicosos e a uma lógica de movimentação territorial, impulsionada por um sistema de relações antagônicas e de alianças políticas, em que os grupos deveriam se movimentar incessantemente de um lado para o outro. Desta forma, não é de se estranhar que o estilo polícromo, um estilo emblemático, relacionado às grandes festividades de consumo de bebidas fermentadas e à mediação entre os mundos através da figura de grandes xamãs ou líderes espirituais reconhecidos regionalmente, tivesse viajado entre distintas regiões através de diferentes

mídias e sido incorporado pelos grupos inscritos nessas redes de relações. Voltaremos a este ponto nas considerações finais desta dissertação.

Por fim, gostaríamos de levantar outro quadro hipotético, relacionado à funcionalidade dos vasos com flange mesial, que se baseia também em alguns vasos do sítio Lauro Sodré, desta vez encontrados com acúmulo de ossos em seu interior.

4.2.2. Segundo ensaio sobre a função: Os ritos funerários

Neste tópico vamos tratar de outra funcionalidade possivelmente relacionada aos vasos com flange mesial, sobretudo do acervo do sítio Lauro Sodré, que é a sua possível associação com ritos funerários. Alguns dos vasos deste acervo foram coletados com o conteúdo preservado, caracterizado por uma grande quantidade de ossos e sedimento, misturados. Não só os vasos com flange mesial, mas também alguns vasos globulares e de contorno composto apresentaram esta configuração, o que teria levado alguns pesquisadores a considerarem que se tratam de urnas funerárias.

Figura 145: Vasos do acervo do sítio Lauro Sodré preenchidos por sedimento misturado com ossos. Fotos: Acervo Arquetrop.

Entre vasos globulares e vasos com flange, estes recipientes cheios de ossos parecem apresentar o mesmo tamanho e capacidade volumétrica e alguns deles, inclusive assemelham-se aos vasos Pano e Jívaro usados para o consumo de bebidas fermentadas, que podem ser visualizados na Figura 141. Um dos vasos com flange mesial que apresentava este tipo de conteúdo foi analisado pelo aluno Francisco Douglas Rosa

Machado (2015), da Universidade Federal do Amazonas, sob a orientação da Dra. Myrtle Pearl Shock.

O material ósseo encontrado dentro deste recipiente era composto por ossos humanos e faunísticos, misturados, e com um grau de fragmentação muito alto, o que impediu uma leitura mais precisa de seus componentes e dos distintos tipos de animais que poderiam estar misturados aos humanos. Há uma aparente estrutura de deposição em que os ossos longos teriam sido encontrados no centro do vaso, sobre alguns ossos planos, como as placas cranianas, e os ossos menores estavam nas laterais (Rosa Machado 2015). Ainda assim, as alterações pós-deposicionais às quais o vaso foi exposto poderiam ter desarticulado os padrões de organização destes fragmentos. A maior parte do conteúdo ósseo é composta de ossos humanos (83% do total) sendo que no restante da amostragem, apenas 10 fragmentos ósseos foram caracterizados como faunísticos. Do acervo total, 87% dos fragmentos foram identificados como ossos de mamíferos e 13% não puderam ser identificados⁴¹.

Um dado interessante é que, aparentemente, todos os ossos humanos teriam sofrido processos queima em altas temperaturas, ao passo que os ossos não humanos parecem ter sofrido decomposição natural. Isso indicaria um comportamento específico em relação aos ossos humanos, sendo este provavelmente a desarticulação dos membros e a queima de suas partes. Apesar disso, não há indícios de desarticulação proposital dos ossos, de forma que ou os membros foram desarticulados e queimados e depois depositados nestes vasos, ou isso poderia indicar um enterro secundário, em que os ossos já com a carne decomposta, seriam queimados e reenterrados nos pequenos recipientes cerâmicos.

⁴¹ Alguns vasos do acervo do sítio Lauro Sodré ainda não foram “escavados”, de forma que é possível fazer, em um desmembramento futuro desta pesquisa, uma análise comparativa entre seus conteúdos. Acreditamos ser de extrema importância desenvolver uma análise mais específica destes materiais ósseos não humanos, de mamíferos, a fim de tentar identificar quais animais poderiam ter sido enterrados junto com os humanos, e se há algum padrão entre os vasos com conteúdos ósseos. Uma vez que estamos analisando estes recipientes a partir da ideia do perspectivismo; a caracterização destes mamíferos seria de extrema importância dentro das nossas propostas analíticas.

Figura 146: Vaso com flange mesial do sítio Lauro Sodré preenchido com vestígios ósseos de humanos e animais. Escavado e analisado pelo aluno Francisco Douglas Rosa Machado da Universidade Federal do Amazonas em 2015. Foto: Luciano Souza Silva.

Figura 147: Detalhe de conteúdo ósseo no interior da vaso com flange mesial, durante processo de análise. Foto: Douglas Rosa Machado.

Esse padrão de desmembração e queima dos ossos poderia ainda indicar alguns comportamentos antropofágicos. Nos rituais de exocanibalismo, clássicos dos grupos Tupi seiscentistas, os recipientes cerâmicos eram utilizados principalmente para o consumo de carne e vísceras (Assis 1996, Brochado 1991). Todavia, o exocanibalismo e a cremação são comportamentos funerários compartilhados entre grupos Tupi e Arawak e a cremação também é feita por alguns grupos Karib (Rapp Py-Daniel 2014). Além disso, o enterramento secundário em urna também seria um comportamento atribuído a diferentes grupos étnicos como os Tupi, Arawak e Jê. Já o endocanibalismo seria mais específico aos grupos Karib, embora menos frequentes, e entre alguns grupos Pano (Rapp Py-Daniel 2014). Os Kaxinawa, por exemplo, praticavam o endocanibalismo até meados dos anos 50, no Peru e era comum que os grandes feiticeiros fossem queimados, ao passo que pessoas sem parentes próximos eram enterrados e posteriormente os ossos poderiam ser exumados, assados, moídos e consumidos por outros parentes (Lagrou 1991 *apud* McCallum 1996). Neste contexto, os corpos podiam ser cozidos inteiros, em grandes potes cerâmicos e os ossos eram geralmente moídos e misturados com a carne de alguns animais de caça para serem então ingeridos (McCallum 1996:67).

Os enterramentos em urnas de tamanhos variados são uma característica compartilhada nos mais distintos contextos onde são encontradas as cerâmicas policromas. Seja em urnas menores, pintadas, ou em urnas antropomorfas maiores, com decorações plásticas e pintadas; entre estes grupos parece haver uma estrutura bem definida para os padrões de enterramento. Para Anne Rapp Py-Daniel:

A homogeneidade dos contextos funerários da Tradição Policroma 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).

Como vimos, o compartilhamento dos temas iconográficos corrobora a hipótese de Rapp Py-Daniel de uma continuidade, sobretudo quanto ao compartilhamento de um vocabulário simbólico, aplicado também às práticas funerárias, entre os distintos grupos que teriam produzido a cerâmica policroma. Apesar disso, esse padrão de enterramento de ossos humanos associados a ossos de outros mamíferos não foi identificado em outros contextos policromos. Ossos humanos queimados e fragmentados foram encontrados em

uma urna funerária no sítio do Lago do Limão, na área de confluência (Moraes 2013), e um outro vaso, com policromia e ossos apenas de animais, foi identificado no sítio Borba, no baixo rio Madeira (Rapp Py-Daniel). Em nenhum contexto da TPA foram encontrados objetos de acompanhamento funerário, apenas este vaso com ossos de animais. Alguns relatos etnográficos falam de animais que são enterrados junto aos mortos, geralmente animais de estimação, como entre os Zo'é (Rapp Py-Daniel 2014).

O enterramento de ossos humanos e animais nos vasos com flange mesial do Lauro Sodré poderiam, por um lado, indicar uma deposição dos ossos animais (não queimados), em um momento posterior ao “enterramento” do vaso. Estes restos faunísticos poderiam ser trazidos pelo rio. Ou poderia ainda indicar um comportamento simbólico associado às noções de permeabilidade dos corpos e de transformação de agências, que descrevemos anteriormente. Voltando um pouco para os contextos de ingestão de bebidas fermentadas, Sztutman (2012:398) pontua como nestes contextos o acúmulo do uso de substâncias como o tabaco e a bebida produziram um “aligeiramento” ou uma dissociação da alma do corpo, gerando momentos de perigo potencial de transformação e de vulnerabilidade que poderiam ocasionar a morte, muitas vezes relacionada à própria perda do ponto de vista humano, a animalização.

Neste sentido, se este padrão de enterramento for identificado nos outros vasos do Lauro Sodré, que ainda preservam seus conteúdos, poderíamos imaginar um comportamento relacionado também a uma lógica xamânica e aos potenciais perigos da inversão entre humanos e animais. Esse, exercício é, no entanto, uma primeira tentativa de associação entre as análises dos componentes formais destes vasos, combinada aos possíveis indícios de usos aos quais estivessem relacionados. Este vaso com flange mesial onde foram encontrados os ossos descritos acima tem a morfologia e a decoração diferentes dos demais vasos analisados nesta pesquisa. Ele parece mais um vaso carenado, de formato circular, sem campos de decoração plástica, apenas com pintura, sendo o engobo branco coberto com pintura vermelha, já bem erodida. Este vaso poderia ser um tipo de morfologia específica para o enterramento ou ainda um caso de reciclagem dos vasos com flange mesial, de forma que precisaríamos aprofundar o estudo do conteúdo dos outros recipientes e seus componentes formais para estabelecer comparações e tentar identificar alguns padrões de uso.

Lembremos que o vaso com flange mesial coletado por Barbosa Rodrigues (1892) próximo à cidade de Itacoatiara foi descrito como uma pequena urna, preenchida de ossos

moídos e cinzas, com terra. Desta forma, os vasos com flange mesial preenchidos de ossos do Lauro Sodré talvez não sejam mesmo uma ocorrência isolada e poderiam ter importâncias rituais associadas a festividades específicas, como o sugerido e a ritos funerários, ambos momentos de reatualização da ordem cosmológica e das estruturas sociais.

Ainda segundo Rapp Py-Daniel, a homogeneidade percebida nos padrões de enterramentos polícromos seria um ponto de divergência na associação destes grupos com um modo de ser Tupi, uma vez que os Tupi apresentam uma variedade muito ampla de padrões de comportamentos funerários, que são mais homogêneos a partir de grupos menores e famílias linguísticas específicas como os Tupi-Guarani (Rapp Py-Daniel, XVIII CONGRESSO DA SAB, 2015). Desta forma, as associações entre os produtores da cerâmica policroma, com determinados grupos étnicos, ou mesmo com padrões comportamentais mais característicos destes grupos é ainda um terreno tortuoso, no qual devem ser tomadas as devidas ressalvas.

Apesar disso, as duas hipóteses apresentadas aqui, como ensaios sobre a funcionalidade dos vasos com flange mesial não são necessariamente excludentes. Assim como os grupos produtores da cerâmica Tupiguarani reutilizavam suas grandes vasilhas de fermentação como urnas funerárias, poderia haver um padrão de reutilização, entre os grupos produtores da cerâmica policroma, de vasos com flange mesial associados à produção/consumo de bebidas fermentadas, como recipientes funerários. Isso poderia indicar uma associação entre os dois momentos rituais, que se convergia na reutilização destes vasos para o enterramento de alguns mortos, talvez até mesmo algumas pessoas de prestígio como os xamãs, considerando os apontamentos feitos sobre os dados de análise do conteúdo ósseo de um dos vasos com flange acima. Essa relação entre os vasos com flange mesial e comportamentos funerários precisa ser melhor aprofundada, dentro dos contextos específicos onde foi identificada e em um âmbito regional, também a partir de suas possíveis relações com as urnas funerárias policromas, que são tão características deste estilo cerâmico.

Assim como os temas iconográficos nos distintos contextos analisados fazem referências a rostos/cabeças e seres em transformação/inversão a partir de uma linguagem metafórica da corporalidade, algumas relações entre os vasos com flange mesial e as urnas funerárias podem ser observadas. Algumas urnas apresentam na sua abertura, ou “pescoço” um tipo de flange, semelhante a dos vasos aqui estudados. Esta referência da flange na

urna poderia indicar uma relação entre aparatos funerários ou mesmo à uma linguagem metafórica relativa à função destes recipientes. Na Figura 148c, por exemplo, não só a flange encontra-se no pescoço da urna, como esta segura sua extremidade, como se estivesse posicionando o vaso/tampa, para “fechar” ou “abrir” seu conteúdo. Da mesma forma este gesto pode estar relacionado ao uso da flange enquanto suporte para segurar determinados recipientes e o ato de manuseá-los seria ritualmente importante. Além disso, essa metáfora entre o vaso e a cabeça poderia ainda estar vinculada a uma lógica da decapitação ou da “cabeça-troféu”, amplamente difundida na América do Sul e imbricada à lógica de predação e da guerra entre alguns grupos como os Jívaro e os Munduruku (Métreaux 1949, Santos et al 2007). Esta, no entanto, é uma relação que precisa ser melhor explorada na iconografia polícroma.

Figura 148: Urnas funerárias policromas com "flange" posicionada na abertura, no ponto de junção com a tampa.

- a. Urna funerária do acervo do MPEG, Belém, PA.
- b. Urna funerária do acervo do Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.
- c. Urna funerária do acervo do World Museum, Liverpool, UK. Foto: Cristiana Barreto.

Figura 149: Vasos com flange mesial do sítio Lauro Sodré, com destaque para os "rostos/cabeças" sobre a flange.

