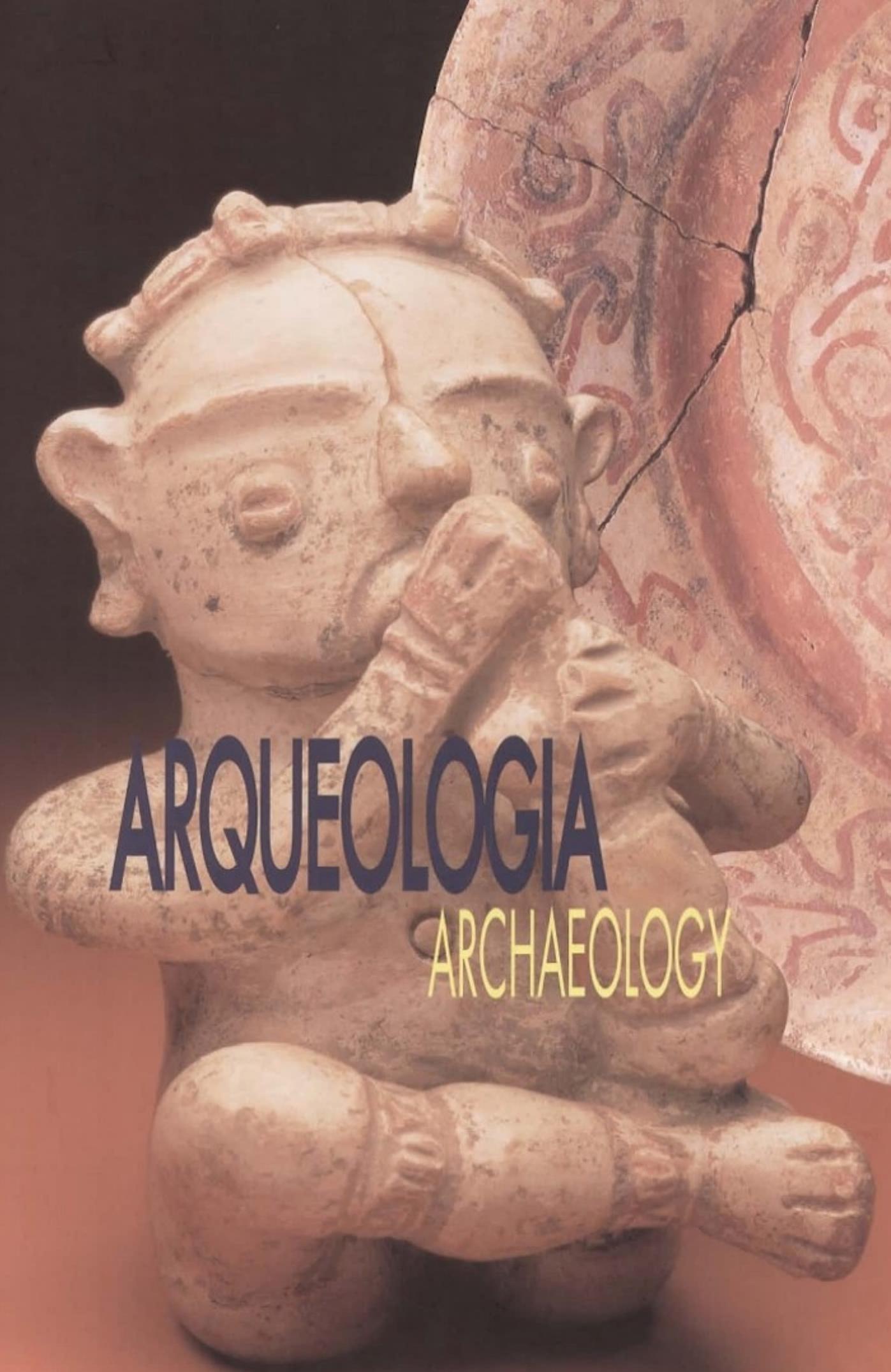


Mostra do  edescobrimento

ARQUEOLOGIA

ARCHAEOLOGY





Mostra do  Redescobrimento
B R A S I L 5 0 0 É M A I S

Mostra do





Redescobrimiento



Fundação Bienal de São Paulo

500 ANOS DE ARTES VISUAIS
BRASIL

Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais



Presidente President

Edemar Cid Ferreira

Vice-Presidente Vice President

Pedro Paulo de Sena Madureira

Diretores Directors

Beatriz Pimenta Camargo

Pedro Aranha Corrêa do Lago

René Parrini

Conselho de Administração Board of Trustees

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Diretoria Chairman of the Board

Pedro Paulo de Sena Madureira

Vice-Presidente da Diretoria Vice Chairman of the Board

Carlos Bratke

Presidente da Diretoria Chairman of the Board **Fundação Bienal de São Paulo**

Beatriz Pimenta Camargo

Pedro Aranha Corrêa do Lago

Julio Landmann

René Parrini

Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho

Presidente do Conselho de Administração Chairman of the Administrative Council **Fundação Bienal de São Paulo**

Francisco Weffort

Ministro da Cultura Minister for Culture

Marcos Mendonça

Secretário de Estado da Cultura Secretary for Culture, State of São Paulo

Rodolfo Konder

Secretário Municipal de Cultura Municipal Secretary for Culture, São Paulo

Conselho Fiscal Audit Committee

Álvaro Augusto Vidigal

David Feffer

Mendel Aronis

Conselho de Imprensa Media Relations Panel

Andrea Carta
Carta Editorial

Domingo Alzugaray
Editora Três

João Roberto Marinho
Organizações Globo

Luiz Fernando Levy
Gazeta Mercantil

M. F. do Nascimento Brito
Jornal do Brasil

Octavio Frias de Oliveira
Folha de S. Paulo

Roberto Civita
Editora Abril

Ruy Mesquita
O Estado de S. Paulo

Conselho Consultivo Advisory Council

Cláudio Lembo

João Sayad

José Ermírio de Moraes Filho

Mauro Salles

Roberto de Oliveira Campos

Roberto Teixeira da Costa



Fundação Bienal de São Paulo

Conselho de Administração Board of Trustees

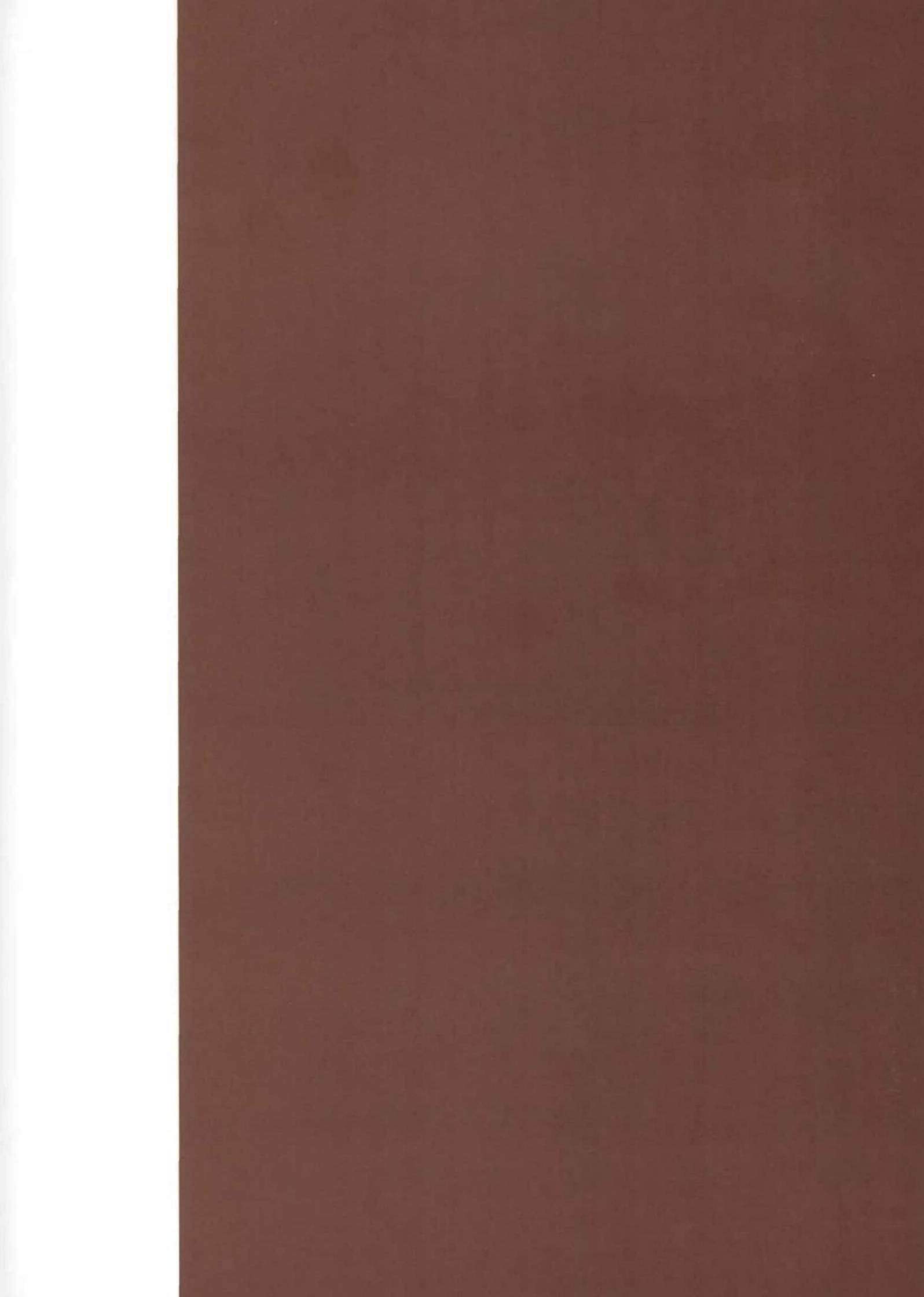
Conselheiros Council Members

Francisco Matarazzo Sobrinho
1896-1977
Presidente Perpétuo President in Perpetuity

Conselho de Honra Honorary Council

Oscar P. Landmann Presidente Chairman
Alex Periscinoto
Celso Neves
Edemar Cid Ferreira
Jorge Eduardo Stockler
Jorge Wilhelm
Luiz Diederichsen Villares
Maria Rodrigues Alves
Roberto Muyaert
Julio Landmann

Adolpho Leirner
Alex Periscinoto
Álvaro Augusto Vidigal
Angelo Andrea Matarazzo
Antonio Henrique B. Cunha Bueno
Áureo Bonilha
Beatriz Pimenta Camargo
Benedito José S. de Mello Pati
Beno Suchodolski
Caio de Alcântara Machado
Carlos Bratke
Celso Neves
Cesar Giobbi
David Feffer
David Zylbersztajn
Diná Lopes Coelho
Edemar Cid Ferreira
Edgardo Pires Ferreira
Ernst Guenther Lipkau
Fernando Roberto Moreira Salles
Fernão Carlos Botelho Bracher
Giannandrea Matarazzo
Gilberto Chateaubriand
Hélène Matarazzo
Horácio Lafer Piva
Jens Olesen
João de Scatimburgo
Jorge da Cunha Lima
Jorge Wilhelm
José Ermírio de Moraes Filho
Julio Landmann
Lúcio Gomes Machado
Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho Presidente President
Manoel Ferraz Whitaker Salles
Marcos Moraes
Maria Rodrigues Alves
Mendel Aronis Vice-Presidente Vice President
Miguel Alves Pereira
Milú Villela
Oscar P. Landmann
Oswaldo Corrêa Gonçalves
Otto Heller
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Franco Piva
Pedro Paulo de Sena Madureira
René Parrini
Roberto Civita
Roberto Duailibi
Roberto Maluf
Roberto Pinto de Souza
Rubens J. Mattos Cunha Lima
Rubens Ricupero
Sábato Antonio Magaldi
Salo Seibel
Sebastião de A. Prado Sampaio
Stella Teixeira de Barros
Thomaz Farkas
Wladimir Murtinho
Wolfgang Sauer



Curador-Geral

Chief Curator

Nelson Aguilar

Arquiteto

Architect

Paulo A. Mendes da Rocha

Coordenadora do Projeto

Project Coordinator

Suzanna Sassoun

Coordenadora da Itinerância Nacional

Coordinator for the Exhibition Itinerary in Brasil

Helena Severo

Coordenador da Itinerância Internacional

Coordinator for International Itinerary

Fausto Godoy

Coordenador de Eventos Paralelos Internacionais

Coordinator for International Ancillary Events

Emilio Kalil

Representante nos EUA

USA Representative

Marifé Hernández

Representante na França

France Representative

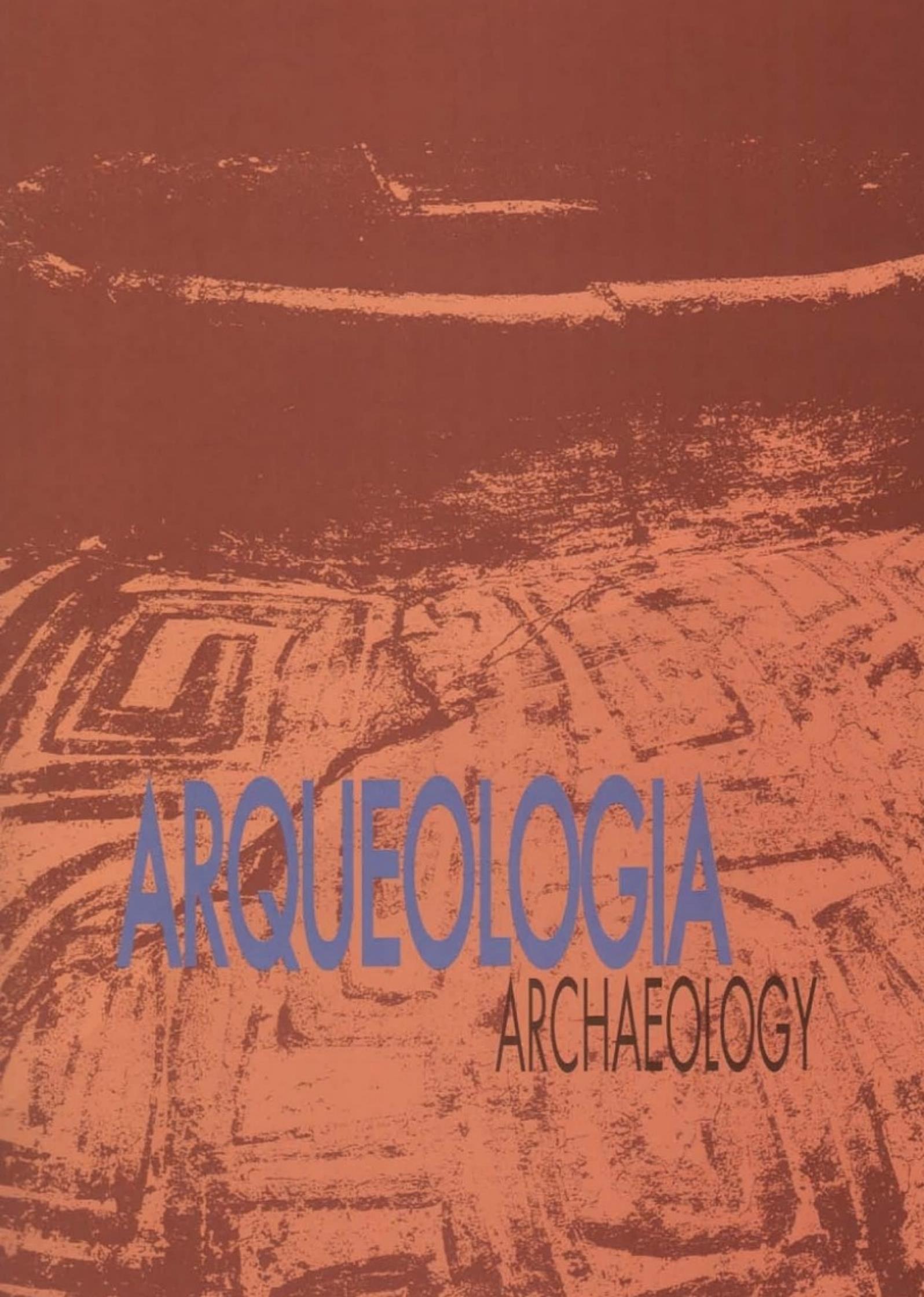
Claudine Collin

23 de abril a 7 de setembro de 2000

**Parque Ibirapuera
São Paulo**

**Pavilhão Lucas Nogueira Garcez
Pavilhão Cicillo Matarazzo
Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega**





ARQUEOLOGIA

ARCHAEOLOGY





















SUMÁRIO

TABLE OF CONTENTS

26 **APRESENTAÇÃO**
FOREWORD
Edemar Cid Ferreira

30 **ARQUEOLOGIA**
MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO
ARCHAEOLOGY
REDISCOVERY EXHIBITION
Nelson Aguilar

34 **ARQUEOLOGIA: 15.000 ANOS DE ARTES VISUAIS**
ARCHAEOLOGY: 15,000 YEARS OF VISUAL ARTS
Maria Cristina Mineiro Scatamacchia

50 **ESCULTURAS DE PEDRA E OSSO**

Estatuetas e Amuletos da Amazônia
Figurines and Amulets from Amazonia

67 **ESTATUETAS** FIGURINES

70 **MUIRAQUITÃS** MUIRAQUITÃS

Adornos Decorations

75 **TEMBETÁS** TEMBETÁS

86 **COLARES E PINGENTES** NECKBANDS AND EARRINGS

92 **CARIMBOS** STENCILS FOR BODY PAINTING

Marajó

- 98 **ESTATUETAS** FIGURINES
- 102 **TANGAS** LOINCLOTHS
- 104 **VASOS, PRATOS E TIGELAS** VASES, PLATES AND BOWLS
- 112 **URNAS FUNERÁRIAS** FUNERARY URNS
- 117 **BANCOS DE ARGILA** CLAY BENCHES

Santarém

- 120 **ESTATUETAS** FIGURINES
- 128 **VASOS, TIGELAS E TAÇAS** VASES, BOWLS AND DRINKING VESSELS
- 144 **URNAS FUNERÁRIAS** FUNERARY URNS
- 146 **TAMPA** LID
- 148 **APÊNDICES** APPENDAGES

Guarita/Cunani

- 170 **URNAS FUNERÁRIAS** FUNERARY URNS
- 128 **VASOS** VASES

Tupiguarani

- 170 **CERÂMICA** POTTERY



Mostra do Redescobrimento

constitui o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade. Não foram medidos esforços para reunir em seu bojo os objetos artísticos dos mais prestigiosos museus e coleções particulares nacionais e internacionais.

Para dar conta do empreendimento foi instaurada, no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Não se trata de mera celebração, mas de um exercício crítico que há muito desafia a capacidade de realização de todos os que prezam a arte.

Pesquisas de historiografia artística, novos achados de sítios arqueológicos, acervos desconhecidos estão convocados nessa hora pela primeira vez.

Os 12 módulos que compõem a exposição ostentam a mesma dignidade.

Entre eles se incluem as artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as imagens do inconsciente. Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa, que defendeu a criação de um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional.

Curadores da mais reconhecida competência foram solicitados para levar a cabo essa visão integral e não excludente da cultura brasileira.

Os catálogos dedicados ao evento flagram os momentos altos desse encontro, acompanhados por ensaios dos respectivos especialistas.

A exposição em sua totalidade apresenta-se no Parque Ibirapuera, desenhado para comemorar um outro aniversário, o quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquela ocasião, o arquiteto Oscar Niemeyer, dando seqüência a trabalhos que integram construção à paisagem, concebeu um conjunto de edificações em meio ao verde. O todo visa ao lazer de uma comunidade, orientado pela articulação da arte e da técnica.

No ano 2000, ocorre a extensão desse anseio mediante a ocupação artística de três pavilhões e da restituição da marquise ao prazer do transeunte, que exerce o direito de ir e vir num passeio sombreado, ao abrigo das intempéries.

**Três edifícios estão disponíveis para o desdobramento da mostra:
o Lucas Nogueira Garcez, famoso por sua forma semi-esférica,
o Ciccilo Matarazzo, conhecido pelas Bienais, e o Padre Manoel da Nóbrega.
Entre os módulos da exposição está a carta de Pero Vaz de Caminha, certidão de
nascimento da nação brasileira, vinda da Torre do Tombo, expedida à cidade pela
Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses antes
de se endereçar a Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Recife.**

**O fato de a Mostra ocupar vários pontos do parque aponta para o entrelaçamento
das entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo
(detentoras dos prédios do Ibirapuera), a que vem se somar a iniciativa privada,
principal fomentadora do evento.**

**O que ultrapassa a capacidade de ser exposto está contemplado em uma
instalação virtual, meio apropriado para dar conta de manifestações artísticas de
cunho territorial, como os sambaquis do litoral do país, a arte rupestre registrada
em reservas naturais e as cerimônias indígenas, seus rituais e inscrições
corporais. A comunicação daquilo que extravasa os limites físicos necessita de
um veículo inédito capaz de propiciar um acréscimo substantivo à percepção.
A projeção gerada com tecnologia de alta definição digital
desempenha esse papel.**

**A mostra em São Paulo e sua itinerância no solo pátrio tornam sensível a noção
de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento
na auto-estima do brasileiro.**

**No circuito internacional, a viagem de nosso patrimônio,
em estreita colaboração com a curadoria dos mais prestigiosos museus do mundo,
revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida,
na cena globalizadora contemporânea.**

**Para tanto, o governo brasileiro credenciou nossa Associação para responder a
tudo o que toca às artes visuais no aniversário do Brasil,
consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da
inteligência crítica nacionais.**

Edemar Cid Ferreira
Presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais



Rediscovery Exhibition

is the boldest panorama of Brazilian art ever produced, encompassing everything from the great precolonial cultures to contemporary production. No effort has been spared in uniting this selection of artworks from the most prestigious museums and private collections in Brazil and abroad. This event is being managed by an organization especially created by the Fundação Bienal de São Paulo for this purpose, the Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

This is not just a celebration, it is an exercise in analysis and inquiry, presenting a unique challenge to all those who appreciate the visual arts. Art-historiographical research, new findings from archaeological sites and objects from previously unknown collections are presented together for the first time. The themes of the exhibition's 12 modules reflect the same groundbreaking attitude: they range from popular and Afro-Brazilian arts to native art and images of the unconscious. This is the realization of the dream of the visionary critic Mário Pedrosa, who called for the creation of a focal point where traditional bastions of Brazilian art would become agents for incisive reflection.

A team of distinguished curators has been assembled to produce this comprehensive and nonexclusionary view of Brazilian culture.

The catalogs for the event highlight the most significant results of this encounter, complemented with essays by the respective specialists.

The full version of the exhibition will take place in Ibirapuera Park, designed for an earlier commemoration, the 4th centennial of the city of São Paulo in 1954. On that occasion architect Oscar Niemeyer designed a set of buildings consistent with his practice of integrating architecture within the landscape. The technical and aesthetic excellence of the ensemble was in keeping with the wooded park's leisure character. Now, in the year 2000, the original project is revitalized through the integrated use of three of the buildings and the renewed functioning of the marquis, protecting visitors from inclemencies and providing shade during walks from one site to another.

The three buildings used for the exhibition are: the Lucas Nogueira Garcez building, famous for its semispherical shape, the Ciccilo Matarazzo building, well known as the venue of the São Paulo art biennials, and the Padre Manoel da Nóbrega building. One of the exhibition's modules features the letter of Pero Vaz de Caminha, the birth certificate of the Brazilian nation, sent to the city by the National Commission for the Commemoration of the Portuguese Discoveries before traveling to Brasília, Rio de Janeiro, Salvador and Recife.

That the exhibition will occupy various sites within the park reflects the spirit of cooperation among the governmental entities of the City and State of São Paulo (owners of the Ibirapuera buildings), to which are added private enterprise, the driving force of the event.

Whatever cannot be exhibited by traditional means will be shown in a virtual installation, allowing for the presence of artistic manifestations from throughout the Brazilian territory: the *sambaqui* mounds of the coast, cave and rock art, even the indigenous ceremonial art, their rituals and body paintings. These virtual presentations will rely on innovative media to maximize their presence and sensorial impact. The resources employed include HDTV, the best visual-display technology available in the world today.

The exhibition in São Paulo and its travels around Brazil will heighten civic awareness through appreciation of our artistic heritage, fostering unprecedented levels of Brazilian self-esteem.

Internationally, as our heritage travels abroad in co-curatorship with the world's most prestigious museums it will define a new dimension for the Brazilian nation, asserting Brazil's presence within the context of globalization.

For this, the Brazilian government has authorized our Association to respond to everything concerning visual arts during Brazil's anniversary, officially recognizing our longstanding commitment to promoting awareness and appreciation of our nation's art.

Edemar Cid Ferreira
President of the Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

ARQUEOLOGIA MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO

NELSON AGUILAR

Curador-Geral
Brasil 500 Anos Artes Visuais

Quando Ci, a Mãe do Mato, deu a Macunaíma uma muiraquitã, antes de subir ao céu e virar estrela, gravou na arte moderna brasileira o mistério das origens. O autor da rapsódia, Mário de Andrade, usou o espaço poético para falar com propriedade do desconhecido, das estatuetas de pedra a cujo possuidor a lenda atribuía sorte. A peça, geralmente de jadeíta, apresenta a forma de um batráquio e adviria das míticas guerreiras amazônicas. Hoje, admite-se que pertence à cultura Tapajós-Trombetas.

Cabe à arqueologia a tradução das lendas em elementos da cultura material em prol da elucidação constante da pré-história do país. Há algo de ficção em seu afã. É necessário construir hipóteses a partir de lacunas. Vista de longe, a arqueologia participa do universo mitopoético. A recente reconstituição do primeiro brasileiro desmancha desígnios feitos por muitos cientistas, em virtude das feições claramente negróides depreendidas de seu crânio, o que o aproxima mais de povos africanos ou oceânicos que de asiáticos que habitavam a Mongólia ou a Sibéria e teriam chegado à América atravessando o estreito de Bering, no fim da era glacial. O grupo que Luzia – o apelido dado pelos cientistas à ancestral – integra corresponde a uma primeira leva de imigração, ocorrida há 15.000 anos, anterior à composta pelos ascendentes dos índios.

Trata-se de uma reformulação poderosa operada nos conhecimentos das origens e que pode esclarecer quem teriam sido os autores das pinturas rupestres do Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Goiás, Minas Gerais, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

O grande inimigo da preservação dos vestígios, além do vandalismo, é a química orgânica, particularmente ativa ao sul do Equador. Mas,

ARCHAEOLOGY REDISCOVERY EXHIBITION

NELSON AGUILAR

Chief Curator
Brasil 500 Anos Artes Visuais

When Ci, Mother of the Forest, gave Macunaíma a *muiraquitã* (amulet) before ascending to the sky and become a star, she imparted on Brazilian modern art the mystery of its origins. The author of this rhapsodic text, Mário de Andrade, chose the poetic realm to discuss something unknown, i.e. the stone figurines that allegedly brought good luck upon their bearers. For a while the crafting of these pieces usually made of jadeite and shaped as batrachians was attributed to mythical Amazon female warriors. Nowadays it is thought to have belonged in the Tapajós-Trombetas culture.

Archaeology has the mission of translating legends into elements of material culture that can help to shed light on the country's prehistory. There is something of a fictional character in this quest. Initial hypotheses have to be formulated on the existing gap of information. Seen from the outside, archaeology also has a role to play in the mythic-poetic universe. The recent reconstruction of the first native Brazilian (a female) put to rest the assumptions of many scientists, since their features as seen in fragments from her cranium were indisputably Negroid, suggesting she was more likely of African or Oceanian origin. Previous suppositions had it that her people descended from the Asian inhabitants of Mongolia or Siberia who were supposed to have crossed into the Americas via the Bering Straits at the end of the Ice Age. Luzia – for it was thus that scientists nicknamed our ancestral human – is thought to have belonged to a first wave of migration about 15,000

em oposição à depredação, isso não desanima os pesquisadores – ao contrário, estimula-os como se fosse aura da paisagem. Os arqueólogos, postos avançados da salvaguarda ambiental, sabem que a proteção do entorno constitui a condição mais essencial para que possamos conhecer nossa proveniência.

Como lidar com os enormes acúmulos de conchas de moluscos que beiram a costa litorânea e que detêm uma função enigmática, sem ser lutando por sua inteireza? Esses depósitos têm o nome de sambaquis e neles são encontrados utensílios, adornos, sepultamentos, além dos restos alimentares dos construtores. O de Carniça, em Laguna, Santa Catarina, desafia pela sua grandeza a escala humana, mesmo em suas dimensões atuais, uma vez que serviu como armazém de cal para os da redondeza.

Os objetos líticos descobertos nos sambaquis poderiam oferecer matriz a Brancusi pelo contorno enxuto de suas formas que recriam animais. Paradoxalmente, a cifra mais audaciosa do movimento não é a sucessividade de seus estados, mas o abandono a uma forma estática, feita para planar, para durar. Assim, um artista como Malévitch, conhecedor de muitas transfigurações modernistas, se atém à forma concisa de quadrados e cruzeiros diante do espaço infinito da tela branca para obter o máximo da motricidade.

Os pássaros de Brancusi (“maiastras”) guardam, estáticos, a possibilidade do voo. Os zoólitos dos sambaquis apontam para a afirmação do crítico Mário Pedrosa, segundo a qual a arte moderna foi alimentada pelos povos periféricos aos centros culturais hegemônicos. O próprio escultor romeno só descobriu o poder do repertório formal natal após experimentar a riqueza da expressão africana. A arte contemporânea pretende incorporar a periferia da atenção. Os conceituais, ao mostrarem que a idéia de arte é tão ou mais forte que uma pinacoteca, que o mundo físico é a verdadeira tela, liberaram o homem do museu. O sambaqui é o espaço da paisagem elaborado pelos primeiros habitantes, e nesse sentido repercute algo que a história da arte nos habituou a considerar somente nas telas dos mestres chineses da era Song, de Jan van Goyen, Turner, Cézanne. A ecologia está para a paisagem assim como o conservador de um museu para o acervo que está sob seu cuidado. A noção de patrimônio avança nesse sentido e jovens arqueólogos produzem os laudos técnicos que darão à paisagem um estatuto que garante sua inviolabilidade.

years ago, well before the migrations of the first South American Indians.

This discovery has brought a compelling redrafting in knowledge of origins and it may help shed light on the possible authors of rock paintings in Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Goiás, Minas Gerais, Santa Catarina, and Rio Grande do Sul.

The greatest enemy of the preservation of remains, besides vandalism, is organic chemistry, which is particularly active south of the equator. But unlike looting, chemistry does not discourage researchers – on the contrary, it seems to spur them on as if it were added aura in the landscape. Archaeologists are the spearhead of ecology since they realize that the protection of the environment is crucial if we are to study our origins in the past.

There is no way of examining the enormous and enigmatic accumulations of mollusk shells on the shoreline without fighting for their conservation. These middens are known as *sambaquis* and contain utensils, decorations, burial places, and remains of food eaten by their creators. The sambaqui Carniça in Laguna, in the state of Santa Catarina, is a great challenge on account of its gigantic size, even in its current dimensions, after having been explored as a lime deposit.

The lithic objects discovered in the sambaquis, with their sparse animal-like outlines, suggest templates for works by Brancusi. Paradoxically, the most audacious coda of their movement is not the rapid succession of states, but rather their lapse into a static form, made to skim, to endure. This is why an artist such as Malévitch, an expert at modernist transfigurations, restricts his brushwork to the concise forms of squares and crosses on the infinite space of a white canvas so as to obtain maximum motricity.

Rumanian sculptor Brancusi's birds (“maiastras”), although static, retain the potential for flight. The zoölites found in sambaquis recall critic Mário Pedrosa's view that the underdeveloped world provide for the modern art of hegemonic cultural centers. Brancusi himself only discovered the power of his own formal repertoire after experiencing the wealth of African art expression. Contemporary art attempts to incorporate the margins into its field of attention. The Conceptualists, by showing that the idea of art goes much far beyond the gallery space and that the physical world is the true canvas, liberated man from museums. Sambaquis were spaces in the landscape arranged by its original inhabitants and they reflect something that art history taught us to expect only on canvases by the Chinese masters of the Song era, or in Jan van Goyen, Turner, and Cézanne. Ecology is to the landscape as the museum conservator is to the permanent collection under his care. The notion of heritage moves in this direction and young archaeologists write technical reports that will impart to landscape a status of guaranteed inviolability.

A cerâmica assinala um outro patamar, outro saber que qualifica a passagem de povos caçadores e coletores para os horticultores. O prestígio do fogo que coze o barro celebra, senão o morar, ao menos o demorar. Uma urna marajoara põe a descoberto o ritmo das formas ornamentais, presente em toda a área de cultura neolítica a que se acede pela espiral, o ornamento de eleição dos vasos funerários, conforme estudado por Karl Kerényi, acionando o ciclo vida, morte e ressurreição. Os círculos concêntricos que caminham para dentro e para fora saem de labirintos em forma retangular irradiantes. A evolução se equilibra pela involução, ora resolvida por saliências, ora por incisões em relevo. Os movimentos desenhados aludem à arte corporal onde o natural cede lugar a tatuagens que contestam a plenitude das linhas orgânicas. A urna adquire imensa motricidade pela proposta de inúmeros labirintos que vão e vêm, reconstituindo decisões que dizem respeito à trajetória existencial de seu usuário.

Uma arquiescritura ou uma prototabuada freqüentam vários utensílios e designam meandros fluviais, mapas de áreas, deidades solares, redemoinhos, ritmos sazonais, pontos de arrebenção onde o rio se encontra com o mar, trilhas de animais, pactos de beligerância, tratados de paz, percursos estelares, harmonia com o cosmos. Por vezes, ostentam figuras e saem da abstração para vestirem caracteres antropomórficos. Transformam-se em entidades que zelam pela tradição e suas circunvoluções lineares palpitam de vida, com aves e peixes, alças em forma de guerreiros inteiramente pintados. As ornamentações circulares se multiplicam pelo galbo bojudo. Alguns comentadores fazem menção às civilizações andinas para justificar a maravilhosa profusão artística dos ilhéus, mas são militantes de uma apressada cerâmica comparada, pois se esquecem do entorno que promove o encontro do homem com esse universo.

Partindo da foz para o interior através do Amazonas, em Santarém, surge (ocorre) um novo boletim de ocorrências artístico. De uma "fruteira" partem em todos os sentidos gárgulas que seguramente têm uma função conjuratória. Expressam por seu cuidado decorativo uma cerâmica cerimonial, protagonista de sacrifícios. Como seria fácil explicar certas peças se estivéssemos perto do mar Egeu! Pela ornamentação sobrecarregada, qualificam-se os de Santarém barrocos e os de Marajó clássicos se não fosse o temor de projetar preceitos formulados pela arte européia no início do século para explicar a mutação de Rafael a Rembrandt. Mas o vaso de "cariátides" possui em certos casos uma dupla plataforma, por

Work with ceramics marks another level of development, a new knowledge that impels the passage from hunter-gatherer societies to horticulturist society. The prestige of fire baking mud celebrates life as well as endurance. A Marajoara urn reveals a rhythm in ornamental shapes that is present in the whole area of Neolithic culture based on the spiral, the preferred ornament for mortuary urns, as Karl Kerényi points out in his work on the cycle of life, death, and resurrection. Concentric circles move in and out, weaving labyrinths in brilliant rectangular forms. Evolution is balanced by involution, here solved by high relief, there by incisions in the relief. The movements thus traced allude to body art, in which the natural yields to tattoos, thus questioning the plenitude of organic lines. The urn takes on enormous motricity through suggesting countless labyrinths going and coming, reconstituting decisions related to the user's life history.

There is something of an arch-writing or a proto-table to be seen in several utensils, designating river meanders, area maps, sun gods, whirlwinds, seasonal rhythms, breakers where the river meets the sea, animal tracks, belligerency pacts, peace agreements, the star trajectories, and harmony with the cosmos. Occasionally, figures emerge and abstraction is cast aside as they become anthropomorphic characters. They become entities that watch over tradition and their linear convolutions throb with life. There are birds, fish, pottery handles in the form of fully painted warriors. Circular decorations multiply on the bulge. Some commentators mention Andean civilizations to justify the wonderful artistic creativity of the islanders, but this is an overhasty comparison of pottery workers, since it disregards the environment that impels man's encounter with this universe.

Moving inland along the Amazon River, away from the estuary, new artistic findings are reported in Santarém. The several gargoyles projecting from a "fruit bowl" were surely attributed a conjuring function. The careful ornamentation expresses a ceremonial pottery, a protagonist of sacrifices. How easy it would be to explain certain pieces if we were investigating locations by the Aegean sea! With this overdone ornamentation, Santarém art could be described as Baroque, whereas Marajó art is viewed as classic, were it not for the fear of projecting precepts formulated by European art at the turn of the century in order to explain the mutation of Rafael into Rembrandt. But some "caryatid" vases have a false bottom that allows for the circulation of air or, perhaps, for the vapors liberated from some root, seeking the blessing of protective spirits. The clay pipes found in the area further validate these explanatory inventions.

onde o ar circula, ou talvez os vapores liberados de alguma raiz em busca da benção das entidades protetoras. Os cachimbos de barro encontrados na região legitimam essas invenções explicativas.

O que dizer de estatuetas do rio Maracá que figuram um ser sentado num banco em franca metamorfose de vaso para áuspice, indagando de cada viajante ou visitante o que faz nesses caminhos ou nessa exposição? Mãos sobre os joelhos em atitude de dignitário, têm o olhar fixo e a boca entreaberta e denteada à espera da boa resposta da parte do incauto transeunte. O arqueólogo, a essas alturas, torce-se de rir das conjecturas abertas por esse intérprete fixado nas artes de seu tempo, mas, para a defesa desse último, pode-se alegar que todas essas conclusões partiram exclusivamente das sugestões da reunião desses objetos, numa vontade de se apropriar das origens do país onde vive e de respeitar o culto de seus ancestrais.

A lição que fica do módulo de arqueologia é que, não obstante o exemplo dos fundadores como Paulo Duarte ou da intervenção de estrangeiros que se fixaram no país como André Prous, Anne-Marie Pessis, ou dos que estagiaram entre nós como Betty Meggers, Clifford Evans, Donald Lathrap, Anna Roosevelt, além de todos os conterrâneos que servem no Museu Paraense Emílio Goeldi, de Belém, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Museu Arqueológico do Sambaqui de Joinville, entre tantos outros, além dos departamentos das inúmeras universidades, falta muito por fazer, ao menos para estar à altura desses pioneiros.