Um último ponto que resta ainda a ser levantado sobre o acervo do sítio Lauro Sodré é a curiosa falta de bases nas peças inteiras que compõem a coleção e que também poderiam estar relacionadas a algumas funcionalidades/performances específicas. Dentre todos os vasos inteiros analisados do sítio Lauro Sodré, apenas metade do acervo tinham a base preservada (geralmente os vasos sem flange mesial), de forma que os demais apresentavam uma quebra exatamente no ponto de junção da base com o corpo do vaso, como se a base tivesse saído como uma “tampa” do vaso. Isso poderia estar relacionado a uma fragmentação natural onde os pontos de junção do vaso são mais frágeis, justamente os pontos de união de roletes em ângulos proeminentes. O fato de que estes vasos foram, em sua maioria, retirados de áreas de barranco, na margem do rio e que ficaram submersos, poderia estar relacionado à quebra da base, dado o acúmulo de sedimento no seu interior. No entanto, outros pontos frágeis dos vasos, como as próprias flanges não apresentam tantas quebras como as bases e, quando apresentam, não são quebras homogêneas. Isso nos

leva a considerar uma quebra intencional das bases, mas precisaríamos de mais dados e uma análise mais apurada desses tipos de quebra, além de uma escavação controlada deste sítio para propor que poderiam tratar-se de quebras intencionais.

Além deste padrão de quebra, foram percebidos alguns furos nas bases de outros tipos morfológicos, provavelmente intencionais, mas que poderiam ter sido produzidos como forma de reciclagem dos vasos. Estes furos (e não a quebra das bases) foram identificados também em dois vasos com flange mesial, encontrados na região de Tefé.

Sabemos de alguns contextos etnográficos em que existem vários processos relacionados à quebra, destruição ou “morte ritual” de alguns objetos. Em se tratando de contextos arqueológicos, Barreto (2016) identificou um padrão de quebra intencional nas estatuetas Marajoara, que separaria a cabeça do corpo, como um processo intimamente ligado a cerimônias rituais, muito provavelmente aos ciclos de reatualização cosmológica e da ontologia da predação, pautada pela simbologia da “cabeça-troféu”, citada anteriormente. Novamente, a proposta de que estes vasos estivessem sendo ritualmente quebrados ou perfurados, também não exclui os usos propostos nos tópicos anteriores. Aqui também expomos uma hipótese relacionada a um tipo de ação que poderia ser realizada após o uso destes recipientes em outras cerimônias, como as relacionadas às bebidas, ou mesmo que poderia se dar de forma concomitante ao uso de outros recipientes enquanto aparatos funerários. Estas observações nos permitem, mais que chegar a conclusões definitivas sobre a funcionalidade destes vasos, a pensar os diferentes processos dos quais estas cerâmicas poderiam ter participado.

Figura 150: Exemplos de vasos do sítio Lauro Sodré com "furos" na base e com um padrão de quebra homogêneo na base circular. A presença deste tipo de quebra em muitos recipientes deste acervo poderia indicar um padrão de fragmentação intencional.

As questões inerentes à funcionalidade dos vasos com flange mesial, bem como de outras categorias morfológicas da cerâmica polícroma devem ser melhor desenvolvidas em estudos futuros, a partir de uma análise mais controlada de seus conteúdos específicos e da comparação entre estes componentes a nível regional. O que propusemos aqui foi uma primeira interpretação destas categorias morfológicas, a partir de seus componentes formais e das possíveis performances atreladas a eles e, sobretudo, aos conteúdos simbólicos expressos nos campos iconográficos, à luz de teorias contemporâneas sobre as produções estéticas indígenas e as capacidades agentivas da cultura material.

O próximo capítulo conclui esta pesquisa, levantando alguns dos pontos centrais sobre o estilo polícromo observados durante a análise descrita e algumas das reflexões sobre os processos relacionados à sua aparente expansão por uma dimensão territorial tão ampla, dialogando com as propostas atuais sobre a configuração destes movimentos e dos grupos que o teriam perpetuado.

Considerações Finais

Com os dados apresentados até aqui pretendeu-se melhor compreender o estilo das cerâmicas policromas com base na análise mais detalhada de determinadas categorias de recipientes, bem como algumas de suas variantes regionais. Esta abordagem nos permitiu identificar as características mais distintivas do estilo policromo nestas peças, que, por sua vez, servem como base de comparação para pensarmos os possíveis processos que teriam resultado no seu compartilhamento. Conforme observamos na interpretação dos dados de análise, as diferenças tecnológicas regionais e as nuances nas variações das morfologias e temas iconográficos parecem indicar mais um processo de assimilação de características identitárias do estilo policromo (forma e decoração) entre grupos de regiões distintas, do que a reprodução e expansão de um sistema tecnológico específico.

Essa proposta já havia sido considerada em alguns dos estudos sobre a cerâmica policroma na área da Amazônia Central (Moraes 2013, Neves 2013, Tamanaha 2012), mas sem uma abordagem específica sobre o estilo destes componentes cerâmicos e, desta forma, das principais características compartilhadas entre as regiões, bem como da natureza da linguagem iconográfica destes artefatos. Seguindo a linha de algumas das primeiras pesquisas sobre a iconografia de cerâmicas arqueológicas amazônicas (Gomes 2001, Schaen 1997) e de seus desmembramentos (Barreto 2009), pretendemos aqui também atentar para a importância de estudos que levem em conta aspectos mais simbólicos de linguagem iconográfica e do estilo como um todo, de forma que possamos relacionar estilos a ideologias, ou mesmo cosmologias específicas.

Não é mais possível tratar a iconografia destes artefatos apenas como um aspecto “decorativo”, ou mesmo o estilo como um padrão estético cujos significados não podemos acessar em nenhuma medida. Ao contrário, se nos debruçarmos sobre os modelos e as regras que orientam estas expressões estéticas e como elas são produzidas, transformadas e manipuladas, teremos um entendimento muito mais integral do que de fato representa um estilo cerâmico e suas possíveis performances.

Está claro que as limitações do registro arqueológico não nos permitem, muitas vezes, acessar conteúdos semânticos mais específicos destas linguagens. Todavia, procuramos mostrar que mesmo com estas restrições, é possível reconhecer aspectos das linguagens, temas, e símbolos que compõem o estilo polícromo, e o que estes poderiam dizer sobre os sistemas ontológicos aos quais estavam integrados. O diálogo proposto com a Etnologia e a Antropologia nos permitiu então, por um lado, compreender alguns dos possíveis conteúdos simbólicos mais estruturais deste estilo e, em certa medida, alguns aspectos de sua comunicabilidade, permitindo então pensar estes artefatos enquanto agentes atuantes dentro de sistemas de intencionalidades específicos e enquanto vetores e mediadores das relações entre humanos e entre humanos e não humanos.

Também este diálogo permitiu um exercício de interlocução entre os dados do registro arqueológico e algumas das hipóteses estabelecidas para a identidade dos grupos que teriam produzido estas cerâmicas, sobretudo no que diz respeito a sua relação com grupos do tronco Tupi. Tal aproximação, nesta pesquisa, parte, por um lado, da tentativa de aprofundar o entendimento desta relação que tem sido motivo de intenso debate na Arqueologia Amazônica a partir do estilo cerâmico, e, por outro lado, de aproximar a interpretação da linguagem iconográfica Guarita de um corpo teórico em que o xamanismo e a lógica da predação e da transformação fossem centrais, enquanto vetores de construção de identidade e de relações sociais. Isso partiu de uma condicionante imposta pelo próprio estudo do estilo Guarita, que trazia referência a processos de transformação corpórea e a distintos seres potencialmente perigosos (predadores).

A partir dessa observação, nos pareceu fundamental dialogar com as teorias perspectivistas e com alguns dos aspectos inerentes a estas que se pautaram, sobretudo em padrões de sistemas ontológicos de grupos Tupi. Da mesma forma, a análise dos conteúdos de determinados recipientes (embora preliminar), somada aos temas iconográficos e à premissa da belicosidade proposta para estes grupos a partir dos dados arqueológicos, nos levou a buscar nos grandes rituais de ingestão de bebida fermentada algumas das bases para pensar as performances e capacidades agentivas da cultura material, quando inseridas nos processos de atualização e reatualização dos sistemas sociais.

Parece-nos, então, que a combinação fermentado/xamanismo/guerra traz uma possibilidade concreta para pensar o estilo enquanto vetor de uma linguagem estética amplamente veiculada e incorporada, que comunicava e definia o pertencimento a um universo ideológico centrado no xamanismo e no potencial de transformação. Neste

sistema, a cultura material, agente e mediadora das arenas sociais onde os processos de transformação e inversão se faziam possíveis, eram também signos de um estilo virtuoso, e, por isso, eficaz ritualmente. Este compartilhamento estilístico poderia identificar não apenas os grupos que mantinham o “controle” de determinados locais (ao modo do sistema peruano do rio Ucayali, citado anteriormente), mas também (ou de maneira mais importante) os grupos reconhecidos e prestigiados por seu conhecimento e controle da experiência xamânica e, por que não, da guerra enquanto vetor de construção indentitária a partir da incorporação de alteridades.

Parece-nos aqui então que mais do que um estilo visual que identificasse um grupo étnico específico, estaríamos lidando com um estilo que teria sido difundido, incorporado e assimilado, definindo uma rede de relações e alianças pautada pelo compartilhamento de uma ideologia centralizada no xamanismo e, talvez, em algumas figuras de destaque, como líderes religiosos.

É importante ressaltar aqui que a importância ritual de bebidas fermentadas e sua relação com a experiência xamânica são aspectos pan-amazônicos e não somente centrais a grupos Tupi. Além disso, alguns temas de destaque da policromia dos conjuntos analisados, como a serpente, identificam animais que seriam mais centrais às cosmologias Arawak, Pano ou de grupos do alto rio Negro, atentando novamente para os problemas em se relacionar determinados padrões do registro arqueológico à etnicidade, mesmo através do estudo da linguagem iconográfica.

Conforme apontado por Lévi-Strauss (1981[1979]), os estilos, ao modo da cultura como um todo, não se desenvolvem em isolamento. Assim como as redes de encontros e interações geraram sistemas multiétnicos e multilinguistas na Amazônia, também os estilos podem ter sido compartilhados, difundidos e emulados por distintos grupos. Isso não inviabiliza a relação entre a cerâmica policroma da Amazônia a grupos pertencentes ao tronco Tupi, mas sim amplia as hipóteses do entendimento deste estilo cerâmico e dos possíveis processos que o teriam configurado como um estilo hegemônico na calha do Solimões.

Síntese dos aspectos distintivos do estilo Polícromo

No tocante à análise do estilo propriamente dita, a observação dos aspectos tecnológicos e iconográficos da cerâmica Guarita nos contextos delimitados, nos permitiu

perceber que, de uma maneira mais ampla, as diferenças regionais entre as fases e locais onde são produzidas estas peças são mais acentuadas em seus padrões de manufatura que nas expressões iconográficas. Desta forma, parece-nos que os principais aspectos deste estilo que estariam sendo emulados seriam as estratégias do design dos artefatos (morfologia e localização/cores dos campos iconográficos) e determinados motivos.

Esta perspectiva corrobora o que Moraes e Neves (2012) chamaram de “padronização formal e decorativa” da cerâmica policroma, atentando para o fato de que esta aparente similaridade reside mais na sua estética visual que nos seus procedimentos tecnológicos menos visíveis, estes que inclusive poderiam estar relacionados a tecnologias mais antigas, indicando talvez alguns processos de troca e assimilação de saberes tecnológicos entre diferentes grupos, como já sugerido por Moraes (2006). Lembremos, por exemplo, que as flanges surgem em vasilhames da Amazônia Central bem antes do estilo Polícromo, já na Tradição Pocó-Açutuba.

Os contextos aqui analisados apontam para uma variabilidade, marcada por sítios com uma tecnologia mais homogênea como a do Lauro Sodré (mesmo tipo de pasta com cauxí na coleção toda), ou do Vila Nova II (equilíbrio entre três tipos de pasta, com predominância de caraipé), passando por contextos com padrões tecnológicos mais diversificados como o São Paulo II (maior uso de argila laranja e equilíbrio entre o uso de cauxí ou caraipé). Nestes três contextos as diferenças tecnológicas contrastam com a semelhança entre algumas categorias morfológicas (vasos quadrangulares) e com os padrões iconográficos (tema do antropomorfo com braços serpentilíneos).

Já entre acervos como os do Lauro Sodré e da cidade de Manacapuru, podem ser notadas algumas variações morfológicas mais acentuadas entre os vasos com flange mesial, assim como a disposição dos campos iconográficos e dos temas que os compõem. Nestes últimos, as diferenças residem não tanto nas possíveis mensagens que veiculam, mas na composição de seus grafismos (no primeiro acentuam-se os temas de corpos em transformação e no segundo os temas de rostos e diademas). Ao fim e ao cabo, procuramos mostrar como mesmo estas variações na composição dos grafismos e dos campos parecem se referenciar a uma linguagem estrutural comum, centralizada na corporalidade⁴² e, mais

⁴² Esta centralização no tema da corporalidade, como descrito no capítulo 2, reflete um sistema ontológico ameríndio, no qual as noções de construção de pessoas e fabricação de corpos determinam aspectos base da estrutura social e de seus sistemas simbólicos (Seeger *et al.* 1979). Por isso é possível pensar os artefatos enquanto agentes dotados de intencionalidades, assim como os grafismos que os cobrem. No caso da cerâmica arqueológica da Amazônia em geral (Barreto, 2014) e no caso da cerâmica Guarita em específico, o

do que isso, no potencial transformativo dos seres. Isso porque acreditamos que o tema do “diadema” tão presente na cerâmica da área de confluência e do rio Negro, seria, ao modo do que propôs Moraes (2013), uma estilização, ou minimização de um antropomorfo em processo de transformação, composto pela imagem combinada de distintos seres.