Se a arte brasileira contemporânea hoje tem uma sólida reputação internacional, é porque engloba igualmente os que partem para o campo em busca de algo de que nem sequer se conhece a forma. Esses pesquisadores têm tudo a ver com os verdadeiros artistas que não sabem para onde vão quando começam a criar, mas assim mesmo o fazem e chegam por absoluta fé no que empreenderam.

A arqueologia exige premunção e habilidade política para salvar os sítios da iminente destruição da tecnologia cega, do "progresso" a qualquer preço, do pragmatismo a curto prazo das agências financiadoras de pesquisas, do desenvolvimento desigual das regiões, da falta de conhecimento suficiente para realizar que o ser só existe em constante devir pelo zelo com o passado, a precaução com o presente e a abertura com o futuro.

Then there are the figurines from the Maracá River, showing a seated figure clearly morphing from vase into an augur, demanding to know of travelers or visitors what they are doing in these parts or in this exhibition. Its hands on its knees in the typical posture of a dignitary, its fixed gaze and half-open mouth showing teeth, the figure is awaiting a satisfactory reply from the hapless traveler. By this time the archaeologist will have been overcome with laughter at all this speculation prompted by this interpreter rooted in the arts of his own time. However, let it be said in his defense, all these conclusions are based exclusively on suggestions emerging from the encounter with these objects, on an attempt to appropriate the origins of the country he lives in and to respect the cult of his ancestors.

The lesson learned from the archaeology module is that there is much to be done if we are to emulate the pioneers in the field... and this despite the work of founders, including Paulo Duarte; of the foreigners who settled in this country, such as André Prous, and Anne-Marie Pessis; and of those who have done work here such as Betty Meggers, Clifford Evans, Donald Lathrap, and Anna Roosevelt, not to mention all our fellow countrymen working with the Emílio Goeldi Museum, in Belém, the University of São Paulo's Museum of Archaeology and Ethnology, the Archaeological Museum of Sambaqui in Joinville, and so many other institutions and university departments.

If contemporary Brazilian art today has a solid international reputation, it is because it has also made room for those who set out for the field in search of something without even knowing what it looked like. These researchers are very much like artists who do not know where they are going when they begin to create, but even so they do so and their journey is sustained by unstinting faith in their endeavor.

Archaeology is in pressing need of political craft and foreboding capability if it is to salvage so many sites threatened with imminent destruction by the blind forces of technology, by "progress" at any price, by the short-term pragmatism of agencies funding research, by uneven regional development, by the lack of awareness that "being" is necessarily a constant process of "becoming", and one which demands an earnest concern for the past, precaution in relation to the present, and an open mind in relation to the future.

ARQUEOLOGIA: 15.000 ANOS DE ARTES VISUAIS

MARIA CRISTINA MINEIRO SCATAMACCHIA¹
CURADORA

INTRODUÇÃO: O SIGNIFICADO DA ARTE PRÉ-COLONIAL

"A língua deste gentio toda pela costa he, huma: carece de tres letras, ... não se acha nella F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assi não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem justiça e desordenadamente."

Pero de Magalhães Gândavo, *Tratado da terra do Brasil*, século XVI, 1980: 52

Ao se apossarem do novo território, os europeus ignoraram um universo de antiga sabedoria, povoado por homens e bens unidos por um sistema integrado. A recusa em se inteirar dos valores culturais dos primeiros habitantes levou-os a uma descrição simplista desses grupos e à sua sucessiva destruição.

As pesquisas mostram que as afirmações feitas sobre os primeiros habitantes do Brasil, perpetuadas até hoje, não são corretas. O indígena sempre foi descrito como primitivo, com todo o aspecto pejorativo que esse termo carrega. Na verdade, esses grupos tinham uma organização social complexa, com padrões e valores próprios, apenas diferentes dos da cultura ocidental do século XVI.

As diferenças no modo de se vestir e se enfeitar foram comentadas pelos cronistas que registraram as viagens ao Novo Mundo. Além dos enfeites de penas e de pedras, eles descreveram peças de cerâmica fabricadas para ocasiões especiais e também os complexos desenhos empregados em sua decoração. Tais textos, com o apoio dos registros materiais, constituem importantes fontes para o conhecimento das manifestações visuais das populações extintas.

ARCHAEOLOGY: 15,000 YEARS OF VISUAL ARTS

MARIA CRISTINA MINEIRO SCATAMACCHIA¹
CURATOR

INTRODUCTION: THE MEANING OF PRECOLONIAL ART

"The language of all the heathen along the coast is but one: it is lacking in three letters... it has no F, nor L, nor R, indeed a frightful thing, since there can be no Faith, nor Law, nor Royalty; and thus they live without justice and in disorder."

Pero de Magalhães Gândavo, *Treatise on the Land of Brazil* (16th century), 1980: 52

On taking possession of this new territory, Europeans had no knowledge of its ancient and wise universe of people and objects as parts of an integrated system. The Europeans' refusal to understand the cultural values of the land's original occupants, in conjunction with their oversimplified notions regarding these societies, lead to their serial elimination.

Research has shown that descriptions of the first inhabitants of Brazil were far from accurate, but even today they are often accepted at face value. Natives were constantly viewed as "primitive," with all the derogatory connotations that this term entails. In fact, these societies possessed complex social organization with their own norms and values, which were simply different from 16th-century Western culture.

Differences in clothing and ornamentation were described by the chroniclers of the voyages to the New World, who noted the use of feathers and stones, and the ceramic pieces made for special occasions, as well as the complex patterns used in ornaments. These texts, with support from material records, constitute important sources for our knowledge of the visual manifestations of the extinct peoples.

Há, portanto, duas fontes de conhecimento da produção artística dos primeiros habitantes do país: a **documentação textual**, da época do contato com os europeus, que inclui também descrições de música e dança; e a **documentação material**, resultante das pesquisas arqueológicas, que cobre um período maior. Por meio desta, descobriram-se pinturas em rochas, esculturas e objetos cerâmicos produzidos pelos grupos que habitaram o Brasil há cerca de 15.000 anos. Podemos falar, então, em aproximadamente 15.000 anos de artes visuais.

As manifestações estéticas desses povos começaram a ocorrer muito antes do contato com o europeu e comprovam a antiguidade da ocupação do território brasileiro por diversos grupos, que antecederam os do tronco lingüístico tupi-guarani, sediados na costa quando chegaram os primeiros estrangeiros.

A partir do enfoque arqueológico, essas manifestações estéticas visuais são consideradas semelhantes àquelas que na cultura ocidental se denominam "arte". Esse termo, próprio da nossa civilização, foi concebido para designar manifestações artísticas produzidas a partir de valores diferentes daqueles aqui apresentados.

Na verdade, não existe distinção entre a nossa arte e aquela produzida por povos tecnicamente menos desenvolvidos. As duas manifestações devem ser encaradas como expressões diferentes dos modos de sentir e pensar das várias sociedades, mas também como equivalentes, por resultarem de impulsos humanos comuns.²

Consideram-se, portanto, no conceito tradicional de arte todos os objetos e sinalizações de uma cultura que tiveram um papel especial, ou seja, que foram elaborados para cumprir atividades diferentes das relacionadas à sua rotina ou subsistência.

Esse princípio baseia-se no fato de que todos os grupos humanos despendem tempo e trabalho para criar objetos, ações e sinalizações com a finalidade única de sustentar, pelo prazer ou por meio da comunicação, aspectos rituais e ideológicos. Há, portanto, na criação de objetos, uma busca que ultrapassa o uso de elementos estruturais, voltados para as necessidades construtivas e funcionais de uma cultura.

Tal princípio é uma maneira de selecionar com critério alguns objetos que possam expressar a produção de elementos visuais do período pré-colonial. É o que mais se aproxima do que chamamos de forma estética, ou seja, a representação e o símbolo como meio de expressão e ligação entre o sensorial e o real. Assim, podem-se fazer correlações sobre o papel que algumas categorias de objetos representavam nas sociedades extintas.

Um modo de interpretar o significado dos objetos desses povos é estudá-los por meio da analogia etnográfica, que estabelece paralelos com as atividades de comunidades indígenas atuais. Naquelas comunidades, o significado da arte atendia a padrões estabelecidos coletivamente, e não por indivíduos, como os artistas. Sua estética formal e decorativa era aquela aceita pelo grupo.³

As peças apresentadas nesta exposição revelam uma sofisticação formal só atingida graças a um alto padrão de desenvolvimento e controle técnico. Os desenhos e padrões decorativos estão relacionados a figuras e símbolos que contam um pouco do modo de vida e dos mitos de certos grupos.

There are therefore two sources of information on the artistic production of the first inhabitants of the land: the written record, dating from the time of first contact with Europeans, which also includes descriptions of their music and dances; and the material record discovered by archaeologists, which covers a much longer period. This latter research has discovered rock art, sculpture, and ceramic objects produced by the peoples that inhabited Brazil about 15,000 years ago. So visual arts in this country may be said to go back some 15,000 years.

The first aesthetic manifestations of these peoples took place long before any contact with Europeans, and are evidence of the long-ago occupation of the territory by several societies well before the Tupi-Guarani speakers who lived in the coastal areas when the first foreigners arrived.

From an archaeological point of view, these visual aesthetic manifestations are considered similar to what is described as "art" in Western culture; although "art," as used in our civilization, was conceived to designate artistic manifestations produced on the basis of values quite different from those in existence here in Brazil.

Nevertheless, there is no fundamental distinction between our art and that produced by technically less-developed peoples. Both manifestations should be seen not only as differing expressions of ways of feeling and thinking in other societies, but also as equivalents, since they are derived from shared human impulses.²

The traditional concept of art therefore includes all the objects and indications of a culture that have a special role and were elaborated for activities other than those related to routine subsistence activity.

This is because all peoples invest time and toil in creating objects, actions, and indications for the sole purpose of sustaining their ritual and ideological attributes through pleasurable experience or communication. The creation of artifacts, therefore, involves a quest that goes beyond the use of structural elements for the constructive and work-related demands of a culture.

Such a principle is a way of selectively posing certain objects as expressive of the production of visual elements in the precolonial period. This is what is closest to what we call aesthetic form, or representation and symbols as a medium of expression and as a connection between the sensorial and the real. Consequently, it is possible to establish relations to the roles that certain categories of objects fulfilled in extinct societies.

One way of interpreting the meaning objects had for these peoples is to study them through ethnographic analogy, drawing parallels with present-day indigenous communities. The significance of art in these communities obeyed patterns that were established collectively, rather than by individuals, such as artists. Their formal and ornamental aesthetics were those accepted by the society.³

The pieces shown at this exhibition reveal a formal sophistication only attained due to a high level of technical development and control. The ornamental designs and patterns are related to figures and symbols that tell us something of the way of life and the myths of certain peoples.

Through their form or their significance, the artifacts give rise to feelings due to the close association between form and idea. When forms become meanings through recalling past experiences, they operate as symbols that produce emotions.

Seja pela forma seja pelo significado, os objetos provocam emoções estimuladas pela estreita associação entre forma e idéia. Quando as formas se convertem em significados por recordarem experiências passadas, atuam como símbolos que causam emoção.

As manifestações artísticas representam aspectos simbólicos, como metáforas, do comportamento social de um grupo. A chave do entendimento dessas metáforas está na abordagem ideológica, pouco contemplada pela pesquisa arqueológica tradicional. Porém, as correntes teóricas atuais,⁴ como a arqueologia cognitiva, buscam a compreensão do pensamento antigo por meio da análise de aspectos ideológicos, entre eles a arte.

Lamentavelmente, os dados até agora conhecidos revelam um panorama apenas parcial da produção das primeiras populações do Brasil, pois várias regiões permanecem inexploradas pela arqueologia. Além disso, objetos confeccionados com penas, palha e madeira não resistiram ao tempo, nem as manifestações efêmeras (pinturas corporais). Portanto, na região tropical, as principais manifestações artísticas dos antigos habitantes foram encontradas em rochas e nos objetos de pedra e cerâmica.

Além da parcialidade descrita, é importante mencionar aquela decorrente da seleção feita. Muitas vezes, ainda que inconscientemente, ela tem um caráter etnocentrista, ou seja, o da escolha de objetos que mais se aproximem de nossos valores estéticos. (fig.1)

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE DE POPULAÇÕES EXTINTAS

Dadas as dificuldades em conceituar e definir arte entre as sociedades antigas, seguem-se alguns comentários sobre os critérios adotados na análise das manifestações visuais apresentadas.⁵

Em primeiro lugar, para a concretização de qualquer produção artística é necessário articular processos técnicos e ideológicos. Com o domínio da matéria-prima, atinge-se a emoção ou a comunicação, ambas compartilhadas socialmente.

A palavra "arte" não existia para a maioria das sociedades antigas, embora um grande número de objetos sofisticados e de elementos estéticos possa ser facilmente encaixado no conceito de arte. Isso não significa que o sentido e a preocupação com os valores estéticos não existissem. Na verdade, esses valores, presentes nos vários grupos, cumprem uma função e aparecem sob a forma de diversos tipos de representação visual, como pintura e escultura, além de música e dança.

Artistic manifestations represent symbolic attributes of group social behavior such as metaphors. The key to understanding these metaphors is the ideological approach, somewhat neglected by traditional archaeological inquiry. Nevertheless, recent theoretical currents⁴ such as cognitive archaeology, do seek an understanding of past ways of thinking through the analysis of ideological attributes such as art.

Regrettably, the data collected so far reveal only a partial view of the production of the first inhabitants of Brazil, since several areas have yet to be explored by archaeologists. Furthermore, time has eroded artifacts made from feathers, straw or wood, as well as ephemeral manifestations such as body painting. Therefore, in the tropical area, the main artistic manifestations of past inhabitants have been found on rocks, or in stone and ceramic objects.

A key point to note is that not only our knowledge, but also our criteria for selecting artifacts is partial. Often, although we may be unaware of this, our selection is ethnocentric; in other words, the objects chosen are those that come closer to our own aesthetic values. (fig.1)

fig.1
Mapa com a distribuição das representações e peças apresentadas.
Map of distribution of depictions and pieces shown.



SOME CONSIDERATIONS ON THE ART OF EXTINCT PEOPLES

Given the difficulties involved in conceptualizing and defining art in past societies, the following remarks review criteria adopted in analyzing the visual manifestations shown here.⁵

First, there has to be structured technical and ideological processes in existence if there is to be artistic production. Mastery over raw materials brings emotion and communication that can be shared in society.

Portanto, a conceituação da arte como “uma atividade humana composta 1) da combinação coordenada de processos físicos e mentais segundo padrões e princípios socioculturalmente definidos, 2) de que resulta um produto público – o objeto artístico – diferente de outros objetos e pensamentos, 3) com um impacto específico nos espectadores, também definido socioculturalmente, para além de outros usos que possa ter” (Dias: 1990: 141)⁶ é suficientemente ampla para atender a aspectos visuais produzidos por culturas diferentes da nossa.

O conceito de arte e os objetos considerados nessa categoria nas sociedades antigas geralmente são relacionados à religião e às práticas rituais, porque muitas vezes não possuem um caráter funcional imediatamente reconhecível.

A intenção de produzir arte nas sociedades extintas pode ser inferida a partir dos nossos próprios conceitos.⁷ Dessa forma, é preciso ter consciência da possível exclusão de certos objetos, que devem ter cumprido o papel de “arte” na sociedade em que foram idealizados, mas não possuem elementos de referência na cultura moderna.

O ideal é analisar os objetos em seus próprios termos, buscando identificar, em outras culturas, categorias que permitam sua correlação com outras, semelhantes, na sociedade ocidental.

O aparecimento da arte na história da humanidade corresponde à última fase evolutiva do desenvolvimento cerebral. As atividades neuropsicológicas do lóbulo frontal tornam-se predominantes, relacionando-se à necessidade de criar formas externas que correspondam a um sistema interno de representação – uma maneira de estabelecer coordenação entre o mundo físico e o mundo mental –, elaborado para atender a uma necessidade de expressão e que segue padrões definidos socialmente, criando a manifestação artística.⁸

Isso significa que a produção artística requer um nível relativamente alto de habilidade e de controle da matéria-prima por parte do artista para atingir a proposta culturalmente definida.

Os diferentes meios empregados e o grau de domínio da técnica se relacionam com os níveis e padrões particulares de cada sociedade, como a escolha de matéria-prima, a técnica de execução, a forma e a técnica de decoração. A maneira particular como cada grupo utiliza essas variáveis e o modo como executa cada etapa de elaboração das manifestações visuais é o que serve de base para a classificação e o reconhecimento dos diferentes estilos, bem como sua associação a determinados grupos culturais.

The word “art” did not exist in most ancient societies, although many of their refined objects and aesthetic elements may easily be subsumed under the concept of art. But this does not mean that there were no feelings or concern for aesthetic values. In fact, these values, as they emerge among diverse peoples, come to fulfill specific functions and appear in the form of several types of visual representation, such as painting and sculpture, and music and dance.

Therefore, we may conceptualize art as “a human activity that: 1) involves the coordinated combination of physical and mental processes according to socioculturally defined patterns and principles, 2) gives rise to a public product, the artistic object, different from other objects and thoughts, 3) has a specific impact on observers that is also socioculturally defined, in addition to other uses that it may have” (Dias, 1990: 141).⁶ This concept is broad enough to take in the visual attributes produced by cultures other than our own.

The concept of art and the objects categorized as such in ancient societies are usually seen as related to religion and ritual because there is often no directly recognizable functional character to be perceived.

The intention of creating art in extinct societies may be inferred on the basis of our own concepts.⁷ It is therefore necessary to be aware of the possible exclusion of certain objects, which may have functioned as “art” in the society in which they were idealized but have no elements of reference to art as seen in modern culture.

The ideal approach is to analyze objects on their own terms, looking to identify categories in other cultures that allow correlation with other similar categories in Western society.

The emergence of art in the history of humanity corresponds to the most recent evolutionary phase of development of the brain. Neuropsychological activities in the front lobe become predominant, relating to the need to create external forms that correspond to an internal system of representation. This is a way of establishing coordination between the physical world and the mental world that is elaborated in order to meet a need for expression and that follows socially defined patterns, thus creating artistic manifestation.⁸

This means that artistic production requires artists to develop a relatively high level of skill and control over raw material if their works are to accomplish culturally defined purposes.

The different means used and the level of technique relate to the specific levels and patterns of each kind of society regarding choice of raw material, technique of execution, form, and decorative patterns. The particular way in which each society deploys these variables and the way it executes each stage of the elaboration of visual manifestations is used as the basis for classifying and identifying the different styles and their associations with certain cultural groups.

A style, then, is an ensemble of forms and designs intentionally organized by the artist in accordance with socially prescribed norms.⁹

Therefore the archaeological record may be seen as a text written in an unknown grammar that should be read through a search for the structure of symbolic articulation.¹⁰ One of the most surprising aspects of the study of pre-Columbian American societies is the ease with which artifacts are recognized and their formal message understood, even though their symbolic contents are unknown to us. So there is some distance between literal and metaphoric interpretation of ancient art and its symbolic systems.

Assim, estilo significa um conjunto de formas e desenhos organizados de forma intencional pelo artista de acordo com padrões socialmente estabelecidos.⁹

Pode-se então considerar o registro arqueológico como um texto cuja gramática se desconhece, mas cuja leitura deve ser feita buscando a estrutura de articulação simbólica.¹⁰ Em estudos realizados nas sociedades americanas pré-colombianas, um dos aspectos mais surpreendentes é a facilidade com que se reconhecem os objetos artísticos e se compreende sua mensagem formal, mesmo desconhecendo seu conteúdo simbólico. Portanto, há alguma distância entre a interpretação literal e a metafórica da arte antiga e seus sistemas simbólicos.

Conceito antropológico da arte

Para entender a "arte pré-histórica",¹¹ então, é necessário compreender sua intenção metafórica, buscando o conhecimento de seus aspectos ideológicos e cognitivos.

O conceito antropológico de arte é discutido há muito tempo, e as pesquisas arqueológicas acompanharam basicamente o mesmo desenvolvimento. Até a década de 60, o enfoque arqueológico utilizava três tipos básicos de análise. O primeiro, ligado a hipóteses evolucionistas e difusionistas, buscava a construção de seqüências tipológicas. O segundo, concentrava-se nas propriedades formais, ao explicar a forma pelo seu efeito estético e demonstrar os princípios formais que guiavam a expressão artística. Um terceiro método de análise envolvia a criação de tipos associados a áreas culturais.¹²

No campo da arqueologia, a renovação teórica se deu principalmente a partir da década de 60, com a chamada *new archaeology*, mas não avançou muito na interpretação dos aspectos ideológicos. A *new archaeology* preocupava-se principalmente em interpretar, sob os aspectos econômico e tecnológico, vestígios do modo de vida dos povos antigos, relações sociais entre e dentro das comunidades, e similaridades e diferenças na forma dos artefatos e da decoração.

Até a década de 70, portanto, o enfoque arqueológico concentrou-se em recuperar padrões sociais por meio da cultura material. Deixou de lado aspectos ideológicos e psicológicos pela dificuldade de acesso a esses conhecimentos quando se trata de populações antigas extintas.

As abordagens teóricas mais recentes, que privilegiam a cognição humana, têm procurado, assim, desenvolver métodos para o entendimento desses aspectos associando-os ao comportamento que produziu tais registros arqueológicos.

Anthropological concept of art

To understand "prehistoric art"¹¹ then, we have to understand its metaphoric purpose and seek to locate its ideological and cognitive attributes.

The anthropological concept of art has long been an issue. Until the 1960s, the archaeological focus was based on three basic types of analysis. One was associated with the evolutionary and diffusionist approach and sought to build typological sequences. A second concentrated on formal properties, explaining form through its aesthetic effect and showing the formal principles at work in artistic expression. A third method of analysis has involved the creation of types associated to areas of culture.¹²

In the field of archaeology, new ways of thinking emerged particularly in the 1960s, with what was known as *New Archaeology*; but not much progress was made in the interpretation of ideological attributes. *New Archaeology* was mainly concerned with the interpretation, from economic and technological angles, of the traces of the life ways of ancient peoples, social relations between and within their communities, and similarities and differences in the forms of their artifacts and decoration.

Until the 1970s, therefore, archaeology concentrated on discovering social patterns through examining material culture. Ideological and psychological attributes were left aside due to the difficulty involved in obtaining access to this kind of knowledge.

The more recent theoretical approaches, which focus on human cognition, have been seeking to develop methods for understanding these attributes by associating them with the behavior that produced the archaeological records.



O quadro abaixo resume a produção artística conhecida dos primeiros habitantes do Brasil até agora. Do ponto de vista arqueológico, por se desconhecer como os povos chamavam a si próprios, cada um deles é denominado genericamente pela cultura, de acordo com o principal sítio ou região onde os vestígios foram encontrados.¹³

Para organizá-los cronologicamente, fazem-se datações absolutas, por meio de métodos físicos de análise,¹⁴ e relativas, por meio de comparações. Dada a heterogeneidade dessas datas, o quadro localiza as manifestações visuais dentro de faixas temporais. (fig.2)

PINTURAS E GRAVURAS NA ROCHA

Há 40.000 anos o homem já fazia marcas simbólicas na paisagem. Essas pinturas e gravuras, em superfícies rochosas, são conhecidas como arte rupestre. Fenômeno universal de sociedades não-urbanas e sem escrita, a arte rupestre é um registro, um testemunho de experiências humanas passadas, de como diferentes povos interpretavam suas próprias mudanças.

Todavia, conforme se aprofundam os estudos desses registros, percebe-se que a arte rupestre ultrapassa a atividade cotidiana de sobrevivência de um povo. Ela expressa uma linguagem simbólica: de um lado, expõe significados particulares e específicos de uma cultura e, de outro, padrões universais e inerentes ao processo de hominização.

Para avaliar a arte rupestre, estudam-se suas características técnicas, estilísticas e temáticas. Entretanto, a maior parte dos estudos não conseguiu associar essas representações a um grupo humano específico, ou a grupos étnicos conhecidos. Assim, não se pode relacioná-las a um modo de vida particular.

The table below summarizes what we now know of the artistic production of the first inhabitants of Brazil. From an archaeological point of view, since we do not know how these peoples described themselves, each society has been generically denominated by its culture and according to the main site or area where remains have been found.¹³

To organize them chronologically, items have been both dated absolutely, using physical analyses,¹⁴ and dated relatively through comparisons. Given the heterogeneity of these dates, the table places these visual manifestations within time bands. (fig.2)

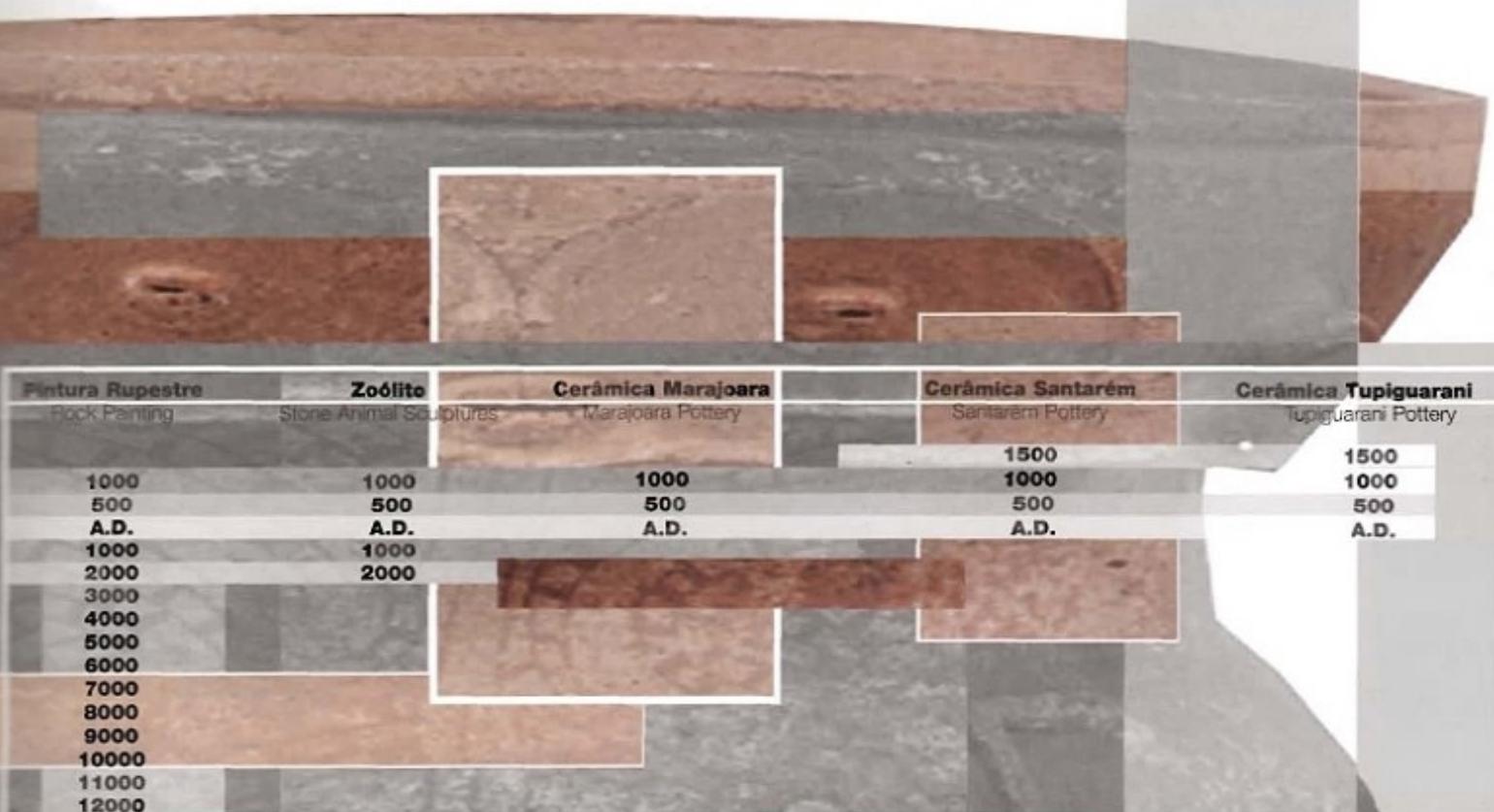
ROCK PAINTINGS AND ENGRAVINGS

For 40,000 years humans have made symbolic markings on the landscape. These paintings and engravings on stone surfaces, known as rock art, are a universal phenomenon in nonurban preliterate societies. Rock art is a record, a testimony of past human experiences, showing us how different peoples interpreted the changes affecting them.

However, as studies of these records have progressed, it has become apparent that rock art did in fact move beyond a concern with everyday subsistence activity and that it made use of symbolic language: on the one hand, it showed meanings that were particular and specific to a certain culture, and on the other, it showed universal patterns inherent to the process of becoming human.

Technical, stylistic, and thematic characteristics have been studied in an attempt to analyze rock art. However, most studies have not succeeded in associating these depictions with a specific human group or a known ethnic group. Therefore, this art cannot be related to a particular way of life.

fig.2
Quadro cronológico de ocorrência das principais manifestações visuais dos primeiros habitantes do Brasil
Timeline of principal visual manifestations of the first inhabitants of Brazil



Há um vasto repertório de imagens, com cenas realísticas e símbolos abstratos. As representações figurativas, por exemplo, apresentam diferentes níveis de realismo, em motivos como animais, plantas e o próprio homem, além de elementos celestes. Em Central, na Bahia,¹⁶ encontraram-se representações de fenômenos astronômicos complexos (como o solstício), sistemas de contagem baseados em fases da Lua e outros símbolos celestes.¹⁶

Elementos geométricos estão associados a um significado simbólico. As manifestações abstratas podem ainda ser demarcadas como uma forma de comunicação ou de demarcação de território. As pinturas e gravuras rupestres são, assim, representações fixas que serviam para ser observadas e se aproximam do que conhecemos hoje como função estética.

Arte rupestre no Brasil

Aqui as manifestações rupestres são um tanto recentes, datando entre 15.000 e 2.000 anos atrás. As mais significativas ocorrem no interior do país, enquanto no litoral só foram encontradas gravuras, que também são difíceis de datar. A análise cronológica depende da sorte de encontrar elementos de pintura ou gravura associados a um extrato arqueológico. Um recurso alternativo para datá-las é fazer associações temáticas. Na região de Central, na Bahia, por exemplo, figuras de animais extintos (toxodonte e urso) sugerem que essas representações ocorreram há cerca de 12.000 anos (Período Pleistocênico). A presença de vegetais cultivados, em outras representações, encontradas em Goiás e Minas Gerais, indica que essas pinturas são recentes.¹⁷

Outra solução para a avaliação temporal da arte rupestre é atribuir as representações a grupos que ocuparam as proximidades do local onde foram encontradas. Pesquisas no Piauí e em Minas Gerais conseguiram estabelecer datas que vão de 15.000 a 200 anos atrás (PI) e de 11.900 a 3.000 anos atrás (MG).

Quanto à técnica, as representações podem ser pintadas ou gravadas. As primeiras provavelmente foram feitas com pincéis de cerdas animais, com traços bastante variados. As cores predominantes são o vermelho, o preto e o amarelo, geralmente obtidas de pigmentos minerais. Já as gravuras foram feitas por meio de picoteamento e polimento.

As pinturas e as gravuras têm representações figurativas ou geométricas, realizadas em superfícies rochosas de paredes de abrigos e grutas, pedras grandes e encostas, e se classificam conforme os elementos das composições.

No estudo de painéis com pinturas é importante avaliar aspectos como cor, técnica gráfica, tipo de contorno, largura do traço e o tratamento dado à figura. O pesquisador também deve observar a sobreposição das figuras e a maneira como o clima e as intempéries afetaram esses desenhos. Nas gravuras, a análise é semelhante. O que varia é o registro do grafismo ou painel.

There is a vast repertory of images, featuring both realistic scenes and abstract symbols. The figurative depictions present different levels of realism, in motifs such as animals, plants and man himself, as well as celestial elements. At the Central site, in the state of Bahia,¹⁶ there are depictions of complex astronomical phenomena (such as the solstice), and reckoning systems using lunar cycles and other celestial symbols.¹⁶

Geometric elements are associated with a symbolic meaning. Abstract manifestations represent a form of communication or demarcation of territory. They are fixed representations made to be observed, which come close to the aesthetic function of our own times.

Rock art in Brazil

Manifestations of rock art in Brazil are rather recent in time, being dated from 15,000 to 2000 years ago. The most significant examples are found inland, whereas only engravings have been found on the coast. Dating is difficult and chronological analysis may depend on luck in finding elements of paintings or engravings that are associated with an archaeological extract. Another dating method is thematic association. In the Central area in Bahia, for example, the figures of extinct animals (toxodonta and bears) suggest that these depictions may be about 12,000 years old (from the Pleistocene period). The presence of cultivated vegetables in a series of depictions found in the states of Goiás and Minas Gerais indicates that these paintings are recent.¹⁷

Yet another method of dating rock art is associating depictions with the groups occupying the area where they were found. Research in Piauí and Minas Gerais states has established datings ranging from 15,000 to 200 years (PI) and 11,900 to 3000 years (MG).

As far as technique is concerned, these figures may be painted or engraved. The first of them were probably done with brushes made of animal bristles, with quite varied lines. Predominant colors are red, black and yellow, usually derived from mineral pigments while the engravings were made through pecking and polishing.

The paintings and the engravings show figurative or geometrical representations done on rock wall surfaces of rock shelters and caves, large rocks and slopes, and they have been classified according to elements found in the compositions.

When examining panel paintings, it is important to evaluate attributes such as color, graphic technique, type of outline, width of line, and type of treatment given to the figure. The researcher should also observe overlaid figures and climate and weather attrition. A similar kind of analysis is used for engravings with the variant being the method of recording the drafted design or panel.

Denomina-se grafismo qualquer desenho unitário indefinido no conjunto artístico rupestre. Os grafismos puros são as figuras, pintadas ou gravadas, que não identificamos. Os grafismos de composição são as figuras que podemos reconhecer (com formas semelhantes às do homem, das plantas ou dos animais). Já os grafismos de ação representam cenas compostas pelos dois primeiros tipos.¹⁸

O estudo dos grafismos, considerados uma forma de pré-escrita,¹⁹ deve ser essencialmente descritivo, apoiado em elementos que os contextualizem.

O motivo pintado ou gravado e a frequência com que ocorre define o que se chama de tradição,²⁰ principal divisão dos estilos de arte rupestre no Brasil.

Categories de arte rupestre

As pesquisas arqueológicas mostram que 70% da produção da arte rupestre está associada a grupos coletores e caçadores e 30% a pastores e agricultores. Mostram também que, pelas repetições observadas nas representações, é possível estabelecer quatro categorias de arte rupestre.²¹

- 1. Formada por caçadores e coletores arcaicos, de populações que não conheciam arco e flecha. Foram responsáveis pela reprodução de figuras e sinais associados, mas sem cenas descritivas.**
- 2. Formada por caçadores e coletores mais recentes, de populações que já utilizavam arco e flecha. As representações se constituem principalmente de cenas descritivas.**
- 3. Formada por pastores e domesticadores de animais, pertencentes a grupos cuja base de subsistência era a criação de animais. As principais representações mostram animais domesticados.**
- 4. Formada por grupos de economia mais complexa, como a agricultura. As representações criam cenas míticas e grupos de sinais esquemáticos.**

Apenas uma pequena porcentagem da arte rupestre conhecida não se enquadra nessas categorias. Elas servem como ponto de partida para a classificação, que considera ainda cinco elementos: tema, tipos de associação, tendências estilísticas, técnica e localização na superfície rochosa.

Interpretação da arte rupestre

Podem-se distinguir aí dois elementos: o puramente formal, em que o prazer estético está na forma, e outro, mais difícil de interpretar, em que o significado domina a forma. Como interpretá-la, então, com certeza? A resposta é simples: não é possível fazê-lo, pois seu significado se perdeu com a sociedade que o produziu. Por se desconhecer o código, a chave que desvenda tais representações, podem-se apenas reconhecer os elementos representados, suas associações e a persistência da estrutura que as compõe, ou seja, seu aspecto formal. Associá-las a aspectos mitológicos ou ideológicos é trabalhar apenas com hipóteses.

Any indefinite single design in the rock art ensemble is known as a sign, and unidentified figures, painted or engraved, are the clearest case of these. Compositional signs are recognizable figures (shapes similar to humans, plants or animals). Action signs are scenes consisting of combinations of both these types.¹⁸

The study of signs, considered a form of prewriting,¹⁹ should be essentially descriptive, supported by elements providing context.

An association of painted motifs or engravings and their frequency define what is known as a tradition,²⁰ which is the principal means of classifying rock-art styles found in Brazil.

Categories of rock art

Archaeological studies show that 70% of rock art is associated with hunter-gatherer societies and 30% with livestock-raising and agricultural societies. They also show that, through repetitions observed in representations, it is possible to establish four categories of rock art.²¹

1. Formed by hunters and archaic gatherers, peoples lacking bows and arrows. They reproduced figures and signs associated with them but did not do descriptive scenes.
2. Formed by more-recent hunters and gatherers, by peoples using bows and arrows. Their representations consist mainly of descriptive scenes.
3. Formed by shepherds and herders, belonging to societies whose basic subsistence was provided by livestock raising. Their principal representations show domesticated animals.
4. Formed by societies from more complex economies, such as agriculture. Their representations include mythical scenes and groups of schematic signs.

Only a small percentage of known rock art falls outside of these categories, which therefore provide a useful basis for classification along with five further elements: theme, types of association, stylistic tendencies, technique, and location on rock surface.

Interpretation of rock art

Two elements may be distinguished here: the purely formal, in which aesthetic pleasure is in the shape, and the other element, more difficult to interpret, is when meaning dominates form. How, then, can we interpret these items with any degree of certainty? The simple answer is: we cannot, since their meaning has vanished along with the societies that produced them. Not having the code, the key to unlock the secrets of these representations, we are limited to identifying the elements represented, their associations, and the persistence of their compositional structure; in other words, their formal attributes. In associating them with mythological or ideological attributes, we are working with mere hypotheses.

Assim, os estudos devem se concentrar no significante. Ele é mais duradouro do que o significado por "tratar-se de representações que envolveram posturas, gestos ou emblemas voluntariamente construídos".

A interpretação dos significantes leva à constituição de padrões gráficos, estabelecidos a partir da análise de vários sítios arqueológicos. Tais padrões podem ser atribuídos a uma sociedade que compartilhava uma determinada identidade cultural, identificada por meio de traços físicos, sem a explicação do significado.