Dentro desse quadro de influências, as peças localizadas no baixo e médio rio Negro têm aproximações morfológicas e iconográficas tanto com o médio Solimões, quanto com a área de confluência.

Estas influências mais ou menos próximas e os níveis de compartilhamento e transmissão/alteração de determinados símbolos ou elementos iconográficos é ainda um grande quebra-cabeça a ser compreendido a partir do estudo de outras categorias morfológicas que não apenas os vasos com flange mesial. Com base nos dados aqui apresentados, pudemos perceber um padrão de compartilhamento que indica rotas diferenciadas entre a área de confluência e o rio Negro e entre este e o médio/alto Solimões, que poderiam se dar através de rios menores ou mesmo por caminhos de terra firme.

Nas crônicas citadas no capítulo 1, uma das descrições mais interessantes de Carvajal com respeito aos *Yurimáguas* (Aldeia da Louça), que habitavam o médio Solimões, próximo à cidade de Codajás, seria justamente a presença de caminhos amplos, que constituíam uma rede de interação bem delimitada entre as áreas de várzea e terra firme. Novamente, as crônicas indicam a presença de grupos distintos entre as áreas onde são encontradas as cerâmicas policromas, como as grandes “nações” de *Aparia*, *Machiparo* e os próprios *Yurimáguas*. Embora as localizações e afiliações linguísticas atribuídas a estes povos variem entre as crônicas, há consenso de que se tratavam de grandes províncias, com sistemas de chefia e alianças políticas, integrados em redes nas quais circulavam diversos tipos de objetos, inclusive cerâmicas (Porro 1992).

Acreditamos, no entanto, que mais do que os objetos cerâmicos, as estéticas visuais do estilo circulavam amplamente nestas redes. Isso poderia se dar pela observação dos artefatos (entre os quais estavam as cerâmicas) em grandes cerimônias onde se encontravam grupos de regiões distintas, ou pela influência de outros suportes materiais como adornos ou pinturas corporais, dos grupos de iam e vinham dentre os limites territoriais destas grandes aldeias.

tema da corporalidade aparece como central à linguagem iconográfica, sugerindo uma relação entre as narrativas inscritas em seus símbolos e as capacidades agentivas dos artefatos.

A variabilidade tecnológica e maior proximidade estética entre estas indústrias se relaciona bem com alguns dos pressupostos de Gosselain (1992) e Sackett (1990), em que os aspectos da forma e decoração (etapas finais da produção cerâmica) seriam mais passíveis de variação, pois não implicariam em uma revisão de hábitos-motores adquiridos nos processos de aprendizado, estes menos passíveis à mudança⁴³. A concordância entre os dois autores reside no fato de que os aspectos mais visíveis do estilo como as regras do design de determinadas morfologias e padrões decorativos seriam mais facilmente assimiladas entre grupos de distintas regiões. Pensando nisso, elencamos alguns dos principais aspectos do estilo polícromo que estariam sendo compartilhados/emulados e que, por isso, se caracterizam como os referentes distintivos do estilo (emblemático), nos termos de Wiesner (1990).

A nosso ver, o primeiro aspecto que define a identidade do estilo polícromo é o padrão de sua policromia: a pintura vermelha e preta sobre o branco, combinada com o banho vermelho. Esta é uma assinatura que todos os conjuntos estudados levam, embora seja mais difícil identifica-la em cerâmicas como as do sítio Lauro Sodré. Tal padrão de uso das cores certamente dava aos conjuntos cerâmicos uma característica visual que permitia reconhecê-los a longas distâncias, conferindo uma assinatura regional mais ampla ao estilo. As variações ficam por conta das características da pintura, mais ou menos resistentes entre as coleções, sobretudo no caso do engobo branco. Isso também poderia indicar diferenças na composição destas pinturas, aspecto que vêm sendo atualmente pesquisado por Silvia Cunha Lima (2014).

A produção de campos iconográficos com a técnica do acanalado e a forma como eles são dispostos em padrões labirínticos é também uma característica distintiva do estilo polícromo, que já apresenta uma maior variabilidade que a policromia. Pudemos perceber nos contextos estudados que estas decorações podem ser feitas com a argila mais ou menos úmida, dependendo do local. No sítio Lauro Sodré, parece-nos que as linhas são produzidas com a peça em ponto de couro, um ponto mais resistente que o da argila mole, fácil para trabalhar com linhas mais retilíneas e com curvas menos acentuadas. Já nas peças de Manacapuru e do sítio Vila Nova II, assim como as peças do acervo do MPEG provenientes de áreas próximas à confluência e baixo rio Negro, os acanalados parecem

⁴³ Cabe lembrar que Sackett e Gosselain discordam quanto à atribuição de etnicidade a partir das escolhas tecnológicas menos “visíveis”. Para o primeiro, estas indicariam um compartilhamento indicativo de etnicidade; para o segundo estas escolhas poderiam ser compartilhadas mesmo entre grupos diferentes, mas com sistemas tecnológicos semelhantes.

feitos sobre a argila mais mole, mais úmida. Nas peças de Manacapuru foi possível, inclusive, perceber que as oleiras estariam adicionando uma camada extra de argila nas porções do vaso onde se produziria o acanalado. Mesmo que feitos com técnicas levemente distintas, os efeitos visuais destes campos são muito semelhantes e, certamente, indicam um dos aspectos distintivos deste estilo.

O terceiro componente mais reconhecível seria caracterizado por uma combinação entre morfologia e composição dos campos iconográficos. Pudemos observar como, nos vasos analisados, mesmo as pequenas variações morfológicas se davam sobre um conjunto estabelecido de formas, das quais se destacam os vasos com flange mesial. Nestes e nas outras morfologias estudadas (vasos de contorno composto e complexo), os campos iconográficos são rigorosamente delimitados entre os ângulos de inflexão e a borda, e extremidades como o lábio, a carena, flange ou ângulos proeminentes determinam os limites formais dos campos e também os seus padrões de composição (ritmo e simetria). Apesar disso, estes são os componentes onde pudemos observar melhor as nuances nas variações regionais do estilo, como a presença de conjuntos diferenciados (vasos menores), preferências locais por vasos quadrangulares ou circulares e uma clara variação nos tipos (tamanho, inclinação, localização e decoração) das flanges.

Pensando então que as características morfológicas e decorativas seriam mais passíveis de variação, podemos também pensar que estas seriam emuladas de maneiras diferentes, mantendo uma estética visual e simbólica semelhante. Estas variações, para além de identificar a liberdade criativa de cada oleira, poderiam estar relacionadas à definição de identidades específicas, dentro do amplo estilo polícromo.

Em um modelo semelhante ao que Vidal (1999) observou entre os grupos de sistemas multiétnicos do rio Uaça, no baixo Oiapoque, poderíamos pensar o estilo polícromo enquanto marca de um sistema sociocultural de “todos”, que define uma identidade regional mais ampla, caracterizada pela importância atribuída ao xamanismo e à lógica da predação. Dentro deste estilo de “todos”, as variações regionais indicariam algumas identidades mais específicas, em que cada grupo se reconheceria dentro de “seu” próprio estilo, em diferença aos demais.

Dentro deste sistema de um estilo compartilhado, igual importância é dada aos temas iconográficos, também um referente distintivo nestas indústrias cerâmicas. Estes indicam um sistema ontológico comum baseado na transformabilidade dos corpos e na

predação, com destaque para a referência a determinados animais (sobretudo as serpentes) e a seres híbridos, em processos de transformação. Tal temática recorrente estaria provavelmente associados a uma lógica da sociabilidade e da construção de identidades mediadas pelo xamanismo, ou mesmo a determinadas figuras de prestígios, como xamãs ou líderes espirituais específicos.

Com relação aos vasos com flange mesial, parece existir um padrão regional bem delimitado quanto à preferência nas formas de se “representar” os temas iconográficos. Conforme já apontamos anteriormente, padrões mais focados na figura antropomorfa e no diadema são característicos dos acervos circunscritos à área de confluência e médio/baixo rio Negro, ao passo que temas mais indicativos de processos de transformação corpórea, nos quais se destacam animais mais ou menos reconhecíveis, são característicos de locais nas “irradiações” do encontro dos rios Negro e Solimões, no contexto do médio Negro, do Amazonas (na cidade de Itacoatiara) e no médio Solimões.

Ainda assim, é preciso lembrar que estamos trabalhando a partir de um recorte do conjunto de morfologias mais específicas da cerâmica policroma e, sobretudo, com os acervos circunscritos às áreas relacionadas à fase Guarita. Será necessário um desenvolvimento futuro deste estudo, a partir de um maior quadro tipológico e regional de comparação, a fim de verificar se estes padrões de variação morfológica e iconográfica se mantêm.

Tomando por base os artefatos aqui analisados, poderíamos inclusive sugerir uma maior rede de influências entre os contextos do médio Solimões e as regiões de floresta tropical próximas aos Andes, atestada pelo compartilhamento de elementos como as formas quadrangulares e os temas iconográficos de transformação corpórea, (com destaque para as serpentes, aves e felinos) que são bem característicos das fases policromas Napo e Caimito, mas que também podem ser observados em indústrias cerâmicas mais antigas da região. A própria morfologia dos vasos com flange mesial têm alguns de seus exemplares mais antigos no rio Ucayali, no Peru, relacionados às fases Tutishcainyo Temprano (2000 – 1600 AC) e Shakimu (650 – 200 AC).

O que pudemos perceber, então, a partir desta abordagem do estilo da cerâmica policroma é que, no contexto da Amazônia Central, a cerâmica Guarita indicaria um investimento na propagação de um estilo que fosse eficaz, tanto na demonstração de uma habilidade superior na arte de representar, transformar e criar seres, assim como na

capacidade de agenciar, atualizar e reatualizar aspectos do sistema ontológico de seus produtores e talvez de uma ideologia baseada em figuras de prestígio como xamãs. Essa eficácia do estilo em se propagar por diferentes áreas residiria então em um padrão distintivo e forte de comunicação visual, que certamente não cobria apenas os potes cerâmicos.

Este estilo tão característico poderia ser um vetor ou mesmo produto de um movimento de expansão de uma ideologia política/religiosa que em algum momento estaria relacionada a um padrão de comportamento, como sugerido por Neves (2013) comum a um *ethos* Tupi.

Retomando os cenários propostos para esta virada do primeiro para o segundo milênio da era Cristã e os processos de expansão do estilo policromo conforme explicamos no capítulo 1, vemos que as narrativas propostas para esta “expansão” na Amazônia Central estariam pautadas por um longo exercício de revisão e proposição de novos modelos, aos quais é central a relação entre este estilo e o deslocamento territorial de grupos Tupi. As propostas que articulavam dados linguísticos com o registro arqueológico apontaram, durante muito tempo, para uma origem destes grupos na região do alto rio Madeira, passando pela confluência entre os rios Negro e Solimões e seguindo à oeste pelo Solimões. Para Almeida (2013) os grupos que teriam “trazido” este estilo cerâmico, geraram um estilo próprio nas cachoeiras do alto Madeira, inspirados por uma cerâmica mais antiga, provavelmente relacionada a grupos Arawak (cerâmica policrômica antiga como a Pocó-Açutuba), desenvolvendo então o estilo policromo na Amazônia Central. No entanto, a presença de datas antigas também no médio Solimões, na região de Tefé (Costa 2012, Belletti 2015), mostra ainda como estes modelos estão com lacunas cronológicas que devem ser melhor compreendidas.

Além disso, os vasos com flange mesial (tão caros à cerâmica policroma) podem ser encontrados na região de Tefé, mas não entre os acervos do alto rio Madeira, apenas no seu baixo curso. Desta forma, pelo menos em relação à flange mesial, esta parece ser uma expressão que ganhou importância na área de confluência ou médio Solimões, sendo uma característica que foi então amplamente assimilada nas distintas regiões e que poderia inclusive ter um quadro de influências mais antigo, com rotas entre a Amazônia Central e os Andes.

Propomos então, mais do que pensar uma direção para a expansão polícroma, pensar a caracterização deste estilo em um quadro amplo de influências regionais e redes de interação mais ou menos intensas, definidas dentro de um sistema multiétnico, previamente existente na Amazônia Central (Moraes e Neves 2012, Neves 2013).

Ao retomarmos o conceito de “fluxos de informação” proposto por Roe (1995), devemos considerar a Amazônia Central, em especial a área de confluência entre os rios Negro e Solimões, como um ponto geográfico estratégico, marcado pelo encontro de dois grandes rios (encontro este que marca notoriamente a paisagem por uma divisão visível entre rios de cores e características diferentes), que devia funcionar como uma “avenida” de estilos diversos, marcada por sistemas de troca, de festividades, de alianças e de inimizades.

A introdução da cerâmica polícroma, nesta área, é certamente resultante de uma mudança nestas redes, pois estabelece o início de um processo de assimilação e compartilhamento de um estilo hegemônico na região. Neste momento, as características do registro arqueológico apontam para a existência de situações de conflito que teriam resultado na expulsão dos antigos moradores ou na assimilação destes dentro dos novos grupos. O que é certo é que a cerâmica anterior, da tradição Borda Incisa, deixa de ser produzida, dando lugar à cerâmica polícroma. Não apenas o estilo cerâmico sofre alterações como também as configurações dos assentamentos e os padrões de manejo da paisagem, indicando então a assinatura de uma nova identidade nesta região e, talvez, da demarcação do território de seus referentes, na área de encontro dos dois grandes rios.

Apesar disso, mesmo com as aparentes relações belicosas, parecem ter havido alguns momentos de interação entre os grupos (Moraes 2006, 2013) seja na troca entre algumas tecnologias específicas (uso do cauixí) ou na presença de cerâmicas das distintas tradições, associadas em determinados contextos⁴⁴.