Entretanto, as representações geralmente têm um sentido simbólico, alcançado por intermédio de comparações com o que fazem os povos tribais atuais. Existem críticas a essas analogias etnográficas entre culturas muito distantes no tempo, mas tais interpretações²² podem auxiliar na construção de hipóteses.

Uma retrospectiva histórica das interpretações da arte rupestre na Europa mostra que ela era considerada, no início das pesquisas, como simples ornamentação, pois não se admitia a existência de religião ou de aspectos ideológicos em períodos tão remotos. Os trabalhos etnográficos que se seguiram revelaram, entretanto, a complexidade dos povos tribais atuais e começaram a alterar essa visão inicial.²³

As pesquisas européias tentam buscar significados na arte rupestre por meio da análise das figuras, suas associações, e da constância com que aparecem. Acredita-se que as figurações rupestres se insiram em um sistema coerente, que segue um plano preestabelecido de composição, e estão carregadas de sentido simbólico. Algumas, por exemplo, revelam uma frequência de associações entre vários animais e sinais. Por meio das figurações, deduz-se que as cavernas foram decoradas com um sistema de composições que corresponde à organização ideal do mundo do homem do Paleolítico.

Essa abordagem é utilizada em várias pesquisas brasileiras, como as feitas na região de São Raimundo Nonato e em Itapeva.²⁴ As estruturas identificadas em Itapeva relacionam-se a aspectos conhecidos de atividades de populações atuais: as pinturas foram analisadas em comparação com os mitos jês.

As interpretações das pinturas rupestres no Brasil seguem as tendências mundiais. Uma das correntes, com preocupação formal, defende a arte pela arte; outra, que considera aspectos mágicos e religiosos, afirma a crença na arte utilitária, dedicada, por exemplo, à caça.

A análise das pinturas em um contexto sociocultural é atualmente uma preocupação constante dos pesquisadores de arte rupestre. Eles descrevem e classificam as representações relacionando-as com aspectos da vida dos grupos que as fizeram.

Therefore, studies should concentrate on the signifier. This is more lasting than the signified since it deals with "representations involving postures, gestures, or emblems that were intentionally constructed."

Interpretation of signifiers leads to the constitution of graphic patterns, established on the basis of the analysis of several archaeological sites. Such patterns may be attributed to a society with a certain shared cultural identity, identified through physical traits, without providing an explanation of the signified.

However, representations do have a symbolic sense and this may be discovered through comparison with practices of tribal peoples today. Although some observers have criticized the use of ethnographic analogies relating cultures that are so far removed from each other in time, such interpretations²² may nevertheless be useful for framing hypotheses.

A retrospective examination of interpretations of rock art in Europe shows that initial inquiries considered it simply decorative, since it was not recognized that religion or other ideological attributes existed in the very remote past. However, subsequent ethnographic work has revealed the complexity of tribal societies today and this initial approach has been modified.²³

European studies have attempted to discover meaning in the rock art by analyzing figures, their associations, and their persistent occurrence. It is believed that rock-art figures are part of a coherent system, following a preestablished plan for composition, and possessing symbolic meaning. Some, for example, show frequent associations between several animals and signs. Through these depictions, it has been deduced that the caves were decorated with a system of compositions that corresponded to the ideal organization of the world of Paleolithic man.

This approach has also been employed in several Brazilian studies, such as those done in the area of São Raimundo Nonato and Itapeva.²⁴ The structures identified in Itapeva are related to known attributes of the activities of surviving indigenous peoples and the paintings were analytically compared to the myths of the Gê-speaking peoples.

Interpretations of rock paintings in Brazil have followed international trends. One approach, with a concern for formal elements, has suggested that this is "art for art's sake"; another view emphasizes the magic and religious attributes of a utilitarian art associated with activities such as hunting.

The analysis of paintings in their sociocultural context is now a constant concern of researchers looking into rock art. They describe and classify representations so as to relate them to attributes of the way of life of the societies that made them.

Na tentativa de auxiliar a analogia etnográfica, utiliza-se o argumento fisiológico, que parte do princípio de que o sistema nervoso é comum a todas as espécies. Pesquisas neurológicas²⁶ mostram que o sistema nervoso, durante um estado alterado de consciência, produz alucinações culturalmente uniformes.

Reproduzidas experimentalmente por meio da indução de alucinógenos, hiper-respiração e movimentos rítmicos persistentes, as alucinações que ocorriam durante as atividades rituais conduzidas pelos xamãs (ou pajés, no Brasil) podem estar relacionadas com a representação das pinturas rupestres.

Pesquisas em Central, na Bahia, mostram que várias figuras seriam resultantes de visões alucinatórias após a ingestão de alucinógenos. O xamã, ao ingerir a droga, experimenta sensações visuais universais. Isso exemplifica parcialmente as variações das representações encontradas.

Experimentos feitos em laboratório mostram que as imagens se formam em três estágios do transe. No inicial, surgem formas geométricas e luminosas denominadas entópicas, processadas no sistema óptico (grades, linhas paralelas, em ziguezague e curvas). No segundo estágio do transe, há a busca do significado das formas e a construção de objetos conhecidos e inerentes às atividades do grupo. No estágio mais profundo, persistem os elementos entópicos, mas a atenção é voltada para imagens de animais e de seres híbridos.

O processo de produção de imagens apresenta dois níveis: o primeiro se refere a imagens universais, que podem ser controladas em laboratório; o segundo, a imagens icônicas, do universo psicológico.

Abordagem ecológica

A arte rupestre também pode ser interpretada a partir de uma abordagem ecológica.²⁶ Antiga, essa tentativa tem sido reformulada com o tempo. A primeira interpretação de arte rupestre foi ecológica. Feita sobre a magia da caça, relacionou a arte e o ritual dos caçadores às suas atividades de subsistência.

Na abordagem ecológica atual consideram-se três aspectos básicos: sistema cognitivo, xamanismo e percepção da paisagem.²⁷

Assim, a arte teria como função a apresentação de imagens para os caçadores e sinalizaria as informações importantes, estocando-as numa espécie de memória enciclopédica.

Portanto, os processos de adaptação humana e a criatividade caminham juntos.

The Physiological Approach

In an attempt to support ethnographic analogy, a physiologic argument is used that is based on the principle of the nervous system being common to all species. Neurological studies²⁶ have shown that the nervous system produces culturally uniform hallucinations during an altered state of conscience.

The hallucinations induced during ritual activities lead by shamans (or pajés, as they are known in Brazil) have been experimentally reproduced with hallucinogens, hyperventilation, and persistent rhythmic movements that may well be related to the representations found in rock paintings.

Research at Central, in Bahia, has shown that several figures may have been the result of hallucinatory visions after swallowing hallucinogens. The shaman, on taking the drug, experiences visual sensations of a universally shared kind. This approach provides some examples along the lines of the variations in the representations that have been discovered.

Laboratory experiments show that the images are formed during three stages of the trance. In the initial stage, there are entopic geometrical and luminous forms that are processed in the optical system as grids, parallel lines, zigzags, and curves. In the second phase of trance, there is a search for the meaning of forms and the construction of known objects traditionally used in that society's activities. In the last and most profound stage, entopic elements persist, but attention is focused on images of animals and hybrid beings.

This process of producing images presents two levels: one refers to universal images that are amenable to laboratory control; the other involves iconic images from the psychological universe.

Ecological Approach

Rock art can also be interpreted from an ecological standpoint,²⁶ and this approach has been reformulated over time. The first interpretation of rock art was an ecological one based on magic for hunting purposes that related the art and ritual of the hunters to their subsistence activities.

The current ecological approach looks at three basic attributes: cognitive system, shamanism, and perception of landscape.²⁷

Under this reading, rock art would function as a presentation of images for hunters and would signal important information for them to store in a kind of memorized encyclopedia.

Consequently, the processes of human adaptation and creativity evolve jointly.

Em função da dificuldade de associar as tradições a grupos específicos, é necessário relacioná-las a outros registros arqueológicos (e outros produtos da sociedade) para entender mais amplamente a seu papel.

As principais tradições de arte rupestre estabelecidas e estudadas são:

1. Tradição Meridional: com vários grupos, é caracterizada por gravuras geométricas lineares (5.665 anos atrás).

2. Tradição Litorânea Catarinense: caracterizada por gravuras geométricas e biomorfas. Pela semelhança da arte nos paredões e na cerâmica, atribui-se essa tradição aos grupos tupis-guaranis (sem datação).

3. Tradição Geométrica: caracterizada por gravuras geométricas, ocorre de Santa Catarina até o Nordeste e apresenta duas subtradições: a meridional, com gravações retocadas com pinturas e associada à cultura Taquara-Itararé, que ocupava locais afastados dos rios; e a setentrional,²⁴ com a presença de gravuras, localizada ao redor de rios e cachoeiras (sem datação).

4. Tradição Planalto: os temas principais são os animais, a caça e a pesca, pintados geralmente em vermelho e concentrados no centro de Minas Gerais (de 12.000 a 4.000 anos atrás).

5. Tradição São Francisco: os temas são instrumentos e vegetais, e vários elementos gráficos associados a figuras que lembram o homem e os animais. Ocorrem principalmente no norte mineiro (até 8.000 anos atrás).

6. Tradição Nordeste: em que se encontram as pinturas mais antigas. Nesta tradição foram identificadas três subtradições: a mais antiga é a subtradição Várzea Grande (PI), com datações relativas de até 32.000 anos atrás. Mesmo assim, considera-se a antiguidade da arte rupestre em torno de 15.000 anos. As outras são a subtradição Seridó (RN), estimada entre 9.000 e 8.000 anos, e a subtradição Central (BA), tida como a mais recente, pela presença de arcos e flechas. São representações humanas e de animais, de cenas de caça, dança e outras atividades cotidianas (entre 15.000 e 3.500 anos atrás).

7. Tradição Agreste: não aceita por todos os pesquisadores, que a consideram uma mistura das tradições Nordeste e São Francisco (entre 9.000 e 2.000 anos atrás). (fig.3)

Mato Grosso

A região do Mato Grosso ainda não está enquadrada em nenhuma tradição, em função dos aspectos singulares de suas representações. Diferentemente da maioria das tradições, as representações dessa região não têm narrativa. Em geral, formam conjuntos que parecem ter sido executados de uma só vez, ou no correr de um tempo cultural curto, quando uma determinada cultura predominou. Posteriormente, esses conjuntos artísticos,

Rock-art traditions in Brazil

Due to the difficulty of associating traditions with specific societies, they have to be related to other archaeological records (and to other products of society) in order to understand their role more fully.

The main traditions in rock art that have been established and examined are the following:

1. *The Southern tradition*: associated with several different societies and characterized by linear geometrical engravings (5665 years ago).

2. *The Santa Catarina coastal tradition*: characterized by geometrical engravings and biomorphic elements. Due to similarities of the wall art and that of the pottery, this tradition has been attributed to the Tupi-Guarani societies (undated).

3. *The Geometric tradition*: characterized by geometric engravings, found from the state of Santa Catarina to the Northeast. There are two subtraditions: the southern, with engravings retouched in paint and associated to the culture of the Taquara-Itararé, who occupied areas far from rivers; and the northern,²⁴ with engravings located near rivers and waterfalls (undated).

4. *The Plateau Tradition*: the main themes are animals, hunting and fishing, usually painted red and concentrated in the center of Minas Gerais. (12,000 to 4000 years ago).

5. *The San Francisco Tradition*: the themes are tools and vegetables, and there are several graphic elements associated with figures recalling humans and animals. Mainly found in the north of Minas Gerais (up to 8000 years ago).

6. *The Northeast tradition*: in which the oldest paintings are found. Three subtraditions have been identified: the oldest is the Várzea Grande (PI) subtradition, with relative datings of up to 32,000 years. Notwithstanding, the age of this rock art is thought to be about 15,000 years. Another subtradition is the Seridó (RN), estimated to date from 9000 to 8000 years. The Central (BA) subtradition is seen as the most recent due to the presence of bows and arrows. There are depictions of humans and animals, hunting scenes, dances, and other everyday activities (15,000 to 3500 years ago).

7. *The Rural tradition*: not accepted by some researchers, who consider it a mixture of the Northeast and San Francisco traditions (9000 to 2000 years ago). (fig.3)



fig.3
Mapa de distribuição das principais tradições de arte rupestre.(Prous, 1992)
Map showing distribution of the main rock-art traditions (Prous,1992).

feitos em vermelho, foram alterados por gravuras (picoteamento) que se sobrepuseram às pinturas.

Parece haver uma ruptura de tradições, explicada talvez pela chegada dos ancestrais das populações indígenas atuais há alguns milhares de anos. Durante essa transição, predominam representações da fauna e da flora atuais, além de práticas culturais reconhecidas atualmente, como penteados, orelhas furadas e máscaras.²⁹ As áreas mais expressivas foram habitadas de 10.000 a 2.000 anos atrás.

Amazônia

Ainda há pouco tempo, a arte rupestre da Amazônia recebia pouca atenção dos arqueólogos. São pinturas e gravuras, datadas de até 11.200 anos atrás (gruta da Pedra Pintada). As gravuras localizam-se ao longo dos cursos d'água e em abrigos sob rochas próximas aos rios e no alto das serras.

No noroeste do Pará foram identificadas três tradições: a tradição amazônica e duas outras, hipotéticas, distintas em seus aspectos técnicos e gráficos (tradições Monte Alegre e Alenquer). A tradição amazônica, localizada na bacia de mesmo nome, foi definida a partir da constância dos elementos encontrados. É caracterizada por gravuras com grafismos em que se podem reconhecer figuras humanas e de animais, além de outras não reconhecidas, mas de formas arredondadas e bem elaboradas.

A tradição Monte Alegre caracteriza-se pelo uso de várias cores e pelo predomínio de figuras zoomorfas. A Alenquer é definida pela monocromia e por grafismos não-reconhecidos.

Nessa região foram encontradas semelhanças entre os temas decorativos e a forma de representação tanto nas cerâmicas (de Santarém) como nos registros rupestres (de Monte Alegre e Prainha). Um exemplo são as similaridades nas formas humanas, encontradas nas estatuetas de cerâmica tapajônica e nas representações rupestres. Os traços do rosto são os mesmos, com algumas diferenças devidas ao tipo de material. O que se nota é que esses povos davam muita atenção à elaboração da cabeça e das feições.³⁰

Essas similaridades são importantes em decorrência de haver poucas escavações na área e de seu conhecimento ser ainda fragmentado.

Independentemente das tendências metodológicas e da interpretação de símbolos utilizadas nos estudos da arte rupestre, há consenso entre os estudiosos de que é possível extrair das representações figurativas informações importantes sobre a vida dos seus autores.³¹

Especialistas da área ressaltam, entretanto, que a maioria dos trabalhos sobre arte rupestre fazem análises sobre as figuras sem considerar seu contexto nem as possíveis associações. Na gramática arqueológica, é como se fosse lida cada palavra isoladamente em uma sentença, desconsiderada a sua lógica sintática.

Dada a dificuldade em se conhecerem os motivos que geraram a elaboração das representações rupestres, há entre os pesquisadores a consciência de que, com seu estudo, podem-se reconhecer os elementos fundamentais da dinâmica cognitiva do homem.

Mato Grosso

The representations found in the Mato Grosso area have yet to be fitted into a tradition, due to their unique attributes. Unlike most of the traditions, the representations in this area do not show narrative. They are usually in ensembles that seem to have been executed at the same time, or in the course of a short period during which a given culture prevailed. Later on, these artistic ensembles, done in red, were altered by (pecked) engravings over the paintings.

There seems to have been a break in the continuity of the traditions, perhaps to be explained by the arrival, some thousands of years ago, of the ancestors of the current indigenous populations. During this transition, representations of animal life and current flora prevail, as well as cultural practices that are recognizable today, such as hairstyles, pierced ears, and masks.³² The most expressive areas were inhabited from 10,000 to 2000 years ago.

Amazonia

Until a short time ago, rock art in Amazonia had not attracted much attention from archaeologists. There are paintings and engravings dated from up to 11,200 years ago in (Pedra Pintada or Painted Rock cave). The engravings are located along watercourses, in rock shelters near rivers, and high in the mountains.

In the northwest of Pará three traditions have been identified: the Amazon tradition and two other, hypothetical traditions (Monte Alegre and Alenquer) of differing technical and graphic attributes. The Amazon tradition, located in the river basin of the same name, was defined on the basis of the persistent occurrence of the findings. Its characteristics are engravings with signs in which there are recognizable human and animal figures, and other unrecognizable figures with elaborate rounded forms.

The Monte Alegre tradition is characterized by the use of several colors and the prevalence of zoomorphic figures. Alenquer is defined by monochrome paintings and unrecognizable signs.

In this area, similarities were found both between the ornamental themes and the representational forms in pottery (Santarém) and rock records (Monte Alegre and Prainha). One example is the similarity between the human forms found in the figurines of Tapajônica pottery and rock depictions. The facial lines are much the same, with some differences due to the type of material used. It is noticeable that these people paid a great deal of attention to the elaboration of the head and facial features.³³

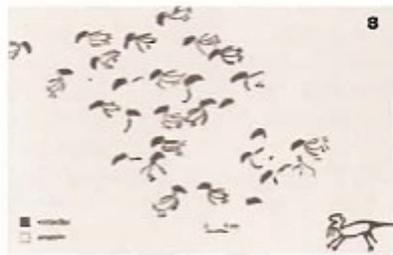
These similarities are important since there are few excavations in the area and knowledge of the region's rock art remains fragmentary.

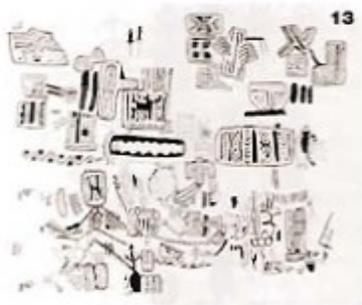
Independently of the varying methodological trends and interpretations of symbols found in studies of rock art, there is consensus among the specialists in that these figurative representations may yield important information on the lives of their authors.³⁴

Specialists in the area, however, have pointed out that most works on rock art carry out analyses of figures without considering their context or possible associations. In terms of archaeological grammar, it is as if we were to read each word of a sentence separately and ignore the logic of the syntax.

Despite the difficulty in discovering the motives behind the execution of rock paintings, researchers are aware of the fact that the basic elements of human cognitive dynamics may be discovered through their study.

ARTE RUPESTRE ROCK-ART





1 Toca do Boqueirão da Pedra Furada

Rock shelter, Pedra Furada gully

2 Toca da Entrada do Pajau

Rock shelter, Pajau entrance

3 Toca da Entrada do Pajau, Dos a dos

Rock shelter, Pajau entrance. Dos a dos

4 Toca do Extrema. Cena da árvore

Rock shelter, Extrema. Tree scene

5 Toca dos Europeus

Rock shelter, dos Europeus

6 Toca da Entrada do Baixão da Vaca

Rock shelter, Baixão da Vaca entrance

7 Baixão do Perna I

Baixão do Perna I

8 Revoada dos Tucanos (RN)

Revoada dos Tucanos (RN)

9 Carnaúba dos Dantas

Carnaúba dos Dantas

10 Sítio Mirador

Mirador Site

11 Tradição São Francisco

São Francisco Tradition

12 Tradição Planalto. Painel I. Cerca Grande

Planalto Tradition. Panel I. Cerca Grande

13 Painel III da Lapa do Caboclo

Panel III, Lapa do Caboclo

14 Pintura do sítio GO-Jao3

Painting at Site GO-Jao3

15 Toca dos Cosmos

Rock shelter, Cosmos

16 Canyon da Fonte Grande. Visão alucinatória do urso

Canyon, Fonte Grande. Hallucinatory vision of bear

17 Canyon do Riacho Largo. Cena mítica

Canyon, Riacho Largo. Mythical scene

18 Monte do Carmo. Tocantins

Monte do Carmo, Tocantins

19 Monte do Carmo. Tocantins

Monte do Carmo, Tocantins

20 Monte do Carmo. Tocantins

Monte do Carmo, Tocantins

21 Três cervídeos. Mato Grosso. Santa Elina

Three Ruminant Mammals, Mato Grosso, Santa Elina

22 Figura. Mato Grosso. Santa Elina

Figure, Mato Grosso, Santa Elina

23 Perdida. Mato Grosso

Lost, Mato Grosso

24 Pará

Pará

25 Pará

Pará

26 Pará

Pará

OS ESCULTORES DE PEDRA E OSSO

A pedra é utilizada pelos homens desde os primórdios do processo civilizatório. Foi primeiramente empregada na confecção de instrumentos relacionados à captura de animais e à preparação de alimentos, tornando-se depois matéria-prima de outros objetos importantes para a vida em sociedade.

A pedra era um dos materiais utilizados na elaboração de objetos pelo processo de subtração da matéria-prima. Nos registros arqueológicos, tanto a pedra como o osso, mais raramente encontrado, testemunham essa atividade escultórica. A presença de objetos de madeira, entretanto, só pode ser inferida de fontes textuais e de ilustrações.

No contexto arqueológico tropical, os artefatos de pedra são importantes porque, ao contrário daqueles elaborados com materiais orgânicos, permaneceram através do tempo. Já os objetos de osso resistiram ao tempo sob determinadas condições ambientais e quando protegidos por sedimentações calcárias, como as encontradas nos sambaquis.

Assim, entre os objetos resgatados podemos destacar as estatuetas, com figuras abstratas antropomorfas e zoomorfas, e os adornos corporais.

Os zoólitos

Entre os objetos que merecem destaque estão os zoólitos, esculturas de pedra polida com representações realísticas de animais, principalmente pássaros e peixes, e de figuras antropomorfas. Também se encontram formas abstratas.

Essas esculturas ocorrem principalmente em sítios arqueológicos do litoral sul do Brasil, precisamente entre o sul de São Paulo e o Rio Grande do Sul, além do Uruguai.²² Elas evidenciam a presença de grupos que habitaram a orla marítima há mais de 5.000 anos.

Por terem tido parte de sua subsistência fornecida por recursos marinhos, esses grupos foram chamados de coletores-pescadores. O testemunho por eles deixado são estruturas construídas principalmente com material proveniente da fauna, como conchas e ossos de peixes.

Essas estruturas, um tipo de sítio arqueológico, são conhecidas no Brasil como sambaquis. Com dimensões que variam de 1,50 m a mais de 10 m, os sambaquis têm base oval ou retangular e apresentam diferentes conteúdos. Estruturas semelhantes têm sido encontradas em todo o mundo e evidenciam um tipo de adaptação aos recursos marinhos.

Com base nas datas conhecidas, inúmeras pesquisas sugerem que as sociedades sambaquieiras se difundiram do norte para o sul, e que os zoólitos provavelmente seguiram a mesma direção. Com a mudança de posicionamento ou a perda da concavidade ventral, comuns aos objetos e à sua progressiva naturalização, pressupõe-se também uma mudança de significado. (fig.4 e 5)

Observando os zoólitos, deduz-se que os grupos que os produziram quiseram dar-lhes um significado ideológico e uma utilidade que ultrapassam as práticas rotineiras de subsistência.

Entretanto, poucos exemplares foram resgatados em escavações arqueológicas. A maioria foi encontrada fora do contexto em que era utilizada, portanto, pouco se sabe

STONE AND BONE SCULPTORS

Humans have used stone since the early days of the civilizing process: initially for hunting instruments and preparing food, and later as raw material for other objects crucial to social existence.

Stone was flaked to form objects, and in archaeological records stone, as well as bone, which is found more rarely, provide evidence of sculptural activity. The presence of wooden objects, however, may only be inferred from textual sources and illustrations.

In the tropical archaeological context, stone sculptures are important because, unlike those made of organic materials, they have been preserved over time. Bone objects, however, were only preserved under certain environmental conditions and when protected by calcareous deposits, such as those found in sambaquis, the prehistoric shell mounds found on the coastal region.

Chief among the objects found are figurines, some with abstract illustrations others with humanlike or animal forms, and body ornaments.

Stone animal sculptures

Some of the most outstanding findings are polished stone sculptures with realistic representations of animals, mainly birds and fish, and anthropomorphic figures. Abstract forms are also found.

These sculptures are found mainly at archaeological sites on the south coast of Brazil, between southern São Paulo and the state of Rio Grande do Sul, and in Uruguay.²² They give proof of occupation by societies living on the coast over 5000 years ago.

Since part of their food came from the sea, these societies are known as fisher-gatherers. The evidence of their occupation consists of mounds built mainly with material appropriated from animal life, such as shells and fish bones.

As mentioned above, these mounds are called sambaquis, and because of their contents they are prized by archaeologists. Their dimensions vary from 1.5 to 10 m; their bases are oval or rectangular, and their content is variable. Similar structures have been found all over the world and are evidence of a society's adaptation to marine resources.

fig.4
Sambaqui da
Tapera, ilha do
Cardoso.
Sambaqui
at Tapera, island of
Cardoso.



Fig.5
Vista de
sambaquis.
Sambaquis at
Laguna



sobre seu significado e sua utilização na dinâmica social dos grupos que os produziram. Mas, do ponto de vista formal, pode-se afirmar que são esculturas feitas com grande domínio técnico, o que indica que desempenharam um importante papel na cultura onde se originaram.

Isso pode ser constatado pelo tempo dedicado ao processo de fabricação. As pesquisas que avaliaram o tempo nela despendido mostram que são necessárias pelo menos 200 horas de trabalho, o que torna os zoólitos os objetos que requerem o maior tempo de trabalho entre as peças arqueológicas conhecidas.²²

Além disso, deve-se citar o cuidadoso processo de polimento e a presença de detalhes e de concavidade, que pode ser ventral ou lateral. Embora ainda não conhecida, a função da concavidade pode ter sido semelhante à de um almofariz, utilizado para triturar espécies raras ou como suporte para plantas alucinógenas.

Em algumas escavações foram encontrados objetos associados a enterramentos, como nos sambaquis Morro do Ouro e Cubatãozinho, de ocupação mais recente (entre 2050 a.C. e 1000 a.C., aproximadamente).

Um pesquisador afirma ter encontrado perto de um zoólito o local de sepultamento de uma pessoa adulta, machados líticos polidos e vários seixos, alguns com sinais de lascamento, outros com tratamento a fogo, além de ossadas de peixe, baleia e botos parcialmente calcinadas (carvão vegetal).²⁴

Tipos de representação

Representações de pássaros

Os pássaros foram representados de maneira esquemática e realística. Um dos modos de representação lembra a forma de uma cruz, com as asas abertas e perpendiculares ao corpo.

Sua representação é abundante, e a variedade morfológica pode ser vista nos exemplos apresentados.

Representações de peixes

De morfologia variada, muitas vezes é possível a identificação da espécie.

Representações de outros animais

Outros animais, em menor proporção, também foram representados. O zoólito de tatu apresenta concavidade lateral.

Representações da figura humana

Mais rara, a figura humana aparece contendo a mesma concavidade encontrada nas figuras animais ou sob a forma de esculturas, como a peça conhecida como Ídolo de Iguape.

Representações abstratas

Destaque para o conjunto encontrado no sambaqui maui, em Santa Catarina.

Representações em osso

São poucos os exemplares encontrados, mas esses grupos devem ter executado figuras zoomorfas e antropomorfas. As peças conhecidas são representações de pássaros.

On the basis of the known data, many studies suggest that sambaqui societies spread from north to south, and their stone animal sculptures probably followed the same direction. As locations shift and objects become less concave with gradual naturalization, a change in significance can also be assumed. (fig.4 and 5)

From observing their stone sculptures, it may be deduced that the peoples that produced them wished to give them an ideological meaning and a purpose beyond their routine role in the society's sustenance.

However, few examples have been uncovered from archaeological excavations. Most were found away from the context in which they were used, therefore not much is known of their meaning and their role in social interaction. Nevertheless, from a formal point of view, we may say that the sculptural work shows sophisticated technical skills, which indicates that they played an important role in the culture of origin.

This may be seen in the time devoted to the production of these animal-shaped stone sculptures. Researchers have estimated the time needed to craft one of these pieces at a minimum of 200 hours, making them the most extensively worked of all known archaeological pieces.²²

Also noteworthy is the careful polishing process, the presence of details, and ventral or lateral concavities. Although not yet known, the function of the concavity may have been similar to that of a mortar used to grind rare spices or as a support for hallucinogenic plants.

At some excavations, objects associated to burials have been found. This was the case at sites of more recent occupation (from about 2050 B.C. to 1000 B.C.) such as Morro do Ouro, Cubatãozinho, and Guaraguaçu.

One researcher claims to have found an animal-shaped stone sculpture near an adult person's burial place, with polished stone axes and several pebbles – some with signs of flaking, others of being heated – and partially scorched skeletons of different fish, whales, and dolphins (charcoal).²⁴

Types of Representation

Representations of birds

Birds were depicted in both schematic and realistic fashions. One form of representation recalls a cross, with spread wings perpendicular to the body.

There are many representations of birds, and morphologic variety may be seen in the examples shown.

Representations of fishes

There are varied shapes and it is often possible to identify species.

Representations of other animals

Other animals were also depicted, though in smaller numbers. The armadillo-shaped stone sculpture presents lateral concavity.

Representations of the human figure

Less frequently found are human figures having the same concavity as animal figures, or in the form of sculptures, such as the piece known as the Idol of Iguape.

Abstract figure

The most prominent is the set uncovered at the Maui sambaqui, in Santa Catarina.

Representations in bone

Findings include only a few examples. There are zoomorphic and anthropomorphic figures.

ESCULTURAS DE PEDRA E OSSO

STONE AND BONE SCULPTURES



Zoolito em Forma de Pássaro

Bird-Shaped Zoolith

Litoral de Santa Catarina

Coast of Santa Catarina

Museu Universitário Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis





Zóólito em Forma de Tubarão
Shark-Shaped Zoolito
Litoral do Paraná
Coast of Paraná
Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade Federal do Paraná
Paranaguá, Paraná



Zoólito em Forma de Peixe *Fish-Shaped Zoólito*
Litoral do Rio Grande do Sul *Coast of Rio Grande do Sul*
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Zoólito em Forma de Peixe *Fish-Shaped Zoólito*
Litoral do Rio Grande do Sul *Coast of Rio Grande do Sul*
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro

Zoólito em Forma de Peixe

Fish-Shaped Zoólito

Litoral de Santa Catarina

Coast of Santa Catarina

Museu Universitário Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis





Conjunto Lítico

Ultrapet

Litoral de Santa Catarina

Coast of Santa Catarina

Museu Universitário

Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis





Zoólito Zoólito Litoral do Rio Grande do Sul Coast of Rio Grande do Sul Museu Nacional da UFRJ Rio de Janeiro



Escultura Antropomorfa
Anthropomorphic Sculpture
Litoral de Santa Catarina
Coast of Santa Catarina
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Figura Antropomorfa: Ídolo de Iguape *Anthropomorphic Figurine: Idol of Iguape* 15 cm Litoral Sul de São Paulo South Coast of São Paulo
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP São Paulo



Figura Antropomorfa
Anthropomorphic Figure
Litoral de Santa Catarina
Coast of Santa Catarina
**Museu Universitário Prof. Oswaldo
Rodrigues Cabral**
Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis



Fragmento de Figura Antropomorfa
Fragment of Anthropomorphic Figure
Litoral de Santa Catarina
Coast of Santa Catarina
**Museu Universitário Prof. Oswaldo
Rodrigues Cabral**
Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis



Escultura em Forma de Pássaro Feita de Osso de Baleia
Bird-Shaped Figure of Whalebone
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná
Paranaguá, Paraná



ESTATUETAS DE PEDRA E AMULETOS DA AMAZÔNIA

As estatuetas de pedra e os amuletos, denominados muiraquitãs, provêm da área do baixo Amazonas, entre as bacias dos rios Trombetas e Tapajós. Podem ser englobados dentro da categoria artística, de acordo com critérios estabelecidos, e sua elaboração demonstra grande domínio da técnica escultórica e de polimento. Por terem sido encontrados principalmente fora do contexto arqueológico, pouco se sabe da sua função ou da sua correlação cultural com outros objetos.

Estatuetas de pedra

As estatuetas encontradas não chegam a 20 e foram pouco pesquisadas, o que pode ser comprovado pela limitada bibliografia a seu respeito. São conhecidas com o nome de “Ídolos de Pedra”, e não possuímos dados para caracterizar sua utilização dentro das sociedades que as fabricaram.²⁴ Os trabalhos de análise existentes limitam-se a descrever as representações, que chamam a atenção pelo aspecto fantástico – animais ou figuras híbridas de difícil identificação, dotados de dois orifícios paralelos localizados na base ou no centro da peça, provavelmente destinados à fixação ou suporte.

Muiraquitãs

“Uma feita em que deitara numa sombra enquanto esperava os manos pescando, o Negrinho do Pastoreio, pra quem Macunaima rezava diariamente, se apiedou do panema e resolveu ajudá-lo. Mandou o passarinho uirapuru. Quando sinão quando o herói escutou um tataral inquieto e o passarinho uirapuru pousou no joelho dele. Macunaima fez um gesto de caceteação e enxotou o passarinho uirapuru. Nem bem minuto passado escutou de novo a bulha e o passarinho pousou na barriga dele. Macunaima nem se amolou mais. Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava. E era que Macunaima estava desinfeliz porque perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari. Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaima havia de ser marupiara não, porque uma tracajá engolira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê” (Mário de Andrade, *Macunaima*).

STONE FIGURINES AND AMULETS FROM AMAZONIA

Findings of stone figurines and amulets known as muiraquitãs are from the lower Amazonas area, between the basins of the rivers Trombetas and Tapajós. They may be considered as art forms, in accordance with established criteria, and show great mastery of sculptural and polishing technique. Since they have been mainly found away from archaeological sites, not much is known of their function or cultural correlation with other findings.

Stone figurines

Findings include less than 20 figurines known as “Stone Idols” on which little research has been done – there are very few bibliographical references on them. To date there is a lack of data needed to characterize their functions in the societies that made them.³⁵ Studies so far have been limited to describing the depictions, which are strikingly marked by fantasy – animals or hybrid figures that are hardly identifiable, with two parallel holes in the base or center of the piece, probably used to fix them in place.

Muiraquitãs

*“Once when lying in the shade waiting for his brothers who were off fishing, Little Black Patron of the Herders, to whom Macunaima prayed daily, took pity on this hapless fisherman and decided to help him out and called for the uirapuru bird. After a while our hero Macunaima heard the sound of fluttering wings and a little uirapuru bird landed on his knee. With an irritated movement of his hand, he brushed it away. But before a minute had gone past he again heard the noise of the bird landing on his belly and this time was not bothered by it. Then the uirapuru bird broke into a sweet song and our hero understood everything that it sang. Macunaima was sad because he had lost his greenstone amulet, his muiraquitã, on the riverbank when he had climbed into the monkey-fruit tree. But now, sang the lament of the uirapuru, Macunaima was never again to be fortunate in hunting, because a turtle had swallowed the muiraquitã and the fisherman that had caught the turtle had sold the gem to a Peruvian hawker named Venceslau Pietro Pietra. The owner of the talisman had become a wealthy man and was now a rich farmer down in São Paulo, the great city washed by the waters of the Tietê.” (Mário de Andrade, *Macunaima*, translated).*

Os muiraquitãs²⁶, artefatos esculpido em pedra verde em forma quase sempre de batráquios – sapos e rãs – e aos quais se atribuem virtudes de amuleto, têm sido geralmente encontrados na região do baixo Amazonas. Também chamados de pedra-verde ou pedra-das-amazonas, têm perfurações feitas para dar passagem aos fios que os sustentam e provavelmente são usados como pendentes.

Ao descer o rio Amazonas em 1542, Orellana constatou a presença de “mulheres sem homens” na foz do rio Nhamundá, fornecendo elementos para a confirmação do mito das Amazonas, comum entre vários grupos da floresta tropical da América do Sul e do Caribe. Os relatos míticos referem que as tribos de mulheres costumavam efetuar trocas com os homens que as visitavam anualmente. De acordo com numerosas variantes do mito, em troca dos artigos que desejavam, as Amazonas ofereciam ornamentos de pedras- verdes de formas variadas, que obtinham mergulhando num lago situado em seu território.

Do século XVI ao XIX, muitas são as fontes documentais que fazem referência aos pendentes de pedra-verde usados como ornamentos por povos da floresta tropical, obtidos de tribos que mantinham contato com as Amazonas. Tais ornamentos eram esculpido em forma de sapo, pássaro, serpente, lagartixa, peixe, tartaruga e outros animais, e possuíam formato cilíndrico, quadrangular ou de barras.²⁷

A forma mais comumente usada, conhecida como muiraquitã, é a dos batráquios – sapos e rãs, animais presentes nas representações de quase todas as culturas da bacia Amazônica, para as quais devem ter tido um significado importante –, e a matéria-prima utilizada na sua confecção é a nefrita, a jadeíta, a esteatita, o quartzito e o granito.

A maior parte das fontes documentais aponta o vale do Amazonas como o maior centro de manufatura de “pedras-verdes”,²⁸ e os Tapajós como fabricantes e comerciantes de vários artigos, dentre os quais adornos feitos com pedras-verdes.

Entretanto, os Tapajós avistados pelos primeiros missionários, cuja cultura tem sido relacionada aos muiraquitãs, eram apenas seus portadores, e não seus fabricantes – e estão vinculados a eles pelo seu comércio, ou por serem os continuadores da cultura produtora, em outro estágio de desenvolvimento.

Muiraquitãs²⁶ were usually carved in greenstone in the shape of the batrachians – toads and frogs – to which the virtues of the amulet are attributed. They have usually been found in the lower Amazon River area. Also known locally as greenstone or Amazon-stone, they feature perforations for supporting strings and were probably used as earrings.

When sailing down the Amazon River in 1542, Orellana noted the presence of “women without men” at the mouth of the Nhamundá River, to some extent corroborating the myth of Amazons – a common myth among many of the societies that occupied tropical forest areas in South America and the Caribbean. The mythical reports have tribes of women making trade arrangements with men who visited them annually. According to numerous variants of the myth, in exchange for the goods they needed, the Amazons offered greenstone ornaments of varied shapes, obtained by diving into a lake on their lands.

From the 16th to the 19th century, many documental sources refer to the greenstone ornaments used by tropical forest peoples that obtained the stones from tribes in contact with the Amazons. These ornaments were sculpted in the shapes of toad, bird, snake, small lizard, fish, turtle, and other animals. They were cylindrical, rectangular, or bar-shaped.²⁷

The most commonly found shapes, known as muiraquitã, are batrachians – the toads and frogs that appear so frequently in depictions of all the cultures of the Amazon basin peoples, that they must held some significance for them. They are made from nephrite, jadeite, soapstone, quartz, and granite.