Estes indícios de interação atentam para o fato de que as noções de belicosidade e guerra devem ser problematizadas e que, mesmo em um cenário de instabilidade entre grupos, os momentos relacionados à “guerra” não compreendiam, provavelmente, ações expansionistas unilaterais, focadas na incorporação de novos territórios.

⁴⁴ No sítio Lago do Limão, na área de confluência, Moraes (2006) pôde identificar um vaso utilizado enquanto urna funerária que misturava elementos estilísticos das cerâmicas Paredão e Guarita, no qual havia uma tampa Guarita. Isso levou o autor a pensar também em processos de compartilhamento e de assimilação de determinadas características dos dois estilos entre os grupos.

O trabalho de Angelo Alves Corrêa (2014) sobre a longa história de populações da família linguística Tupi-Guarani atenta para o fato que, quando comparada a outras famílias linguística, esta parece ter tido uma maior dispersão geográfica. Os motivos para tal parecem relacionados “à *própria matriz cultural expressa nos comportamentos de guerra ritual, antropofagia, crenças, relações de parentela e de prestígio, estratégias de domesticação e defesa de território*” dentre muitos outros fatores (Corrêa, 2014:142-143).

A linguagem da Guerra

Vale a pena esboçarmos aqui um breve diálogo entre os dados etnográficos sobre a noção de guerra e de guerra ritual e os modelos arqueológicos para melhor entendermos a expansão do estilo policromo.

A noção da “guerra” entre as sociedades ameríndias vem sendo problematizada há tempos na etnologia amazônica. Ela tem sido central no entendimento de que as relações políticas, nestes contextos, se dão também a partir da lógica do dualismo em perpétuo desequilíbrio, e as posições de poder, assim como as relações entre grupos estão submetidas a um movimento “pendular”, dinâmico e fluído, que leva a processos de transformação contínuos nos sistemas sociais, sem os quais o equilíbrio entre estas relações não seria possível (Perrone-Moises 2011). A guerra então, eixo central da ideologia predatória, se dá como um aparelho motor da diferença e da construção/transformação social, criando a autarquia das comunidades e impedindo a centralização política, o que identifica um cenário em contínua transformação, assim como os processos de alianças e conflitos que nele se inserem (Sztutman 2012).

Desta forma, é preciso considerar um cenário em que a instabilidade das estruturas políticas e dos sistemas de poder está sempre em manejo (Barreto 2009), assim como estão as influências e processos de emulação/incorporação/diferenciação entre estilos de grupos distintos. Essa dinâmica de relações poderia, por exemplo, explicar a aparente falta de indícios de conflito em contextos como os do médio Solimões e, para além disso, os possíveis processos de “mistura estilística” como os percebidos na cerâmica policroma da região de Tefé.

Lembremos que o modelo atual proposto para a expansão do estilo policromo na Amazônia Central partiu, segundo Neves (2013) de uma comparação com os movimentos expansionistas dos grupos Tupi da costa brasileira, descritos nos primeiros anos de

colonização. Nestes, os padrões de mobilidade (expansão rápida e ocupação de aldeias previamente habitadas), impulsionados sobretudo pelo *ethos* guerreiro, não caracterizavam um tipo de expansão linear e progressiva, mas sim uma série de movimentos dinâmicos, relacionados ao estabelecimento de alianças ou inimizades não só entre os Tupi e outros grupos, como entre grupos de uma mesma aldeia. Estes agrupamentos e desmembramentos identificavam um movimento contínuo de formação e dissolução de novas configurações territoriais, impulsionados seja pela guerra ou por outros estímulos como os clássicos movimentos messiânicos de grupos Tupi-Guarani, guiados por líderes espirituais ou xamãs (Sztutman 2012).

Assim, fazer esta comparação entre os processos de mobilidade e expansão territorial dos grupos relacionados à cerâmica policroma com os Tupinambá da costa brasileira é compreender que estes padrões de guerra são guiados por lógicas próprias à sociabilidade Tupi e aos seus sistemas ontológicos, fundamentados essencialmente na predação e na instabilidade da posição de humano. Dentro deste panorama, a guerra e o xamanismo seriam essenciais aos processos de mobilidade dos grupos, bem como aos momentos de centralização e descentralização de chefias políticas ou figuras de prestígio mais ou menos influentes.

Segundo Sztutman (2012), a guerra Tupi, enquanto “máquina de fabricação” da sociedade indígena, refletiria um sistema pautado pela afirmação das alteridades e pelo terror à equivalência, que mantinham o *status quo* de seus integrantes em contínua renovação. Este sistema assegurava o “modo de ser” Tupi a partir da manutenção das diferenças e impedindo a verticalização de determinadas figuras de prestígio (como chefes), que oscilavam entre momentos de maior destaque (investidas bélicas) e menor destaque, sendo novamente “horizontalizados” na aldeia.

O xamanismo, de maneira semelhante, agiria como um vetor de manutenção das diferenças (e de controle entre potências humanas e não humanas) e também como força geradora de processos de deslocamento territorial. Os grandes líderes espirituais, ao modo das chefias políticas estavam sujeitos a períodos de maior ou menor destaque dentro das comunidades e podiam inaugurar deslocamentos de grupos formados por muitas pessoas, sujeitos à dissolução a qualquer momento.

Neste sentido, a identidade Tupi estava atrelada ao funcionamento contínuo de máquinas motoras como a guerra ou o xamanismo, afirmadoras das multiciplidades, da

recusa à unidade, das diferentes potências e do não enrijecimento das condições humanas. A antropofagia, nestes processos era também uma forma de incorporação de alteridades e da manutenção da identidade, a partir da manutenção de diferenças. Neste sentido, a lógica antropofágica, da incorporação/assimilação de alteridades, afirmando as diferenças e reatualizando as identidades sociais poderia estar refletida na forma como os estilos eram incorporados e assimilados. Estes, ao manter algumas assinaturas específicas, refletiriam também a recusa à unidade, ou a um estilo completamente homogêneo.

A antropofagia, a mobilidade e as cerimônias de bebidas fermentadas, foram entendidas como aspectos chave da sociabilidade Tupi (em especial dos grupos da costa), pois mantinham seu sistema ontológico em funcionamento e designavam blocos e macroblocos de grupos inseridos em um contexto oscilante de alianças e inimizades, que compartilhavam um “modo de ser”, ou caracterizavam uma mesma “civilização baseada em um complexo guerreiro” (Sztutman 2012:149). Neste sentido, entender que a guerra aqui não se dá enquanto um movimento unilateral e expansionista é também entender um padrão mais atrelado a estratégias de “incorporação” do que de “dominação” entre distintos grupos, incorporação esta que poderia se dar por diferentes vias. A assimilação de guerreiros cativos, que passavam a integrar relações de parentesco pré-estabelecidas no cotidiano da aldeia, ou a incorporação de mulheres de outras etnias, poderiam configurar algumas destas maneiras de se incorporar alteridades. Pensando-se na propagação e transmissão de um estilo cerâmico, estaríamos assim no domínio daquilo que Corrêa (2014: 98) classificou como um modo de transmissão oblíquo, isto é, que ocorre da interação entre indivíduos não parentes, incluindo grupos sociais diferentes, em contraposição aos modos vertical (que passa de uma geração para a seguinte) ou horizontal (intrageracionais via relações de parentesco). A guerra permite assim uma transmissão multidimensional e talvez por isso, mais rápida.

Partindo de aproximações com os grupos Tupi do litoral, e de modelos hipotéticos para a expansão policroma centralizados na mobilidade e na lógica predatória, poderíamos pensar que este estilo espalhou-se pela Amazônia a partir de movimentos dinâmicos de contingentes populacionais, em que aldeias eram continuamente formadas e deslocadas, assim como o eram as mulheres ceramistas, que poderiam ou ter de se adaptar a um novo estilo na região (se antes produzissem a cerâmica Borda Incisa) ou seriam influenciadas por estilos locais mais antigos, gerando a variabilidade do estilo policromo que expusemos anteriormente.

Além disso, os códigos simbólicos da iconografia destas cerâmicas poderiam ter sido dispersos através de movimentos messiânicos relacionados a líderes espirituais específicos, gerando uma ampla aderência a um estilo que comunicasse uma ideologia poderosa, associada ao xamanismo. Ou ainda que desconsideremos estes deslocamentos populacionais, comuns aos grupos Tupi-Guarani, podemos pensar que o estilo teria “viajado” a partir de narrativas particulares associadas a sistemas xamânicos específicos ou a figuras de destaque político-religioso, centrais ao funcionamento e manutenção de determinados rituais.

Embora alguns dos aspectos descritos, relativos a um “modo de ser” Tupi possam ser correlacionados aos grupos polícromos, devemos atentar para as diferenças entre os contextos e pensar também em outras estratégias que teriam levado ao compartilhamento deste estilo. Se pensarmos os sistemas multiétnicos propostos para a configuração da Amazônia Central, antes da dispersão do estilo polícromo, estes certamente tiveram também seus impactos nos processos de compartilhamento deste “novo” estilo.

Dentro de um sistema multiétnico mais amplo, o estilo polícromo poderia indicar a existência de um sistema ideológico compartilhado, incorporado e emulado nas diferentes regiões (mantendo algumas assinaturas locais) da Amazônia, e talvez por diferentes grupos étnicos, caracterizando uma identidade “visual/estética” mais ampla, compartilhada pelos grupos que habitavam a calha principal do Solimões. Tentar compreender as rotas de influência e os processos diacrônicos de transmissão deste estilo ainda irá demandar uma série de estudos mais específicos sobre estas cerâmicas, suas linguagens iconográficas e variações estilísticas mais específicas. Os modelos cronológicos até então estabelecidos para a região da Amazônia Central apontam para um processo de interação e contato destes grupos que teria perdurado por séculos.

As transmissões do estilo

Acreditamos que o mais importante a se considerar até o presente momento, é que o estilo polícromo torna-se um estilo hegemônico na Amazônia Central, ao qual a maioria dos grupos adere, e que sobrevive ao longo de séculos, sofrendo apenas algumas variações regionais e deixando apenas alguns bolsões de cerâmica proto-Arawak, como em regiões como o lago Amanã (Gomes 2015).

Desta forma, este estilo configura-se como um estilo eficaz, que veicula mensagens específicas e se propaga por muitas comunidades, perdurando por muito tempo.

As diferentes maneiras pelas quais o estilo teria sido incorporado nas várias regiões poderiam estar relacionadas a aspectos distintos, que vão desde a influência de tradições cerâmicas mais antigas (caso da área de confluência e de Tefé), até processos de emulação por ceramistas locais (cópia do estilo observado em cerâmicas emblemáticas que circulavam nas cerimônias coletivas), fluxo de mulheres em redes de casamentos exogâmicos, entre outros.

Na tradição tecnológica dos Shipibo-Conibo, por exemplo, a incorporação de mulheres de outros grupos étnicos resulta em sutis variações internas do estilo Shipibo, pois estas devem se adequar ao estilo policromo Pano (Roe 1980). Em um âmbito inter-regional, o estilo Shipibo-Conibo obedece regras rígidas quanto às estéticas visuais de suas cerâmicas e tecidos, pois estas determinam não só a identidade dos grupos que a produzem, como também a eficácia ritual de seus padrões iconográficos, determinantes na indução e mediação dos transe xamânicos.

Além do papel fundamental que as mulheres devem ter exercido neste processo de compartilhamento e expansão do estilo policromo, deve-se pensar também que um estilo emblemático como este não cobria apenas os artefatos cerâmicos. Entre alguns artefatos vinculados à fase cerâmica Napo, no Equador, pode ser observada uma borduna (Figura 151) que leva os mesmos padrões iconográficos que as cerâmicas e, mais interessante ainda, um crânio humano pintado com os mesmos motivos que cobrem os vasos e as pinturas “corporais” das urnas antropomorfas (Figura 152). Estes vestígios e a presença de carimbos para a pintura corporal feitos em cerâmica nos levam a crer que os mesmos motivos que compõem os artefatos cerâmicos aqui analisados cobriam todos os tipos de corpos, entre artefatos e humanos.

Figura 151: Provável borduna associada à fase cerâmica Napo (Equador). Os motivos gravados na madeira seguem os mesmos padrões iconográficos dos motivos acanalados e pintados sobre a superfície cerâmica. Acervo: Museo Cicame, Equador. Fonte Cabodevilla 1998.

Figura 152: Crânio humano associado aos vestígios da fase Napo, com pinturas de motivos iconográficos iguais aos dos vasos e urnas funerárias cerâmicas. Acervo: Museo Cicame, Equador. Fonte: Cabodevilla 1998.

Não seria de se estranhar então que este estilo, presente nos corpos que compõem o ritual, que circulam de um lado para o outro através dos rios ou através da terra e que investem agressivamente contra seus inimigos, tenha sido emulado de distintas formas, como estratégias de pertencimento a uma ontologia específica (que atribuía capacidades de acesso a diferentes dimensões), ou mesmo como estratégias de defesa, sinalizando o estabelecimento de alianças. Todas estas hipóteses não se excluem e partem de um primeiro exercício que pensa mais profundamente estes processos de transmissão estilística.

O vaso com flange mesial, neste contexto, não parece estar essencialmente relacionado *a priori* com a cerâmica policroma. Este tipo morfológico, já existente nos

conjuntos mais antigos (Pocó-Açutuba), teria sido provavelmente ressignificado no estilo policromo na região da Amazônia Central, que passa a produzir sua marca iconográfica distintiva sobre ele. A própria variabilidade morfológica destes recipientes poderia estar relacionada às diferentes maneiras regionais de se apropriar destas morfologias mais antigas.

Esta morfologia específica, com datas mais antigas na Amazônia peruana e presente em conjuntos da tradição Borda Incisa, poderia ter chegado à Amazônia Central a partir de outros processos de transmissão estilística que não os relacionados à cerâmica policroma. Talvez aqui a relação destes recipientes com rituais relacionados à ingestão de bebidas fermentadas já estivesse presente. Neste cenário hipotético, o estilo policromo poderia ter se reapropriado de uma morfologia tradicional, significativa simbolicamente, mantendo sua função ritual, mas imprimindo nela sua marca visual característica. Isso poderia ser pensado dentro de uma estratégia de incorporação de aspectos emblemáticos de tradições tecnológicas mais antigas, e da legitimação de ideologias específicas que então demarcam algumas áreas da Amazônia Central.

A ressignificação destes recipientes em um novo estilo, mantendo sua funcionalidade e, assim, sua eficácia ritual enquanto emblema de processos de reatualização dos sistemas ontológicos e da relação com o mundo supranatural poderia indicar ainda um processo de intervenção ideológica profunda dos grupos de cerâmica policroma sobre os antigos habitantes da Amazônia Central, ou mesmo de selecionar alguns de seus artefatos mais distintivos e atribuir a eles uma nova identidade, como símbolo da hegemonia de um novo grupo na região. Ressignificar estes artefatos, imprimindo suas características estéticas sobre eles, seria como dar uma nova “pele”, uma nova “roupagem”, antropofagizando seus aspectos mais distintivos e emblemáticos.

Diante dessa hipótese, seria necessário, em estudos futuros, não só ampliar o estudo da variabilidade regional do vaso com flange mesial policromo como também de vasos com flange mesial mais antigos, relacionados à Tradição Borda Incisa, pensando também sua performance dentro dos conjuntos já conhecidos para esta tradição.

Por fim, se tomarmos os processos de assimilação e emulação do estilo policromo enquanto testemunhos de uma estratégia voltada à caracterização de pertencimento a um estilo de “prestígio” preferimos pensar este prestígio como relacionado a um estilo que fosse eficaz ritualmente. Muito embora noções de hierarquias regionais e dominação

ideológica podem estar vinculadas aos processos de transmissão do estilo polícromo (sobretudo no cenário da área de confluência), propomos pensar, neste momento, uma das características que teriam levado ao seu compartilhamento como vinculadas a uma estratégia de se pertencer a um estilo que denota poderes agentivos específicos, relacionados ao controle e mediação de rituais xamânicos. Assim como propomos que a combinação particular de forma e iconografia nos vasos com flange mesial aponta para uma capacidade agentiva dos artefatos em induzir e agenciar relações entre potências humanas e não humanas, acreditamos que a incorporação deste estilo poderia estar relacionada também a assimilação de seus poderes mágicos de encantamento.

O virtuosismo do estilo, neste caso, estaria intimamente relacionado ao seu poder abdução e de controle dos perigos da experiência xamânica. Fazer parte deste estilo de prestígio atestaria também quais grupos dominam os rituais de bebidas fermentadas, pois produzem o aparato necessário tanto para a promoção destes eventos, quanto para possibilitar os transe e experiências sobrenaturais que neles se efetivam.

Pontuamos no capítulo 2 que, atualmente, a produção artística indígena estaria mais relacionada às noções de fabricação de corpos e de estratégias de mediação e manutenção do equilíbrio cosmológico, do que para acentuar ou legitimar hierarquias sociais. Este padrão, no entanto, embora considerado na análise das cerâmicas polícoras, poderia diferenciar-se dos sistemas sociais e ideológicos em voga nas sociedades pré-coloniais da Amazônia; neste sentido a cerâmica polícroma também pode ser testemunha de um estilo usado enquanto veículo ideológico de um sistema específico, usado dentro de estratégias de legitimação de determinadas relações hierárquicas territoriais ou cosmológicas, ou mesmo em um sistema de redes que define acessos diferenciados e padrões de alianças e conflitos, a partir de uma linguagem simbólica compartilhada.

Acreditamos que um desenvolvimento futuro desta pesquisa, que leve em conta o estudo iconográfico de outras categorias morfológicas emblemáticas do estilo policromo, como as urnas funerárias, poderá nos dar um melhor panorama sobre este estilo, bem como corroborar ou refutar algumas das hipóteses aqui estabelecidas.

Esperamos mostrar com este estudo que, ao nos debruçarmos sobre a interpretação da variabilidade estilística de determinados componentes cerâmicos podemos acessar alguns dos processos em jogo na formação e expansão de linguagens estéticas pretéritas e

dos processos inerentes às formas de transmissão destes estilos, junto à natureza das mensagens por eles veiculadas.

Para avançarmos no estudo dos estilos arqueológicos, é preciso ampliar o diálogo com a Antropologia e a Etnologia, buscando compreender as distintas maneiras pelas quais se organizam diversas redes de informação e interação em contextos distintos, assim como os possíveis mecanismos de transmissão estilística em contextos de produção, uso e distribuição dos componentes materiais. Assim como apontou Barreto (2005), as tradições estéticas percebidas nos materiais arqueológicos e etnológicos podem nos oferecer uma melhor compreensão das sociedades ameríndias, no passado e no presente. Dentro desta perspectiva, as tradições estilísticas pretéritas não serão mais entendidas a partir de quadros de influências, mas como elementos ativos nos processos de transformação social.

Procuramos evidenciar como, a partir destas interlocuções, pudemos perceber algumas das regras estruturais de estilos arqueológicos que refletem compartilhamentos entre as sociedades do passado e do presente, indicando a sobrevivência de determinados sistemas ontológicos e das linguagens simbólicas que os estruturam, mesmo diante dos profundos impactos sofridos a partir da colonização.

Ampliar estes diálogos no estudo de culturas materiais pretéritas não implica em propor uma analogia entre contextos distintos, ou em projetar o conhecimento do presente ao passado de forma indiscriminada, mas sim no exercício de repensarmos estas aproximações e de que forma a arqueologia também pode auxiliar na compreensão das mudanças, continuidades e descontinuidades entre as sociedades do passado e do presente. Neste sentido, concordamos com Viveiros de Castro quando diz que “talvez seja necessário repensar as bases culturais e as expressões sócio-políticas efetivas destas chefaturas antigas (referindo-se ao que arqueólogos por vezes chamam de cacicados amazônicos) à luz de um horizonte ainda atual” (Viveiros de Castro 2002:343). Talvez assim a Arqueologia da Amazônia possa cumprir um papel que transcenda o de indicar as diferenças entre o passado arqueológico e o presente etnográfico e, em vez de incorrer no risco de sempre apontar um presente empobrecido (ou devoluído, como alertou Viveiros de Castro), possa se voltar para a identificação dos elementos resistentes das culturas ameríndias, aqueles que perduram e estão intimamente ligados às suas identidades indígenas, assim como suas linguagens simbólicas.

Bibliografia

- 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; NEVES, E. G. Evidências Arqueológicas Para A Origem Dos Tupi-Guarani No Leste Da Amazônia. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 499-525, Dec. 2015.
- ARCURI, M. et al. **Por Ti América: Arte Pré-Colombiana**. Rio de Janeiro/Brasília/São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- ARNOLD, D. E. **Ceramic Theory and Cultural Process**. Cambridge: Cambridge University Press. 1988.
- ASSIS, V. S. de. **Da espacialidade Tupinambá**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1996.
- BARBOSA RODRIGUES, J. Antiguidades do Amazonas. Arte e Cerâmica. **Ensaio de Ciencia**, Rio de Janeiro, Brown & Evaristo, v.2, p.3-23, 1876b.
- 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**, v. 54, n. 2, p. 981-1012. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.
- _____. Objetos de poder, pessoas de prestígio: A temporalidade biográfica dos rituais xinguanos e a cosmopolítica Wauja. **Mundo Amazônico**, v. 3, p.71-94. Universidade Nacional da Colombia, 2012.
- BARRETO, C. **Meios míticos 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.
- _____. Cerâmica e complexidade social na Amazônia antiga: uma perspectiva a partir de Marajó. In: PEREIRA, E. e GUAPINDAIA, V. (Org.). **Arqueologia Amazônica**, v. 1, p. 193-212. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010.
- _____. 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.
- BARRETO, C., LIMA, H. P., BETANCOURT, C. J. (eds.). **Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: Rumo a uma nova síntese**. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi / IPHAN, 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**. 2015. 368f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BINFORD, L.R. Archaeological systematics and the study of culture process. In: LEONE, M. P. (Ed.). **Contemporary Archaeology**. Carbondale, Southern Illinois Press. 1973. p.125-132.

_____. **Working at Archaeology**. New York: Academic Press. 1983.

_____. Archaeology as Anthropology. **American Antiquity**, vol.28, n.2, p.217-225. Washington, Society for American Archaeology 1962.

BOAS, F. **Primitive Art**. Londres: Dover Publications. 1955(1928).

BOLIAN, C. **Archaeological excavations in the Trapecio of Amazonas: The Polychrome Tradition**. 1975. 267f. Tese de Pós Doutorado. University of Illinois, Urbana-Champaign. Ann Arbor: UMI. 1975.

BROCHADO, J. A expansão dos Tupi e da cerâmica da tradição policrômica da Amazônia. **Dédalo**, n. 27, p. 65-82. São Paulo, 1989.

_____. What did the Tupinambá cook in their vessels? An humble contribution to ethnographic analogy. **Revista de Arqueologia**, vol.6, p.40-88. São Paulo, 1991.

BROCHADO, J. P. e LATHRAP, D. **Chronologies in the New World: Amazonia**. 1982. Manuscrito não publicado e editado por José Oliver (1999).

BROTHERSTON, G. **La América Indígena em su literatura: los libros del cuarto mundo**. México: Fondo de Cultura Económica. 1997(1992).

BOOMERT, A. Gifts of the Amazons: 'Greenstones, Pendants and Beads as Items of Ceremonial Exchange in Amazonia and the Caribbean. **Antropológica**, vol.67, p.33-54, 1987.

BOVISIO, M. B. La metáfora como principio estético en el arte prehispánico del noroeste argentino. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, vol.7, n.1. Belém, 2012.

CABODEVILLA, M. A. **Culturas de ayer y hoy en el Río Napo**. Equador, Cicame. 1998

CARR, C. e NIETZEL, J. (Eds.) **Style, Society and Person: Archaeological and Ethnological Perspectives**. Nova York, Plenum Press. 1995.

CAVALVANTI-SCHIEL, R. Para além de terras altas e terras baixas: modelos e tipologias na etnologia sul-americana. **Revista de Antropologia**, Vol. 57, no. 2, p. 251-290. São Paulo, EDUSP, 2014.

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. 1998. p.132-160.

_____. 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. 1999. p. 1-6.

CHMYZ, I (Ed.). Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica. **Manuais de Arqueologia**, n.1. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1966.

CONKEY, M. e HASTDORF, C. (Ed) **The uses of Style in Archaeology.** Cambridge: Cambridge University Press. 1990.

COSTA, B. L. S. **Levantamento Arqueológico na Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) Amanã: Estado do Amazonas.** 2012. 124f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CORREA, A. **Tetama nas matas mineiras: sítios Tupi na microrregião de Juiz de Fora – MG.** 2009. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

_____. **Pindorama de mboia e îakaré: continuidade e mudança na trajetória das populações Tupi.** 2014. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

DEBOER, W.R. 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. 1990. p. 82-104.

_____. The Decorative Burden: Design, Medium and Change. In: LONGRACE, W. (Ed.) **Ceramic Ethnoarchaeology in Action.** Cambridge: Cambridge University Press. 1991. p. 144-161.

DEBOER, W. R. e LATHRAP, D. The Making and Breaking of Shipibo-Conibo Ceramics. In: KRAMER, C. (Ed.) **Ethnoarchaeology.** Nova York: Academic Press. 1979. p. 102-138.

EARLE, T. Style and Iconography as legitimation in complex societies. In: CONKEY, M. e HASTORF, C. (Eds.) **The Uses of Style in Archaeology.** Cambridge: Cambridge University Press. 1990. Pp. 73-81.

FERGUSON, S. G. Craftsmanship and Design in Cashinahua Ceramics. In: Kensinger et al. The Cashinahua of Eastern Peru. **Studies in Anthropology and Material Culture**, vol.1, p.124-129. Bristol, The Heffenreffer Museum of Anthropology, Brown University, 1975

FERREIRA, L. M. **Território Primitivo: a institucionalização da Arqueologia no Brasil (1870-1917).** Tese (Doutorado em Historia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2007.

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. 1992. p. 40-63.

_____. **Art and agency. An anthropological theory.** Oxford: Clarendon Press. 1998.

GOLTE, J. **Moche, Cosmología y Sociedad: una interpretación iconográfica**. Cusco: Instituto 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, 2001a. p. 134-155.

GOMES, D. **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 no Médio Solimões: um estudo das cerâmicas Caiambé na Tradição Borda Incisa/Barrancóide**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GONZALES, M. S., SALDAÑA, E., CAUPER, G., GONZÁLES, N., PICOTA, H., CAUPER, L., RENGIFO, R., LOMAS, S., DIÁZ, O., RODRÍGUEZ, E., FASABI, L. **La Ternura y el Poder: Voces de Mujeres Shipibo de las comunidades de Ucayali, recogidas em el marco de una investigación participativa, que realizaran las mismas mujeres Shipibo**. Quito, Ediciones Abya-Yala, 2006

GOSDEN, C. What do objects want? **Journal of Archaeological Method and Theory**, n. 12(3), p. 193-211, 2005.

GOSSELAIN, O. P. Technology and Style: Potters and Pottery among Bafia of Cameroon. **Man**, New Series, Vol. 27, No. 3, p. 559-586. London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1992.

HARNER, M. J. **The Jívaro: People of The Sacred Waterfalls**. Paperback, Orlando, University of California Press, 1984.