In most documental sources, the Amazon basin is the main center for crafting “greenstones”²⁸ and the Tapajós society was known for making and trading several articles, among them ornaments made of greenstone.

However, the Tapajós Indians sighted by the early European missionaries, whose culture has been related to the muiraquitãs, were just their possessors, not their makers. These Indians were related to the makers of the muiraquitãs either by trade or by being their cultural successors, though at another stage of development.

There are also historical sources that place the Amazons in Oriximiná, and report the Trombetas-Nhamundá area as another craft center. The only ethnohistorical evidence for the greenstones spreading away from the main crafting center, in the lower Amazonas area, to other areas in the north of South America, refers only to the coastal areas of Guyana.

There is agreement between ethnohistorical sources on the location of the craft center of the lower Amazonas between the Trombetas and Tapajós rivers. However, no Amazon greenstones from this area have been found in controlled archaeological sites, although they may be associated to the Konduri and Santarém complexes.

Outras fontes antigas situam a tribo das Amazonas em Oriximiná, e indicam a região do Trombetas-Nhamundá como outro centro de manufatura. A única evidência etno-histórica da dispersão das pedras-verdes do principal centro de manufatura, no baixo Amazonas, para outras áreas no norte da América do Sul, refere-se apenas à zona da costa das Guianas.

Há concordância entre as fontes etno-históricas sobre a localização do centro de manufatura do baixo Amazonas entre o Trombetas e o Tapajós. Entretanto, nenhuma das pedras-verdes amazônicas da região foi encontrada em contexto arqueológico controlado, embora seja possível associá-las aos complexos Konduri e Santarém.

A matéria-prima utilizada nas peças vindas do Nhamundá-Trombetas era a nefrita, ao passo que as de Santarém incluíam pedras como a jadeíta, a esteatita, o quartzito e o granito. Essa matéria-prima foi indubitavelmente obtida em terra firme, possivelmente por meio de trocas efetuadas com outros povos.

A circulação de pedras-verdes chamou a atenção dos exploradores, que as associaram a um tipo de moeda. A documentação disponível não deixa dúvidas de que elas constituíam um dos principais elementos de troca cerimonial na área de floresta tropical do norte da América do Sul.

Os muiraquitãs eram símbolo de prestígio, e constituíam uma forma de exibir riqueza e de participar com sucesso nas redes de trocas.³⁹ Nas sociedades de várzeas do Amazonas e do Orinoco, eram transmitidos entre as elites dos cacicados e entre os grandes chefes, líderes de clãs e de comunidades, que os usavam como compensação de mortes, durante transações de casamentos, em cerimônias de paz e como forma de pagamentos não-comerciais para o estabelecimento e a manutenção de alianças entre tribos ou cacicados – enquanto em áreas tribais de terra firme e no litoral estes se dispersavam por meio de um padrão de redes de trocas de presentes formais e de longa duração entre os chefes.

The material used in the pieces from Nhamundá-Trombetas was nephrite, while those from Santarém included stones such as jadeite, soapstone, quartz, and granite. This material was undoubtedly obtained on overland journeys, possibly through exchanges with other peoples.

Explorers first noted the circulation of greenstones, thinking they were some kind of currency. The available documentation leaves no room for doubt in that they constituted one of the main elements of ceremonial exchange in the tropical forest area of northern South America.

Muiraquitãs were symbols of prestige, and constituted a form of displaying wealth and successfully taking part in exchange networks.³⁹ In the floodplain societies of the Amazon and Orinoco rivers, they were passed along the chiefdom elites and great clan and community leaders who used them as compensation for deaths, as dowry in marriage deals, in peace ceremonies, and as a form of noncommercial payment for arranging and maintaining alliances between tribes or chiefdoms. In inland tribal areas and on the coast they were diffused through standard networks set up for the formal exchange of gifts that had long existed between the chiefs.



ESTATUETAS FIGURINES

Escultura Zoomorfa em Forma de Jacaré
Zoomorphic Sculpture (Alligator)
Trombetas - Tapajós, Pará
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



Zóólito em Forma de Peixe
Fish-Shaped Zoólito
Tapajós - Trombetas, Amazonas
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro





Estatueta de Esteatita Soapstone Figurine Oriximiná, Pará Museu de Arqueologia e Etnologia-USP São Paulo

MUIRAQUITÁS MUIRAQUITÁS

Muiraitá de Jadeíta

Jadeite Muiraitá

Trombetas - Tapajós, Pará

Museu Paraense Emílio Goeldi

Belém do Pará





Muirakitã de Nefrita
Nephrite Muirakitã
Baixo Amazonas
Lower Amazonas
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Muiraquitã de Nefrita
Nephrite Muiraquitã
Baixo Amazonas
Lower Amazonas
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Mulraquitã de Nefrita
Nephrite Mulraquitã
Baixo Amazonas
Lower Amazonas
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo

ADORNOS

Tembetás

"No lábio inferior têm um grande orifício, e isso desde a infância. Fazem, nos meninos, com um pedaço aguçado de chifre de veado, um pequeno furo através dos lábios. Aí metem uma pedrinha ou pedacinho de madeira e untam-no com seus unguentos. O pequeno buraco permanece então aberto. Quando os meninos crescem e se tornam capazes de trazer armas, fazem-lhes maior esse buraco. Enfia-se então no mesmo uma grande pedra verde. A extremidade superior, delgada, coloca-se para dentro, na boca, e a espessa pendura-se externamente. Em ambos os lados da boca, nas bochechas, trazem ainda, em cada uma delas, uma pequena pedra. Lapidam todos os seixos ovais e redondos. Alguns têm cristais em vez de pedras comuns. Estes são delgados, mas do mesmo comprimento" (Hans Staden, *Duas Viagens ao Brasil*, século XVI, 1974: 168).

Assim Hans Staden descreveu, em 1554, a utilização do tembetá, ligado a um rito de passagem, por grupos de filiação lingüística tupi-guarani.

Um dos mais típicos ornatos indígenas, o adorno labial, foi descrito e ilustrado por muitos cronistas do século XVI e tem sido resgatado em grande número. A maioria dos exemplares têm formato circular ou em 'T' e foram elaborados em osso, pedra, resina e madeira.

Colares e pingentes

Além do tembetá, a documentação do século XVI contém ilustrações de vários tipos de adornos utilizados pelos grupos que entraram em contato com os europeus — feitos de penas, madeira, pedra, resina, osso e conchas —, entre os quais os mais comuns são os colares de conchas, vértebras ou dentes de animais — associados tanto a grupos de coletores-pescadores como aos de agricultores —, os pingentes de pedras, incluindo os machados semilunares de uso cerimonial — exemplos claros do domínio da técnica de polimento.

Carimbos

A pintura corporal, presente até hoje nos grupos indígenas remanescentes, pode ser observada pela análise iconográfica de estatuetas de argila. No registro arqueológico permaneceram os carimbos que foram utilizados para executar essas pinturas, por meio dos quais podemos resgatar os desenhos.

DECORATIONS

Tembetás

"They have a large hole in the lower beginning in childhood. With a sharpened splinter of deer horn, they pierce a small hole in the lips of young boys. There they insert a piece of stone or wood that they anoint with ointments. The small hole remains open. When the boys grow and become capable of carrying weapons, they enlarge this hole. Then a great greenstone is introduced into it. The thin upper end is placed inside, in the mouth, and the thicker end is hung outside. On both sides of the mouth, in both cheeks, they also put a small stone. They polish all the oval and round pebbles. Some have crystals instead of common stones. These are thin, but have the same length" (Hans Staden, *Duas Viagens ao Brasil*, século XVI, 1974: 168, translated).

This was how Hans Staden described the use of the tembetá in 1554, in connection with a rite of passage among Tupi-Guarani speaking groups.

As one of the most characteristic indigenous ornaments, lip decoration was described and illustrated by many 16th-century chroniclers. Numerous findings of these lip decorations have been uncovered. Most findings are either circular or T-shaped; they are made of bone, stone, resin, and wood.

Neckbands and earrings

Besides the tembetá, 16th-century documentation includes illustrations of several kinds of ornaments used by societies that made contact with Europeans. Among these ornaments made of feather, wood, stone, resin, bone, and shells, the most common are shell neckbands, animal vertebrae, or teeth, which are associated both with groups of fisher-gatherers and farmers. There are also stone earrings and half-moon axes for ceremonial use that provide clear examples of a masterly use of polishing technique.

Stencils for body painting

Body painting, still customarily adopted among surviving indigenous societies, may be observed through iconographic analysis of clay figurines. In the archaeological record, there are stencils used to execute these paintings, through which we can recover the designs.

TEMBETÁS TEMBETÁS



Tembeté de Quartzo
Quartz Tembetá
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Tembeté de Quartzo
Quartz Tembete
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Tembeté de Ágata

Agate Tembete

Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Tembetá Circular
Circular Tembete
Santarém, Pará
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Tembetá Circular
Circular Tembete
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Tembetá de Osso
Bone Tembeté
Litoral de Santa Catarina
Coast of Santa Catarina
**Museu Universitário Prof.
Oswaldo Rodrigues Cabral**
**Universidade Federal de
Santa Catarina**
Florianópolis



Tembetá de Quartzo
Quartz Tembeté
Litoral de Santa Catarina
Coast of Santa Catarina
**Museu Universitário Prof.
Oswaldo Rodrigues Cabral**
**Universidade Federal de
Santa Catarina**
Florianópolis





Tembetá de Jadeíta Jadeite Tembeté
Museu Nacional da UFRJ Rio de Janeiro



Tembetá de Nefrita

Nephrite Tembeta

Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo

Tembetá de Granito *Granite Tembeta*

Remanso, Bahia

Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade Federal da Bahia
Salvador





Tembetá de Quartzo
Quartz Tembete
**Museu de Arqueologia
e Etnologia-USP**
São Paulo



Tembetá de Resina
Resin Tembete
Tradição Tupiguarani
Tupiguarani Tradition
**Centro de Estudos e
Pesquisas
Arqueológicas-UFPR**
Curitiba, Paraná



Tembetá de Nefrita
Nephrite Tembeté
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo

COLARES E PINGENTES

NECKBANDS AND EARRINGS



Colar de Semente e Pedra
Neckband Made from Seeds and Stone
Museu Nacional-UFRJ
Rio de Janeiro





Colar de Quartzo
Quartz Neckband
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Colar de Conchas

Shell Neckband
Litoral de Santa Catarina

Coast of Santa Catarina

Museu Universitário Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis



Lâmina de Machado Semilunar (pingente)
Half-Moon Axe Blade (pendant)
11,2 x 9 x 2,1 cm
Remanso, Bahia
Museu de Arqueologia e
Etnologia da Universidade
Federal da Bahia
Salvador



Adornos Decorations

CARIMBOS STENCILS FOR BODY PAINTING



Carimbo em Osso para Pintura Corporal
Bone Stencil for Body Painting
10,5 x 2 cm
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará

A argila foi abundantemente utilizada pelos grupos primitivos do mundo todo. Ao contrário dos objetos de pedra, madeira, osso e outros materiais examinados até agora, elaborados a partir da subtração da matéria-prima, o método usado na fabricação dos objetos de cerâmica consiste na adição da argila, e cada povo utiliza diferentes técnicas para prepará-la.

A análise dessas técnicas, da forma e da decoração dos objetos confeccionados com ela fornece informações que podem ser relacionadas ao contexto sociocultural dos grupos que os fabricaram, permitindo identificar a que cultura pertencem e interpretar seu modo de vida. O estudo da decoração permite resgatar padrões estabelecidos de representação que expressam o modo como cada grupo comunica seus valores e símbolos. Todos esses elementos, aliados ao grande número de peças resgatadas, transformam a cerâmica em fator fundamental para o estudo da arqueologia das áreas tropicais.

Até recentemente, a literatura arqueológica atribuía à cerâmica mais antiga do Brasil cerca de 4.000 anos de idade. Entretanto, pesquisas recentes evidenciaram no baixo Amazonas fragmentos desse material datados de 7.000 anos.⁴⁰ Essa descoberta, ainda não amplamente caracterizada, deve alterar o panorama da origem e desenvolvimento da cerâmica no Brasil.

A utilização da argila não está necessariamente ligada a povos sedentários e agricultores, mas sua origem deve estar relacionada a uma mudança de hábitos alimentares nos quais os vegetais passaram a ter papel fundamental. As manifestações mais antigas estão relacionadas a formas simples de recipientes confeccionados com o objetivo de atender à necessidade básica de processar e armazenar alimentos, que se tornou mais premente com a proliferação de plantas cultivadas e a economia de produção – o que propiciou o incremento das tradições ceramistas em todo o território brasileiro.

Podem-se obter informações sobre a utilização das diversas formas cerâmicas produzidas pelos grupos que entraram em contato com os europeus de duas maneiras: a partir de fontes etno-históricas ou estabelecendo a analogia etnográfica com elementos similares que persistem nas culturas indígenas atuais.

A maioria dos exemplares conhecidos até o momento foram produzidos por grupos horticultores que viviam em grandes aldeias e cuja crescente complexidade propiciou a produção de objetos ligados a funções simbólicas e rituais, que extrapolavam o uso cotidiano relacionado ao preparo e processamento de alimentos.

THE DOMAIN OF CLAY

Primitive peoples throughout the world made extensive use of clay. Unlike the objects that we have previously described, crafted in stone, wood, bone, and other materials through the subtraction of the raw material, pottery-making is an additive process, building the object up out of clay – a process that is carried out in different ways by the different peoples.

The investigation of techniques, shapes, and decoration patterns used in pottery-making provides information that may be directly associated to the sociocultural context of the people who crafted these objects, thus allowing us to identify their culture and to interpret their way of life. The study of decoration entails the restoration of ingrained graphic patterns that represent the way in which individual groups communicated their values and signs. All these data in combination with a large number of objects and fragments retrieved from sites turn pottery into a fundamental factor for archaeological studies in the tropics.

Until a short time ago, archaeological literature had it that the oldest pottery found in Brazil dated back to 4000 years ago. However, dating results of more-recent analyses of pottery fragments found in the lower Amazon River area fall back to 7000 years ago.⁴⁰ Though not yet fully characterized, this finding shall substantially alter the history of pottery's origin and development in Brazil.

The use of clay is not necessarily associated with sedentary and agricultural peoples; notwithstanding, its adoption probably resulted from a change in eating habits that assigned a fundamental role to vegetables. The oldest pottery-making pursuits rendered vessels of simple shapes destined for meeting the basic needs of processing and storing food. These needs gradually increased with the proliferating horticulture and production economy that resulted in the development of pottery traditions throughout the Brazilian territory.

There are two ways to obtain information on the use of the different pottery items produced by the various indigenous societies that came in contact with Europeans: from ethnohistoric sources or by establishing an ethnographic analogy with similar elements that persist in the culture of contemporary indigenous societies.

The majority of objects found to date were produced by horticultural societies that established large villages the growing complexity of which led to the production of objects with ritual and symbolic functions besides their everyday use in food preparation and storage.

These pottery items may be grouped into different categories of research according to their shapes and decoration patterns, which inscribe them in the realm of art production. The principal occurrences of ancient pottery – those investigated more in depth, that have also become better known – were produced by societies in the Amazon Basin and along the coast of Brazil.⁴¹

The potters of Amazonia

A forma e a decoração dos objetos ora apresentados permitem classificá-los nessa categoria, inserindo-os no âmbito da produção artística. As principais manifestações cerâmicas como tal consideradas, as mais estudadas e conhecidas, são as dos grupos que ocuparam a região Amazônica e a costa brasileira.⁴¹

Os ceramistas da Amazônia

As mais antigas peças de cerâmica aqui apresentadas provêm da Amazônia, e, do ponto de vista técnico e decorativo, constituem os exemplares mais elaborados produzidos no Brasil.

A produção cultural dos grupos amazônicos aqui considerados demonstra que eles tinham atingido um nível de organização sociocultural mais complexo que o daqueles que ocupavam a costa litorânea.

Existe uma ampla discussão sobre a existência de cacicados⁴² na região Amazônica, que não pretendemos retomar aqui. Entretanto, vale a pena mencionar que as manifestações artísticas – o volume e a qualidade da cerâmica, por exemplo – desses grupos justificam a hipótese de que tivessem uma chefia forte e bem estabelecida, capaz de organizar obras comunais que requeriam mão-de-obra especializada – o que pressupõe uma sociedade hierarquizada.

Dois modelos teóricos diversos explicam a presença de grupos socialmente hierarquizados na bacia Amazônica.

Um deles analisa as condições da ocupação e fertilidade do solo da planície Amazônica. A várzea, cujo terreno é fertilizado pela inundação constante, apresenta o inconveniente de não permitir a permanência do homem durante o ano todo, em decorrência das enchentes anuais. Por outro lado, a terra firme, por não estar sujeita à inundação anual, é de fertilidade muito reduzida, e por esse motivo também não permitiria a permanência de populações numerosas por longo período – condição indispensável para propiciar o desenvolvimento das características técnicas evidenciadas nas manifestações culturais, principalmente na produção cerâmica.

De acordo com esse modelo (Meggers: 1971), a bacia Amazônica teria sido receptora de culturas vindas de áreas nas quais a permanência e o desenvolvimento teriam sido mais propícios.

Em oposição a essa abordagem, Lathrap (1970), a partir da análise da distribuição lingüística e da evidência do cultivo de sementes na região, propõe o processo inverso, de acordo com o qual o médio Amazonas teria sido o centro de difusão de populações e seus respectivos traços culturais para as regiões periféricas.

Pesquisas arqueológicas sistemáticas e extensivas na região talvez precisem futuramente melhorar as análises e interpretações feitas até o momento, a fim de ajudar a esclarecer a questão.

The oldest pottery presented in this exhibition was found in the Amazonia. From the technical and decorative viewpoints, these pieces are the most elaborate findings of ancient Brazilian pottery.

The cultural production of Amazonian societies addressed at this event reveals that the sociocultural organization of these peoples was more complex and sophisticated than those of settlements along the seacoast.

Notwithstanding the open debate on the existence of Amazonian chiefdoms,⁴² this subject will not be discussed here. However, a point worth underscoring is that the artistic manifestations of these societies – the quantity and quality of their pottery, for example – justify the assumption that these peoples were headed by strong and effective chieftaincies capable of organizing community tasks that involved skilled labor, thus presupposing a hierarchized society.

Two different theoretical models explain the occupation of the Amazon Basin by socially hierarchized societies.

One of these models describes the conditions of soil fertility and occupation of the Amazonian savannah that in wet season turns into floodplain and is fertilized. In high flood the water covers all the land, thus precluding the human occupation of these areas year-round. On the other hand, its situation above flood level renders the terra firma portion of the Amazon Basin insufficiently fertilized. As a result, this land does not offer the necessary conditions for any lengthy permanence of large populations – a precondition for the development of the technical characteristics found in a society's cultural manifestations, particularly pottery-making.

According to this model (Meggers: 1971), the Amazon Basin presumably hosted derivative cultures imported from areas more suitable to their permanence and development.

In contrast with this approach, Lathrap (1970) – taking for basis the investigation of language distribution and the evidence of cultivation from seeds in the region – proposed the reverse model, according to which the Amazon Basin was the center of diffusion of societies and their respective cultures to peripheral regions.

In the future, systematic and comprehensive archaeological research will determine more precisely the investigations and assumptions carried out to date, thus helping clarify the issue.