HAYDEN, B. Practical and Prestige Technologies: The Evolution of Material Systems. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 5, n.1, p. 1-55, 1998.

HECKENBERGER, M. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguna na longue dureé, 1000-2000 dC. In: FRANQUETTO, B. e HECKENBERGER, M. (Orgs.) **Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2000. p. 21-62.

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. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1998.

HEGEMON, M. e KULOW, S. Painting as agency, style as structure: innovations in Mimbres pottery design forms Southwest New Mexico. **Journal of Archaeological method and Theory**, v.12, n.4, p.313-334, 2005.

HEMMING, J. **Árvore de Rios: a História da Amazônia**. São Paulo, Editora SENAC, 2011.

HERRERA, L.; BRAY, W.; MCEWAN, C. Datos sobre la arqueología de Araracuara (Comisaría del Amazonas Colombia). **Revista Colombiana de Antropología**, v. 23, p. 183-251, 1982.

HILBERT, P. Preliminary results of archeological investigations in the vicinity of the Mouth of the Rio Negro, Amazonas. **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 34º Internationalen Amerikanisten kongresses**, p. 471-476, 1962.

HODDER, I. Art, decoration and style. In: Hodder, I. **The Present Past: an introduction to anthropology for archaeologists**. New York: Pica Press. 1982. p.173-195.

_____. **Reading the Past**. Cambridge: Cambridge University Press. 1986.

_____. **Interpretación en Arqueología**. Barcelona: Ed. Crítica. 1994.

INGOLD, T. (Ed) **Key debates in Anthropology**. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

ILLIUS, B. La “Gran boa”. Arte y Cosmología de los Shipibo-Conibo. **Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft**, vol.55-56, p. 23-35. Donnerstag, 1992.

LA SALVIA, F. e BROCHADO, J. P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989

LAGROU, E. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha Revista de Antropologia**, vol.5, n.2, p.93-113. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2003.

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica**. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

_____. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? **Revista de Antropologia**, v. 54, n. 2, p. 747-780. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2012.

_____. **A pele da anaconda: um princípio andrógino de geração e ligação de formas na Amazônia**. Águas de Lindóia, 37º Encontro Anual da ANPOCS, 2013.

_____. Podem os Grafismos Ameríndios ser considerados Quimeras Abstratas? Uma reflexão sobre uma Arte Perspectivista. In SEVERI, C. & LAGROU, E. **Quimeras em Diálogo: Grafismo e Figuração nas Artes Indígenas**. Rio de Janeiro: 7 letras. 2013. p 67-109.

LATHRAP, D. **El Alto Amazonas**. Lima: Chätáro Editores. 2010 (1970).

_____. The Mabaruma Phase: A return to the more probable interpretation. **American Antiquity**. v. 31, n. 4, p.558-566, 1966.

_____. Our Father the Cayman, Our Mother the Gourd: Spinden Revisited, or a Unitary Model for Emergence of Agriculture in the New World. In: REED, C. A. **The Origins of Agriculture**. The Hague, Mouton, 1977.

- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1975.
- _____. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença. 1981[1979].
- _____. Introductory Address. In: **Art as mean of communication in pre-literate societies**. Editado por Dan Eban. The Israel Museum, Jerusalém. 1990.
- _____. **Tristes Trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. **História de Lince**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
- LIMA, H. P. **História das Caretas: A Tradição Borda Incisa da Amazônia Central**. 2008. 400f. 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, NEVES E.G, PETERSEN J.B. La fase Açutuba: um novo complexo cerâmico na Amazônia Central. **Arqueología Suramericana/Arqueologia Sul-americana**, v. 2, p 26-52, 2006.
- LIMA, M. N. **O Rio Unini na Arqueologia do baixo Rio Negro, Amazonas**. 2014. 326f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LIMA, S. C. **Tecnologia cerâmica Chimú: estudo arqueométrico da coleção do MAE-USP**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2010.
- _____. **Conservação arqueológica: uma reflexão a partir de estudos de caso no Brasil**. Projeto (Pós-Doutorado em Arqueologia). Processo Fapesp 2014/01968-1. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2014.
- LOPES, R. A. **De Tiaras e Cobras: Um estudo arqueológico comparativo sobre a presença e dispersão da Tradição Polícroma da Amazônia (TPA) entre o médio rio Solimões e o médio-baixo rio Negro (AM)**. Relatório (Iniciação Científica). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2015.
- MACHADO, J. S. **Montículos Artificiais na Amazônia Central: Um estudo de caso do sítio Hatahara**. 2005. 342f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MACHADO, A. L. C.. **As Tradições ceramistas da bacia amazônica: uma análise crítica baseada nas evidências arqueológicas do médio Rio Urubu/AM**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Universidade Federal de Pernambuco, 1991.
- MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003[1925]. p 182-294.
- 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, 2001a. p. 176-197.

MCKENNA, D. J. “Ayahuasca: uma história etnofarmacológica”. In: **Ayahuasca: alucinógenos, consciência e o espírito da natureza**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002

MEGGERS, B. J. e CLIFFORD, E. Archaeological investigations at the mouth of the Amazon. **Smithsonian Institution Bulletin** n. 167. Washington: Smithsonian Institution Press. 1957.

_____. 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. 1961. Pp.372-388.

_____. Archeological Investigations on the Rio Napo, Eastern Equador. **Smitsonian Contributions to Anthropology**, v. 6. Washington: Smithsonian Institution Press. 1968.

MÉTRAUX, A. 1949 Warfare, Cannibalism and Human-Trofies In: 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: 383-409.

MILLER, E. et al. **Arqueologia nos Empreendimentos hidrelétricos da Eletronorte - resultados preliminares**. Brasília, 1992.

_____. **Relatório das Pesquisas Arqueológicas no Território Federal de Rondônia (Alto Rio Madeira, do Yata ao Cuniã)**. Resultados Preliminares. Programa Nacional Pesquisas Arqueológicas na Bacia Amazônica- PRONAPABA. 1978.

MONTERO, E. V. **Pintura Facial y Signos Moche**. Trujillo, Peru, 2012.

MONTERO, E. V.; VERA, M. S. **Mitografía y Diseño Moche**. Universidad Nacional de Trujillo, Peru, 2008.

MORAES, C. P. **Arqueologia na Amazônia Central vista de uma perspectiva do lago do Limão**. 2006. 196f. 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**. 2013. 347f. 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.

MORALES CHOCANO, D. Contactos entre cocamas y shipibos: Un acercamiento arqueológico en la Amazonia peruana. **Investigaciones Sociales**, ano VI, n. 10, p. 47-70. Lima, 2002.

MORPHY, H. e PERKINS, M. The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Praticce. In: MORPHY, H. e PERKINS, M. (Eds.) **The Anthropology of Art. A Reader**. Oxford: Blackwell Publishing. 2006. p. 2-32.

MÜLLER, R. P. *Tayngava*, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu. In: VIDAL, L. (Org.) **Grafismo Indígena**. São Paulo: Edusp. 1992. p. 231-248.

MUNN, N. Visual categories: an approach to the study of representational systems. *American Anthropologist*, 68, p. 936-950, 1966.

NEVES, E. G. Changing Perspectives in Amazonian Archaeology, in: ALBERTI, B. (Ed) **Archaeology in Latin America**. London: Routledge. 1999. p. 216-243.

_____. Indigenous Historical Trajectories in the Upper Rio Negro Basin. In: MCEWAN, C.; BARRETO, C.; NEVES, E. G. (Eds.) **Unknown Amazon: Nature in culture in ancient Brazil**. Londres: British Museum Press, 2001a. p. 266-286.

_____. Ecology, Ceramic Chronology and Distribution, Long-term History, and Political Change in the Amazonian Floodplain. In: SILVERMAN, H. e ISBELL, W. (Eds) **Handbook of South American Archaeology**. Nova York: Springer. 2008. p. 359-379.

_____. **Sob os tempos do Equinócio: Oito mil anos de história na Amazônia Central (6.500 a.C. – 1.500 d. C.)**. Livre Docência. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

NEVES, E. G. et al. The timing of terra preta formation in the central Amazon: Archaeological data from three sites. In: GLASER, B. e WOODS, W. I. (Eds). **Amazonian dark earths: Explorations in space and time**. Berlin: Springer Verlag. 2004. p. 125-134.

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. Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 1996.

ORTON, C.; TYERS, P. e VINCE, A. **Pottery in Archaeology**. New York: Cambridge University Press. 1993.

PARIS, M. L.; OHTAKE, R. (eds). **Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes**. São Paulo, Terceiro Nome, 1999.

PERRONE-MOISÉS, B. Mitos ameríndios e o princípio da diferença. In: NOVAES, A. (Org.) **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Senac São Paulo. 2006. p. 241-257.

PERRONE-MOISES, B. Bons chefes, maus chefes, chefões: elementos de filosofia política ameríndia. **Revista de Antropologia**, vol. 54, n 2, p. 857-883. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.

PETERSEN, J. B.; NEVES, E. G.; E WOODS W. I. - **Tropical forest archaeology in central amazonia: landscape transformation and sociopolitical complexity**. 70° Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Salt Lake City, 2005.

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. **O Povo das Águas**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PORRO, A.. 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, 1992, p. 175-196.

POZORSKI, S. e POZORSKI, T. The square-room unit as an emblem of Power and authority within the initial period Sechín Alto polity, Casma Valley, Peru. **Latin American Antiquity**, v. 22, n. 4, p. 427-548, 2011.

PRESTES-CARNEIRO, G. P. 2013. 130f. **Un cas de subsistance par pêche en Amazonie : le site archéologique de Hatahara (Amazonas, Brésil)**. Mémoire de Master 2 - Museum National d'Histoire Naturelle, Paris. 2013.

PRESTES-CARNEIRO, G., BÉAREZ, P., BAILON, S., PY-DANIEL, A., NEVES, E. G. Subsistence fishery at Hatahara (750-1230 CE), a pre-Columbian Central Amazonian village. **Journal of Archaeological Science: Reports** (2015). Article in Press, doi:10.1016/j.jasrep.2015.10.033.

PRICE, S. **Primitive art in civilized places**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

RAPP PY-DANIEL, A. 2014. 352f. **Os contextos funerários na arqueologia da calha do rio Amazonas**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

REICHEL-DOLMATOFF, G. **Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians**. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1978.

RIBEIRO, B. **Os índios das águas pretas**. São Paulo: EDUSP. 1995.

RICE, P. **Pottery Analysis: a sourcebook**. Chicago: University Press of Chicago. 1987

ROE, P. G. Style, Society, Myth and Structure. In: C. CARR e J. NEITZEL (Eds). **Style, Society and Person**. Nova York e Londres: Plenum Press. 1995. p. 27-76.

_____. 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.

ROSA MACHADO, F. D. **Análise bioarqueológica de urnas pré-colombianas do Amazonas: uma comparação das fases Guarita e Paredão**. Relatório Final (Iniciação Científica). Processo PIB-H 0126/2014. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 2015.

ROSTAIN, S. & DE SAULIEU, G. **Antes: Arqueología de la Amazonía ecuatoriana**. Lima, IFEA, IPGH, IRD. 2013

ROWE, J. **Chavín Art: An Inquiry onto Its Form and Meaning**. New York, Museum of Primitive Art, 1962.

RYE, O. **Pottery Technology: principles and reconstruction**. Washington, D.C.: Taraxacum. 1981.

SACKETT, J. R. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestism. In: CONKEY, M. e HASTORF, C. (Eds.) **The Uses of Style in Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press. 1990. p. 32-43.

SANTOS, S.F.; SALLES, A.D.; MENDONÇA DE SOUZA, S.M.F.; NASCIMENTO, F.R. Os Munduruku e as “cabeças-troféu”. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 17: 365-380, 2007.

SANTOS, F. L. B. 2013. 18f. Relatório final do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica. Projeto: **Aproveitamento didático do acervo de arqueologia amazônica do MAE/USP**. Relatório de Iniciação Científica – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

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, 2001a. p. 108-133.

_____. Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além – e apesar – das fases e tradições. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas** v.2, n.1, p.77-89, 2007.

_____. The nonagricultural Chiefdoms of Marajó Island. In: SILVERMAN, H. e ISBELL, W. (Eds) **Handbook of South American Archaeology**. Nova York: Springer. 2008. p. 339-357.

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. 2013 p.25-65.

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.

SHANKS, M. Postprocessual archaeology and after. In: BENTLEY, R.A; MASCHNER, H.D.G.; CHIPPINDALE, C. **Handbook of Archaeological Theories**. Lanham: AltaMira Press. 2008. p.133-144.

SHANKS, M. e TILLEY, C. **Reconstructing archaeology: theory and practice**. Cambridge: Cambridge University Press. 1992.

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.

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. Washington, 1997.

_____. Theory and experiment in the study of technological change. In: SCHIFFER, M.B. (Ed.) Behavioral Archaeology. First Principles. **Foundations of archaeological Inquiry**. 1995[1987]. p.230-249.

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**. 2000. 243f. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2000.

SIMÕES, M., KALKMANN, A. Pesquisas arqueológicas no Médio Rio Negro (Amazonas). **Revista de Arqueologia**, vol.4, n.1, p.83-116, 1987.

SIMÕES, M., LOPES, D. F. Pesquisas arqueológicas no baixo/médio rio Madeira (Amazonas). **Revista de Arqueologia**, vol.4, p.117-134, 1987.

SIMÕES, M., MACHADO, A. L. Pesquisas arqueológicas no lago de Silves (AM). **Revista de Arqueologia**, vol.4, n.1, p.49-82, 1987.

SZTUTMAN, R. **O Profeta e o Principal: A ação política ameríndia e seus personagens**. São Paulo: Edusp. 2012

SOARES, D. L. **Xamanismo e Cosmovisão Andina: Um estudo sobre práticas de curanderismo Mochica expressas na cerâmica ritual**. 2015. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

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.

TARIANO, I. **Mitologia Tariana**. Manaus: Ed Valer. 2002.

TAMANAHÁ, E. K. **Ocupação Polícroma no Baixo e Médio Rio Solimões, Estado do Amazonas**. 2012. 150f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TRINDADE, T. B. **A expansão da Tradição Polícroma da Amazônia: um estudo de caso sobre as cerâmicas da fase Guarita dos sítios Hatahara (Iranduba-AM) e São Paulo II (Coari-AM)**. Relatório (Iniciação Científica). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2009.

URTON, G. The Body of Meaning in Chavín Art. **Anthropology and Aesthetics**, n. 29-30, p. 237-255 New York, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1996.

VALDEZ, F. Símbolos de poder em la Tolita, Ecuador. In: TOWSNED, R. (Ed.) **La Antigua América: el arte de los parajes sagrados**. Chicago: The Art Institute of Chicago/Grupo Azabache. 1993. p. 229-258.

VAN VELTHEM, L. H. Mulheres de cera, argila e arumã: Princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. **Mana**, v.15(1), p. 213-236. Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

_____. **A Pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. 1998.

VASSOLER, O. P. **Análise da iconografia em vasilhas cerâmicas da subtradição jatuarana no alto rio madeira em Rondônia**. 2014. Monografia (Bacharelado em Arqueologia). Universidade federal de rondônia – UNIR. 2014.

VIDAL, L. O Modelo e a Marca, ou o Estilo dos “Misturados”. Cosmologia, História e Estética entre os povos indígenas do Uaça. **Revista de Antropologia**, v. 42, n. 1-2. Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 1999.

VIDAL, L. e SILVA, A. L. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, L. (Org.) **Grafismo Indígena**. São Paulo: Edusp. 1992. p. 279-293.

VIDAL, J-J A. **A cerâmica do povo Paiter-Suruí de Rondônia: continuidade e mudança cultural, 1970-2010**. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

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. 1990. p. 105-121.

WOBST, H. M. Stylistic Behavior and Information Exchange. In: CLELAND, E. H. (Ed.) **For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin**. University of Michigan Museum of Anthropology, Anthropological Papers, Ann Arbor. 1977. p. 317-342.

_____. Style in Archaeology or Archaeologists in Style. In: CHILTON, E. S. (Ed.) **Material Meanings: Critical Approaches to the interpretation of material culture**. Foundations of Archaeological Inquiry. University of Utah Press. 1999. p. 118-132.

Obra audiovisual:

Bimi – Mestra de kenés (Hunikui). Direção: Z. Yube. Vídeo nas Aldeias. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JxaP8WFyBqo>> Acesso em: 20/02/2014.

Shipibo, la película de nuestra memoria. Direção: Fernando Valdivia Gómez e Claire Odland. Ano: 2012. Cenas originais do documentário: “Shipibo, Men of the Montaña” de Harry Tschopik (1953).

ANEXOS

Índice de Anexos

Anexo 1. Tabela da cronologia dos vasos com flange mesial na Amazônia, suas principais ocorrências, fases e datas.

Anexo 2. Tipologia de formas para a subtradição Guarita. Fonte: Tamanaha 2012

Anexo 3. Mapas com a distribuição regional dos vasos com flange mesial de distintas fases arqueológicas amazônicas, em intervalos cronológicos de 2000 aC a 1500 dC. Elaborados por Eduardo Kazuo Tamanaha.

Anexo 4: Ficha de análise cerâmica utilizada nas pesquisas vinculadas ao PAC

Anexo 5: Ficha de análise utilizada nesta dissertação

Anexo 6: Tipologia para a classificação de bordas e lábios utilizada pelo PAC. Prancha de Helena Lima e Claide Moraes adaptada de Chmyz 1976. Fonte: Tamanaha 2012.

Anexo 7: Variabilidade morfológica das peças do sítio Lauro Sodré. Rio Solimões. AM.

Anexo 8: Sequência da técnica de decalque e reprodução do campo iconográfico das peças analisadas nesta pesquisa.

Anexo 9: Fotos das peças do acervo do MPEG analisadas nesta pesquisa.

Anexo 10: Tabela comparativa entre cerâmicas arqueológicas e etnológicas usadas para o preparo e consumo de bebidas fermentadas. Fonte: Almeida 2013.

ANEXO 1. Tabela da cronologia dos vasos com flange mesial na Amazônia, suas principais ocorrências, fases e datas.

Imagem	Fase ou subtradição	Localização	País	data	fonte
Tutishcainyo Temprano	Rio Ucayali (Yarinacocha)	Peru	2000 - 1600 aC	Lathrap 2010 [1970]
Shakimu	Rio Ucayali (Yarinacocha)	Peru	650 ± 200 aC	Lathrap 2010 [1970]
Pocó	Lago do Amanã	Brasil	740 aC	Costa 2012
Açutuba	confluência	Brasil	300 aC - 600 dC	Lima 2008
Tefé	Lago de Tefé	Brasil	450 - 1550 dC	Belletti 2015
Paredão	confluência	Brasil	600 - 1100 dC	Moraes 2013
Tefé	Lago do Amanã	Brasil	780 ± 30 dC - 1200 dC	Costa 2012
Caiambé	rio Unini	Brasil	810 ± 30 dC	Lima 2014
Tefé	Lado do Catuá	Brasil	?	Acervo MAE/USP
Borba	baixo Madeira	Brasil	1160 - 1710 dC	Miller 1979; Simões e Lopes 1987; Moraes 2014
Caparu	rio Uatumã	Brasil	800 - 1600 dC	Miller 1992

Guarita	rio Solimões (Lauro Sodré)	Brasil	700 - 1600 dC	Tamanaha 2012
Guarita	confluência (cidade de Manacapuru)	Brasil	?	Acervo MAE/USP - coleção Schultz
Guarita	baixo rio negro (Lago do Limão)	Brasil	825 - 1780 dC	Moraes 2013, Belletti 2015
Apuaú	Rio Negro	Brasil	?	Simões e Kalkman 1987
Manauacá	Rio Negro	Brasil	?	Simões e Kalkman 1987
Samambaia	Rio Negro	Brasil	880 ± 70 dC 825 ± 90 dC	Simões e Kalkman 1987
Manauacá/Guarita	Rio Negro (entre os rios Jatú e Cuiuni)	Brasil	1260 - 1330 dC	Lopes 2015
Napo	rio Napo	Equador	1100 - 1600 dC	Meggers e Evans 1968
Caimito	Rio Ucayali (Yarinacocha)	Peru	1300 - 1600 dC	Lathrap 2010 [1970]
Zebu	rio Amazonas	Colômbia	1030 - 1600 dC	Bolian 1975
Guarita	médio Solimões	Brasil	895 - 1042 dC	Trindade 2009, Tamanaha 2012, Ribeiro 2013
Guarita?	Itacoatiara	Brasil	?	Barbosa Rodrigues 1982
Guarita	Ilha dos Muros	Brasil	?	Barbosa Rodrigues 1982, Meggers e Evans 1968

ANEXO 2. Tipologia de formas para a subtradição Guarita.
Fonte: Tamanaha 2012.

TIPOLOGIA DE FORMAS PARA A FASE GUARITA		
Conjunto 1		Vasilha globular com contorno simples e forma vertical ou restritiva. Borda direta ou introvertida; lábio reto, reforçado externamente ou biselado com acabamento arredondado; decoração plástica externa podendo ser acompanhada de engobo branco ou vermelho. Diâmetro da boca varia em média entre 25 cm e 53 cm, espessura do fragmento possui uma média entre 9 mm e 12 mm
Conjunto 2		Vasilha globular com contorno simples e forma restritiva. A borda pode ser direta, extrovertida ou introvertida; lábio reto com acabamento plano ou arredondado; decoração plástica externa acanalada associada ou não à pintura vermelha ou engobo interno. Diâmetro da boca varia entre 20 cm e 35 cm; espessura do fragmento com média de 11 mm
Conjunto 3		Vasilha esférica com contorno composto e forma irrestritiva. A borda varia entre direta e extrovertida; lábio biselado, reto, reforçado interno ou externo com acabamento plano ou arredondado; decoração plástica acanalada externa com pintura vermelha na boca ou somente engobo branco externo em todo o bojo. O diâmetro varia entre 15 cm e 50 cm, com alguns exemplares de boca quadrangular, e a espessura do fragmento possui uma média entre 9mm e 12mm.
Conjunto 4		Vasilha esférica com contorno composto, gargalo e forma restritiva. A borda possui inclinação extrovertida ou direta; lábio com forma reta, com reforço externo ou afilada com acabamento recortado, unglado pintado ou inciso; decora plástica acanalada externa, pintura externa vermelha e/ou engobo branco, principalmente na região do gargalo. Pode ocorrer também de possuir engobo interno. Diâmetro da boca varia entre 14 cm e 26 cm; espessura do fragmento com média entre 9mm e 15 mm.
Conjunto 5		Vasilha esférica com contorno simples e forma restritiva. Borda com inclinação restritiva ou direta; lábio com forma biselada, afilada ou com reforço externo e acabamento plano, cortado, acanalado e/ou engobo branco. Decoração plástica acanalada externa podendo acompanhar uma pintura externa vermelha e/ou engobo branco ou vermelho, sendo que o engobo pode aparecer sozinho em ambas as faces. O diâmetro da boca varia entre 16 cm e 40 cm; espessura do fragmento com média entre 8mm e 10mm.

Conjunto 6		Vasilha esférica com contorno composto, gargalo e forma restritiva. Borda com inclinação extrovertida ou direta; lábio com forma biselado, reta ou com reforço externo e acabamento plano ou com engobo branco. A decoração ocorre na face externa e/ou interna com a presença de engobo branco ou vermelho. O diâmetro da boca varia entre 12 cm e 20 cm e a espessura do fragmento com média entre 7mm e 10mm.
Conjunto 7 A		Vasilha elipsoidal com contorno simples e forma irrestritiva. Borda com inclinação direta ou extrovertida; lábio com forma biselada, afilado, reto ou com reforço externo e acabamento arredondado, plano e/ou com engobo branco. A decoração pode ser pintada vermelha e/ou preta interna e/ou externa acompanhada ou não de engobo branco e/ou vermelho. O diâmetro da boca varia entre 15 cm e 50 cm e a espessura do fragmento possui uma média entre 11mm e 21mm.
Conjunto 7 B		Vasilha elipsoidal com contorno simples, forma irrestritiva e boca quadrangular. Sua forma se assemelha à forma 7 A com inclinação da borda direta ou extrovertida. O lábio possui rolete interno aplicado e o acabamento recortado ou arredondado, possuindo motivos plásticos acanalados somente sobre o rolete interno, podendo ser acompanhado de pintura vermelha e/ou engobo branco. As vértices variam entre 20cm e 27cm e a espessura do fragmento possui média entre 9mm e 10mm.
Conjunto 8		Vasilha elipsoidal com contorno simples e forma irrestritiva. Borda com inclinação direta ou extrovertida; lábio com forma expandida, afilada, reta, expandida ou com reforço externo e acabamento plano ou arredondado com ou sem engobo branco. A decoração pode ser acanalada externa ou engobo branco e/ou vermelho interno e/ou externo. O diâmetro da boca varia entre 20cm e 50cm e a espessura do fragmento possui média entre 7mm e 13mm.
Conjunto 9		Vasilha esférica com contorno simples e forma irrestritiva. Borda com inclinação direta ou extrovertida; lábio com forma reta, biselada, afilada, expandida ou com reforço externo e acabamento plano, arredondado com ou sem engobo branco e/ou vermelho. A decoração pode ser acanalado externo com pintura vermelha externa ou engobo branco e/ou vermelho externo e/ou interno. O diâmetro da boca varia entre 20cm e 50cm e a espessura do fragmento possui média entre 9mm e 12mm.

Conjunto 10		Vasilha com contorno complexo, forma restritiva ou vertical e com presença de flange mesial no bojo ou próxima ao bojo superior. Borda com inclinação direta, extrovertida ou introvertida; lábio com forma reta, biselada ou com reforço externo e acabamento plano, serrilhado, ungulado, cortado, digitado ou acanalado. A flange mesial é o limite da área decorativa do bojo e esta pode possuir motivos acanalados tanto na parte superior como inferior da flange. A decoração é sempre plástica externa variando entre o acanalado e o ponteadado, sendo acompanhado ou não de engobo branco e/ou pintura vermelha ou amarela. A boca pode ser tanto oval quanto quadrangular, sendo que os vértices variam entre 12cm e 22cm, a espessura do fragmento com média entre 9mm e 14mm e a altura com média de 12cm.
Conjunto 11		Vasilha esférica com contorno complexo e forma restritiva ou vertical. Esta é semelhante à Forma 10, porém possui uma carena no lugar da flange mesial. Borda com inclinação direta ou introvertida; lábio biselado, reto ou expandido e acabamento plano ou serrilhado com ou sem engobo branco ou pintura vermelha. A decoração pode ser acanalada externa acompanhada ou não de engobo branco. O diâmetro da boca varia entre 12cm e 24cm, a espessura do fragmento tem média entre 12mm e 16mm e altura média de 13cm.
Conjunto 12		Vasilha rasa com contorno simples e forma irrestritiva. Borda com inclinação direta ou extrovertida; lábio com forma reta ou afilada e acabamento plano ou arredondado. Não há aspectos decorativos; diâmetro varia entre 30cm e 50cm e a espessura do fragmento varia entre 15mm e 30mm.
Conjunto 13		Vasilha esférica com contorno simples, forma restritiva e de grande proporção (h = + 30cm). Borda com inclinação introvertida; lábio com forma expandida ou reta e acabamento plano. Decoração pode ser engobo branco externo ou acanalado externo. O diâmetro da boca varia entre 40cm e 56cm e a espessura do fragmento 11mm e 17mm.

ANEXO 3. Mapas com a distribuição regional dos vasos com flange mesial de distintas fases arqueológicas amazônicas, em intervalos cronológicos de 2000 aC a 1500 dC. Elaborados por Eduardo Kazuo Tamanaha.

Mapa 1: Intervalo cronológico de 2000 AC a 1500 AC.

Mapa 2: Intervalo cronológico de 1500 AC ao início do primeiro milênio da Era Cristã.

Mapa 3: Intervalo cronológico do primeiro milênio DC até 1500 DC.

Mapa 4: Variação morfológica dos vasos com flange mesial na Amazônia.

ANEXO 4. Ficha de análise cerâmica utilizada nas pesquisas vinculadas ao PAC

Ficha de análise cerâmica

- I) SIT - Sítio (código numérico)
 II) PN - dígito
 III) LO - Localização (unidade)
 IV) NIV - Nível Estratigráfico
 V) NT - Natureza da Peça
 1 - Borda
 2 - Base
 3 - Parede
 4 - Inflexão
 5 - Alça
 6 - Apêndice / Applique
 7 - Fuso
 8 - Flange Mesial
 9 - Flange Labial
 10 - Vaso Inteiro
 11 - Artefato modelado
 12 - Carimbo
 13 - Asa
 VI) ES - Espessura (mm)
 VII) DI - Diâmetro (mm)
 VIII) SU - Superfície (interna / externa)
 1 - Branco
 2 - Laranja A
 3 - Laranja B (tipo Paredão)
 4 - Preta
 5 - Vermelha
 6 - Marrom Acinzentado
 7 - Rosa (Laranja forte)
 IX) AP - Anti-Plástico
 1 - Cauixi
 2 - Cariapé
 3 - Caco Moído
 4 - Mineral
 5 - Hematita
 6 - Argila
 7 - Cariapé B
 8 - Osso
 9 - Concha
 11 - Carvão
 12 - Areia
 X) TM - Técnica de Manufatura
 1 - Roletado
 2 - Modelado
 3 - Moldado
 XI) CP - Cor da Pasta
 1 - Oxidante
 2 - Redutora
 3 - Oxidante Interna/Redutora Externa
 4 - Redutora Interna/Oxidante Externa
 5 - Sanduíche
 XII) CV - Contorna do Vaso
 1 - Simples
 2 - Composto
 3 - Complexo
 XIII) FV - Forma do Vaso
 1 - Restritiva
 2 - Irrestritiva
 3 - Vertical
 4 - Ponto de Inflexão
 XIV) IB - Inclinação da borda
 1 - Direta
 2 - Extrovertida
 3 - Introvertida
 XV) FL - Forma do Lábio
 1 - Apontado
 2 - Biselado
 3 - Roletado interno (reforçado)
 4 - Roletado externo
 5 - Expandido
 6 - Afilado
 7 - Arredondado
 8 - Plano
 9 - Acanalado

- XVI) AL - Acabamento do Lábio
 1 - Arredondado
 2 - Plano
 3 - Serrilhado
 4 - Ungulado (unha)
 5 - Cortado
 6 - Pintado
 7 - Engobo
 8 - Inciso
 9 - Acanalado
 10 - Digitado
 11 - Pontado
 12 - Modelado
 XVII) FB - Forma da Base
 1 - Plano
 2 - Convexa
 3 - Com Pedestal
 4 - Côncava
 5 - Plano com marca de folha
 XVIII) TS - Tratamento de Superfície (interna / externa)
 1 - Alisamento
 2 - Enegrecimento ou Brunidura
 3 - Resina
 4 - Polimento
 5 - Escovado
 XIX) LD - Local da Decoração
 1 - Interna
 2 - Externa
 3 - Ambas
 XX) TD - Tipo e Local da Decoração
 1 - Decoração Pintada Interna
 2 - Decoração Pintada Externa
 3 - Decoração Plástica Interna
 4 - Decoração Plástica Externa
 6 - Engobo Interno
 7 - Engobo Externo
 XXI) CE - Cor do Engobo
 1 - Engobo Branco
 2 - Engobo Vinho
 3 - Engobo Vermelho
 4 - Laranja
 5 - Amarelo
 6 - Preto
 XXII) TP - Tipo da Pintura
 1 - Linhas Finas
 2 - Faixas Grossas
 3 - Pós-queima
 XXIII) COP - Cor da Pintura
 1 - Vinho
 2 - Vermelho
 3 - Alaranjado
 4 - Amarelo
 5 - Preto
 6 - Branco
 7 - Negativo
 8 - Marrom
 XXIV) DP - Decoração Plástica
 1 - Acanalado
 2 - Inciso
 3 - Apliques Modelados
 4 - Pontado
 5 - Digitado/Ungulado
 6 - Roletes Aplicados
 7 - Excisão
 8 - Esfera aplicada
 9 - Impressão de corda
 11 - Corrugado
 XXV) MU - Marca de Uso
 1 - Fuligem
 2 - Reciclagem
 3 - Atrito
 XXVI) FC - Filiação Cultural
 1 - Agutuba
 2 - Manacapuru
 3 - Paredão
 4 - Guarita
 5 - Poço
 6 - Santarém
 7 - Cabocla

ANEXO 5. Ficha de análise utilizada nesta dissertação

Ficha de registro para vasos com flange mesial	
SÍTIO	Registro no.
Quadra e nível Feição Outras associações	
Classificação da peça:	
Conjunto:	
Provável complexo arqueológico	
Acervo/Instituição	
Projeto e coletor	
Data de entrada	
Conservação	
	Desenho
	Registro fotográfico
Preenchido por:	Data:

DIMENSÕES (em cm)		
altura max.	largura:	comprimento:
diâmetro boca:		
diâmetro flange:	diâmetro base:	
comprimento flange:		
espessura borda:	parede sup. parede inf.	flange:

TECNOLOGIA
Técnica de Manufatura:
Queima:
Coloração (SI/SE):
Anti-plástico:
Espess.
Porcentagem:
Angulosidade:

FORMA GERAL

Forma do vaso:

Contorno do vaso:

Borda (espessura/inclinação):

Lábio (forma/acabamento):

Base:

Flanges (tipo/espessura/inclinação):

Acabamento da flange:

Proporção flange/corpo:

Apêndices:

Outros:

GERAL (ICONOGRAFIA)

Campos iconográficos

Eixos de simetria

Movimento e ritmo

Outros

Preenchido por:

Data:

3

TÉCNICAS de DECORAÇÃO (Face externa):

A sequência de técnicas e sobreposições:

Relação forma/decoração:

Campos decorativos:

Distribuição:

Proporção campo/forma:

Incisão (distribuição, motivos, espessura, com pintura)

Acanalados (distribuição, motivos, espessura, com pintura)

Apliques:

Apêndices:

Outros:

POLICROMIA (face externa)

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

Preenchido por:

Data:

4

<p>TÉCNICAS de DECORAÇÃO (Face interna):</p> <p>A sequência de técnicas e sobreposições:</p> <p>Relação forma/decoração:</p> <p>Campos decorativos:</p> <p>Distribuição:</p> <p>Incisão (distribuição, motivos, espessura, espaçamento, com pintura)</p> <p>Acanalados (distribuição, motivos, espessura, espaçamento, com pintura)</p> <p>Appliques:</p> <p>Apêndices:</p> <p>Outros:</p>	<p>DECORAÇÃO (face interna)</p> <p>A sequência de técnicas e sobreposições:</p> <p>Relação forma/decoração:</p> <p>Campos decorativos:</p> <p>Engobo: (distribuição, cor, conservação)</p> <p>Pintura: <u>faixas de delimitação de campo decorativo:</u> espessura cor, sobre engobo (), sobre acanalado (), campos preenchidos distribuição, delimitação, cor <u>motivos em faixas</u> distribuição, descrição do motivo (encadeamento, repetição/ritmo, simetria, figuras reconhecíveis), espessura das faixas, cor. <u>contorno de faixas ou figuras</u> sobreposição, cor, espessura <u>linhas finas</u> de preenchimento, cor <u>outras</u></p>
--	--

Preenchido por:

Data:

5

ANEXO 6. Tipologia para a classificação de bordas e lábios utilizada pelo PAC. Prancha de Helena Lima e Claide Moraes adaptada de Chmyz 1976. Fonte: Tamanaha 2012.

Sistema morfológico de classificação do vasilhame:

Borda:

Parte terminal do vasilhame junto à boca.

Quanto à **inclinação**, pode ser introvertida, direta, extrovertida ou extrovertida tipo flange.

Quanto à **forma**, pode ser reta, expandida, contraída, roletada interna, roletada externa ou vazada.

Lábio:

Extremidade da borda.

Quanto à **forma**, pode ser plano, arredondado, afilado ou biselado.

Quanto ao **acabamento**, pode ser serrilhado, ungulado, cortado, pintado, engobado, inciso, acanalado, digitado, pontado, modelado e exciso.

ANEXO 7. Variabilidade morfológica das peças do sítio Lauro Sodré. Rio Solimões. AM.

Variabilidade morfológica das peças com alto grau de conservação do sítio Lauro Sodré. Rio Solimões. AM.

- a. Funil ou suporte de cerâmica com policromia
- b. Prato redondo com policromia na face interna
- c. Vaso globular com decoração acanalada na borda
- d. Utensílio de cerâmica semelhante a uma colher
- e. Vaso com flange mesial com decoração acanalada
- f. Fragmentos de pratos rasos quadrangulares com decoração acanalada na borda
- g. “Pilão” de cerâmica com decoração acanalada
- h. “Colher” de cerâmica com decoração acanalada

ANEXO 8. Sequência da técnica de decalque e reprodução do campo iconográfico das peças analisadas nesta pesquisa.

LS 1017 - Sítio Lauro Sodré

ANEXO 9. Fotos das peças do acervo do MPEG analisadas nesta pesquisa.

Sequência da técnica de decalque e reprodução do campo iconográfico em roll-out e sobre a morfologia da peça.

Peças do acervo do MPEG analisadas nesta pesquisa

- a. Vaso da Coleção Mario Simões 1974. Proveniência: Rio Negro
- b. Vaso da Coleção Mario Simões 1974. Proveniência: Lago Janauacá/área de confluência
- c. Vaso da Coleção Mario Simões 1974. Rio Cuieiras. Baixo Rio Negro.
- d. Vaso sem proveniência.
- e. Vaso da Coleção Mario Simões 1974. Proveniência: Furo do Apuí.
- f. Vaso da Coleção Expedito Arnaud 1974. Proveniência: Ilha do Abial, Tefé.
- g. Vaso da Coleção Frenz Ian, sem data. Proveniência: Rio Paduari/Rio Negro.
- h. Vaso quadrado. Proveniência: Rio Negro.

ANEXO 10. Tabela comparativa entre cerâmicas arqueológicas e etnológicas usadas para o preparo e consumo de bebidas fermentadas. Fonte: Almeida 2013.

\

Grupo	Fase Açutuba (Tradição Pocó)	Subtr. Tupinambá da Amazônia	Subtr. Tupinambá Utoral	Subtrad. Guaraní	Subtrad. Jatuarana	Fase Tauá	Fase Cumanáya	Subtrad. Guarita	Fases Calmito/Napo	Jivaro	Tupari	Suruí	Yudjá-Juruna	Asuriní
Família Lingüística Relacionada	Arawak ?	Tupi-Guarani	Tupi-Guarani	Tupi-Guarani	Tupi ?	?	Pano (Shipibo-Conibo)	Tupi?	Tupi (Kokama/Omáguá)	Jivaro-Achuar	Tupi-Tupari	Tupi-Mondé	Tupi-Juruna	Tupi-Guarani
Localização	Baixo Amazonas	Rios Tocantins, Xingu, Tapajós e interflúvios	Utoral brasileiro	Centro-sul da América do Sul	Alto e Médio Madeira	Baixo Tocantins	Rio Ucayali (Alto Amazonas)	Amazônia Central	Rio Ucayali (Alto Amazonas)		Médio Guaporé (alto Madeira)	Rio Branco (Médio Madeira)	Baixo e médio Xingu	Baixo Xingu
Cronologia	1000 a.C.-300 d.C.	200-1600 d.C.	300-1600 d.C.	300-1600 d.C.	700 d.C. (?) - 1500 d.C.	?	800-1600 d.C.	800-1600 d.C.	1100-1600 d.C.	? - Presente	? - Presente	? - Presente	? - Presente	? - Presente
Tigelas de Consumo														
Decoração	Acanalado, Policromia	Pintura Vermelha e Branca	Pintura Vermelha e Branca	Pintura Vermelha e Branca	/	Pintura Vermelha e Branca	Pintura Vermelha, preta e branca	Acanalado	Pintura Vermelha, preta e branca	Pintura Vermelha, preta e branca	/	/	Pintura Vermelha, preta e branca	Pintura vermelha, preta e amarelada
Panelas de Preparo														
Decoração	?	Pintado/Corrugado	Pintado/Corrugado	Pintado/Corrugado	Rara: Incisão o pintura	?	Corrugado	Pintura Vermelha, Preta e Branca	Pintura Vermelha, Preta e Branca	Corrugado/Pintura	/	?	/	Pintura vermelha, preta e amarelada
Uso como urna funerária	Sim	Provável	Sim	Sim	?	?	Sim	Sim	Sim	Sim		?	?	?

Tabela comparativa entre cerâmicas arqueológicas e etnológicas usadas para o preparo e consumo de bebidas fermentadas. Fonte: Almeida 2013.