A ilha de Marajó, situada na foz do rio Amazonas, apresenta uma cerâmica extremamente elaborada, que se desenvolveu entre 400 e 1300 a.C., de acordo com estimativas aceitas pela maioria dos arqueólogos.⁴³ Os grupos portadores dessa tradição cerâmica viviam em torno do lago Arari.

As primeiras pesquisas arqueológicas identificaram quatro ocupações sucessivas da ilha.⁴⁴ A terceira delas, denominada Cultura Marajoara, é responsável pela produção dos objetos mais expressivos dessa região. Seus integrantes construíram grandes aterros artificiais — elevações que ficavam acima das áreas alagadiças da ilha —, nos quais viviam e onde enterravam seus mortos.

As escavações arqueológicas realizadas nesses aterros, denominados tesos, evidenciaram objetos cerâmicos cuja extrema elaboração permite inferir que seus produtores deviam ser altamente especializados, dominando técnicas construtivas e decorativas muito apuradas.

Admirada e valorizada por sua qualidade estética, a cerâmica da cultura marajoara passou a ser visada por colecionadores e comerciantes, e desde o fim do século passado registrou-se a retirada de inúmeras peças da ilha de Marajó — razão pela qual não há informações controladas sobre o contexto de muitas das que hoje se encontram em museus.

A produção da cultura marajoara, classificada como integrante da tradição policrômica, destaca-se pela exuberante decoração, resultante de uma complexidade de padrões e variedade de técnicas e motivos, caracterizada principalmente pelo emprego de pintura vermelha ou preta sobre engobo branco.⁴⁵

Os grupos integrantes da tradição policrômica baseavam a subsistência na agricultura intensiva. O aumento demográfico decorrente da grande produção de alimentos permitiu o desenvolvimento de estruturas religiosas expressivas, cujas práticas rituais elaboradas são indicadas por vários elementos, como por exemplo o sepultamento em urnas de cerâmica cuja iconografia retrata a existência de um sistema simbólico aprimorado.

Há uma marcante dicotomia entre as vasilhas de uso diário e os objetos muito trabalhados encontrados em contextos funerários, relacionados aos rituais mortuários. As técnicas utilizadas na decoração de peças produzidas com preocupações estéticas e para atender a atividades cerimoniais, como estatuetas, tangas, urnas, pratos e vasos de diferentes tamanhos e formatos, consistiam na incisão, excisão, impressão e pintura, empregadas isoladamente ou em conjunto.

A incidência de padrões decorativos cujos motivos se repetem em vários artefatos, aliada à variedade de formas e ao domínio das técnicas de manufatura e de decoração, permite inferir uma alta especialização e alguns aspectos da organização social da cultura marajoara. A complexidade dos padrões decorativos está relacionada a um provável sistema simbólico de comunicação, divulgado e perpetuado pela cerâmica. Esse fato tem sido comprovado em várias sociedades agráficas, nas quais a arte assume o papel de transmissora dos conhecimentos e dos valores simbólicos e mitológicos.

The artists of Marajó

According to assumptions widely accepted by archaeologists,⁴³ the delicately elaborate pottery uncovered in Marajó Island, in the Amazon delta, developed between 400 and 1300 B.C. The societies who built this pottery tradition lived around Arari Lake.

The earliest archaeological research projects carried out on the island⁴⁴ pointed to four successive occupations. The third of them, known as Marajoara culture, produced the finest handicrafts in the entire Amazonian region. Its people built large earth mounds (tesos) on high terrain not affected by seasonal floods, on which they lived and in which they buried their dead.

Archaeological diggings in these mounds uncovered elaborate pottery that indicates the skilled constructive craftwork and decorative techniques of that culture.

Admired and appreciated for its aesthetic quality, Marajoara pottery came to be highly demanded among collectors and traders. As a result, beginning in the late 19th century countless archaeological pottery findings have been taken from the island haphazardly, thus accounting for the lack of informed records on numerous pieces presently conserved in museums.

The Marajoara pottery classified as part of the polychrome tradition stands out for the exuberant decoration consisting of complex patterns and a variety of techniques and motifs whose main characteristic is the use of red or black paint on white slip.⁴⁵

The livelihood of societies of the polychrome tradition was based on intensive agriculture. The demographic intensification resulting from the increased food production led to the development of significant religious systems with structured rituals. Concrete proof of these rituals is clearly given in pottery such as funerary urns, for example, decorated with designs employing a sophisticated symbology.

A striking dichotomy is found between pottery items destined for everyday use and the elaborately crafted objects destined for use in burial rituals. Decorative techniques employed to meet aesthetic requirements in the production of pottery such as vases, pots, and vessels of different sizes and shapes for use in ceremonial rites included incision, carving, imprinting and painting, used independently or in different combinations.

The occurrence of decorative patterns with repeated motifs in diverse pottery items, the variety of pottery shapes, and the mastery use of pottery-making and decoration techniques indicate not only the Marajoara culture's advanced skills, but also some aspects of their social organization. The complexity of Marajoara decorative patterns is linked to a supposed communication symbology that was disseminated and perpetuated through pottery. This assumption has held true regarding different agraphic societies in which art assumes the role of disseminator of knowledge, symbolism, and mythological values.

Alguns autores, como Schaan (1997), baseados em estudos etnográficos realizados em sociedades indígenas contemporâneas e na análise comparativa dos motivos utilizados na arte marajoara, propõem a existência de uma linguagem visual iconográfica na decoração dessa cerâmica, cujos signos gráficos, ligados ao repertório mítico do grupo, constituiriam um instrumento de afirmação étnica.

Mesmo que não reconhecamos o significado dos símbolos presentes nos padrões decorativos, podemos verificar certas constantes na representação.

"Essa linguagem, ou sistema de significações socialmente compartilhado, teria uma gramática estrutural com regras de funcionamento determinadas a partir das relações entre seus termos constitutivos. Se não é possível determinar significados, seria interessante estudá-la enquanto um sistema lingüístico coerente" (op. cit.: 24).

A iconografia apresenta animais da fauna amazônica – serpente, jacaré, tartaruga, anta, macaco e diversas aves. A identificação desses animais na decoração permite inferir o conteúdo simbólico de certas espécies que estariam ligadas a histórias míticas.

A figura humana, representada de várias formas, está sempre presente na decoração das urnas.

É comum a representação de figuras duais e híbridas – dotadas de traços humanos e de animais – nos apêndices modelados, provavelmente relacionadas a seres míticos ou sobrenaturais. Essas figuras, presentes na iconografia de vários grupos extintos, são encontradas na produção de sociedades indígenas atuais.

A presença de figuras duais demonstra o domínio da técnica e a intenção simbólica da representação.

Estatuetas

As estatuetas antropomorfas têm sido encontradas junto a sepultamentos, o que permite associá-las a rituais funerários. Representam figuras femininas, mas em forma de falo, e a decoração pintada provavelmente reproduz pinturas corporais. Não possuem braços, ou eles são simplesmente indicados. A figura é representada sentada, e as pernas formam uma base em forma de 'U'. Os selos e indicações dos órgãos sexuais estão em relevo.

Taking for a basis ethnographic studies of contemporary indigenous societies and the comparative analyses of Marajoara art motifs, some authors including Schaan (1997) have endorsed the existence of an iconographic visual language in Marajoara pottery decoration whose graphic signs were linked to the society's mythical repertoire and constituted an instrument of ethnic assertion.

Even if we do not grasp the meaning of symbols found in decorative patterns, we can still distinguish the repetition of these signs in representation.

"This language or socially shared system of significations possibly included a structural grammar and usage rules dictated by the interrelations of its expressions. In case the identification of significations becomes unfeasible, then it would be interesting to study it as a coherent linguistic system" (op. cit.: 24).

Pictorial illustrations in pottery include animals from the Amazon wildlife – snakes, caimans, tortoises, tapirs, monkeys, and numerous bird species. The identification of these animals used in decorative motifs indicates a symbolic content for certain species that were associated to mythical legends.

Various representations of the human figure are constantly found in urn decorations.

Shaped appendages frequently show dual and hybrid figures combining parts from animal and human forms – possibly representations of mythical or supernatural beings. These figures found in illustrations designed by diverse extinct peoples are still found in the production of contemporary indigenous societies.

These dual figures bear witness to the technical skills and symbolic intention of visual representation.

Figurines

Anthropomorphic figurines are mostly found in burial sites and for this reason associated with funerary rituals. By and large they are female figures shaped as phalli and decorated with the same paints used in body painting. These figurines are either armless or their arms are only suggested. The female figure is rendered in seated position, the bent legs forming a U-shaped base. Breasts and hinted sexual organs appear in relief.

Tangas

Um artefato característico dessa cultura é a tanga de cerâmica, assim denominada por analogia com a forma da peça de vestuário utilizada pelos indígenas para cobrir a região genital.

Encontradas junto a sepultamentos, as tangas são decoradas com desenhos muito elaborados e os mesmos padrões encontrados nas outras peças. Trata-se de peças modeladas, de paredes finas, dotadas de curvatura anatômica e três orifícios nas extremidades, para possibilitar que as mulheres as vestissem. Em decorrência da fragilidade do material e do uso incômodo, deviam ser utilizadas em situações restritas, provavelmente ligadas a rituais funerários.

Vasos, pratos e tigelas

A decoração da grande variedade de pratos e tipos de vasos resgatados associa diversas técnicas, como incisão, relevo e pintura.

Urnas funerárias

Destacamos a presença de grandes vasos usados como urnas funerárias, que foram resgatados contendo restos ósseos ou peças votivas.

A comparação das representações antropomorfas das urnas funerárias demonstra a constância dos padrões decorativos verificada nas outras peças.

Bancos de argila

Dignos de nota são também os pequenos bancos de argila, cujo tamanho e decoração permitem inferir que eram usados em ocasiões especiais.

Os trabalhos mais recentes consideram a análise iconográfica uma chave para o conhecimento do sistema de organização desses grupos, já que os desenhos representam o modo como eles concebem a si mesmos e o mundo.

A representação figurada enfatiza a figura feminina, ligada à fertilidade e à reprodução. A valorização da mulher pode ser confirmada por meio dos textos dos séculos XVI e XVII, que lhe conferem um papel mais destacado do que aquele que se verifica nas sociedades atuais.

A complexidade da cultura material, testemunhada pela presença de grandes aterros, cemitérios de urnas e cerâmica elaborada com uma iconografia complexa, permite levantar a hipótese da existência de uma sociedade estratificada.

Loincloths

A typically Marajoara clay artifact is the "loincloth," thus named after its similarity with the strip of cloth worn by indigenous peoples to cover their genitalia.

These loincloths generally uncovered at burial sites are decorated with elaborate designs and patterns similar to those rendered on other pottery items. They are molded pieces with thin, anatomically shaped walls, with three orifices pierced at the extremities that made it possible for women to wear them. Given the fragile material with which they were made and the discomfort they brought to their users, these items were probably meant for restricted usage, most likely in funerary rituals.

Vases, plates, and bowls

The decoration of the large variety of uncovered dishes and vessels combines different techniques such as, for example, incision, relief, and painting.

Funerary urns

The large vases used as funerary urns and recently uncovered that contained bone remains and votive offerings are particularly noteworthy.

A comparison of the anthropomorphic renditions on funerary urns reveals the regularity of decorative patterns found on other pieces.

Clay benches

The small clay benches the size and decoration of which suggest that they were destined for use on special occasions are also noteworthy.

The more recent research work has it that iconographic analysis plays a critical role in learning the organizational system of these societies, given that drawings represent the way in which they viewed themselves and the world around them.

Figurative renditions emphasize the female figure as well as notions of fertility and procreation. The appreciation of women is evinced in writings of the 16th and 17th centuries that describe a role for women that is more relevant than that assumed in contemporary societies.

The complexity of the material culture, confirmed by artificial landfills, urn burial sites, and elaborate pottery featuring sophisticated designs, suggests the existence of a stratified society.

MARAJÓ

ESTATUETAS FIGURINES

Estatueta Antropomorfa
Anthropomorphic Figurine
Ilha de Marajó, Pará – Cultura Marajoara / Marajoara Culture
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



Estatueta Antropomorfa
Anthropomorphic Figurine
Ilha de Marajó, Pará - Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



Estatueta Antropomorfa
Anthropomorphic Figurine
Ilha de Marajó, Pará
Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu de Arqueologia e
Etnologia-USP
São Paulo



Marajó

TANGAS LOINCLOTHS





Marajó

VASOS, PRATOS E TIGELAS

VASES, PLATES AND BOWLS





Tigela

Bowl

Ilha de Marajó, Pará – Cultura Marajoara

Marajoara Culture

Museu Paraense Emílio Goeldi

Belém do Pará



Prato
Plate
Ilha de Marajó, Pará - Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará

Vaso Globular *Globular Vase*
Ilha de Marajó, Pará
Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



Tigela

Bowl

Ilha de Marajó, Pará

Cultura Marajoara

Marajoara Culture

Museu Paraense Emílio Goeldi

Belém do Pará







Vasilha
Vessel
Ilha de Marajó, Pará
Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu de Arqueologia e
Etnologia-USP
São Paulo

Vaso Globular
Globular Vase
Ilha de Marajó, Pará
Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro



Vaso
Vase
Ilha de Marajó, Pará
Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



URNAS FUNERÁRIAS FUNERARY URNS







Urna Antropomorfa
Anthropomorphic Urn
38 x 23 cm
Ilha de Marajó, Pará - Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu Universitário Prof. Oswaldo
Rodrigues Cabral
Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis



Urna Antropomorfa
Anthropomorphic Urn
61 x 21 cm
Ilha de Marajó, Pará - Cultura Marajoara
Marajoara Culture
Museu Universitário Prof. Oswaldo
Rodrigues Cabral
Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis

Urna Antropomorfa

Anthropomorphic Urn

97x 79 cm

Marajó, Pará - Cultura Marajoara

Marajoara Culture

Museu Universitário Prof. Oswaldo

Rodrigues Cabral

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis





Urna Antropomorfa

Anthropomorphic Urn

39,5 x 38,2 cm

Ilha de Marajó, Pará - Cultura Marajoara

Marajoara Culture

Museu de Arqueologia e Etnologia-USP

São Paulo

BANCOS DE ARGILA CLAY BENCHES



A cerâmica encontrada na região da atual cidade de Santarém, localizada na foz do rio Tapajós, no baixo Amazonas, caracteriza-se pela intensa utilização de decoração acromática e de apêndices decorativos. Os produtores dessa cerâmica, denominados Tapajós, viveram na região aproximadamente entre 1000 e 1500 da nossa era.

As primeiras informações sobre essa cultura foram fornecidas pelos cronistas portugueses e espanhóis que exploraram o rio Amazonas.⁴⁶ Os dados fazem menção à "louça elaborada" produzida pelo grupo que habitava as proximidades da foz do rio Tapajós. Naturalistas que percorreram a região no século XIX também se referem à riqueza da cultura material encontrada nas proximidades da atual cidade de Santarém.

A classificação da cerâmica de Santarém, também denominada tapajônica, insere-a na tradição inciso-pontada, cujos traços diagnósticos são a incisão, o pontado e a modelagem.

Um dos aspectos mais característicos é constituído por apêndices decorativos em forma de pássaros, mamíferos e figuras antropomorfas. O fato de um reduzido número de animais – tais como rã, cobra, urubu-rei, onça, jacaré, morcego e cachorro-do-mato – estarem representados de maneira constante não é acidental, e certamente se deve a uma imposição cultural.

Na decoração incisa ou em relevo, os motivos zoomorfos são bastante estilizados, dentre os quais a rã e a cobra, apesar da simplificação, são identificadas com mais facilidade. Nos apêndices decorativos a representação é naturalista.

A argila que serviu de matéria-prima para a produção desses objetos foi temperada com um antiplástico constituído pelas espículas de um espongiário denominado cauíxi, que proporciona à cerâmica grande resistência e dureza. O cuidado revelado na preparação dessa matéria-prima, a constância e uniformidade na elaboração da forma e a decoração extremamente trabalhada revelam grande domínio técnico – o que permite inferir a presença de especialistas.

Além dos recipientes utilizados no preparo e armazenamento de alimentos, identificaram-se objetos cuja finalidade extrapola o uso cotidiano, provavelmente concebidos em função de atividades cerimoniais.

A análise das formas e da iconografia desses objetos constitui uma importante fonte de informação sobre os costumes do grupo, fornecendo elementos que permitem deduzir o tipo de organização, caracterizada como uma sociedade hierarquizada, dotada de chefia bem estabelecida e que praticava agricultura intensiva.

As grandes coleções da cerâmica tapajônica, provenientes de coletas feitas por moradores e colecionadores, não apresentam informações que indiquem a relação de determinadas peças com sua deposição temporal e espacial. As pesquisas arqueológicas sistemáticas datam da década de 80, e não há dados que permitam a interpretação das coleções existentes.

Os principais trabalhos sobre a cultura tapajônica estão baseados na análise estilística da cerâmica e enfocam peças das principais coleções depositadas em museus e pertencentes a colecionadores particulares.⁴⁷

SANTARÉM POTTERY

The intense use of achromatic decoration and decorative appendages constitute the main characteristic of pottery uncovered in the region surrounding the city of Santarém, at the mouth of the Tapajós River, a tributary of the lower Amazon. The Tapajós societies that produced this pottery inhabited the region between 1000 and 1500 A.D., approximately.

The earliest reports on this culture were given by Portuguese and Spanish chroniclers who explored the Amazon River.⁴⁶ According to them, an "elaborate earthenware" was produced by the society that once occupied the Tapajós River delta. Naturalists who visited the region in the 19th century also referred to the rich material culture of its early occupants.

Santarém pottery, also known as Tapajonica pottery, is designated as part of the incision-punching tradition, the distinguishing features of which are incision, punching, and modeling.

Decorative appendages shaped as birds, mammals, and anthropomorphic figures are among its main characteristics. The fact that only a reduced number of animals – as for example toads, snakes, king vultures, jaguars, caimans, bats, and wild dogs – are rendered constantly in Santarém pottery is not accidental, it certainly springs from a cultural imposition.

In incised or relief decorations the zoomorphic motifs are stylized. Despite the simplified forms of their renditions, however, toad and snake are more easily identifiable among other animal figures. In these decorative appendages, representations reproduce subjects taken from nature.

The clay utilized as raw material in the production of Santarém pottery was mixed with spicules taken from a native spongelike matter (cauíxi) to impart high resistance and hardness to earthenware. The great care involved in the preparation of this raw material, the regularity and uniformity in shaping forms, and the extremely elaborate decoration reveal highly technical skills, thus suggesting the presence of expert potters.

Besides the vessels used for preparing and storing food, findings have included objects other than those destined for use in everyday life, which had probably been conceived to be used in ceremonial rituals.

The analysis of the forms and pictorial representations of these objects has proved to be an important source of information on the society's customs. Furthermore, it has even provided elements that indicate the existence of a hierarchical society with well-defined leadership, engaged in intensive agricultural practice.

The large collections of Tapajonica pottery uncovered by local inhabitants and collectors lack information for positioning them in time and space. Systematic archeological studies dating back to the 1980s have not yet produced sufficient data for the interpretation of existing collections.

The key research on Tapajonica culture has focused on the analysis of pottery style, taking for a basis pieces conserved in important private or museum collections.⁴⁷

Trabalhos acadêmicos realizados nessa década vão permitir um melhor entendimento da produção cerâmica do grupo que habitou a foz do rio Tapajós e arredores.⁴⁸

Os objetos resgatados foram classificados em categorias, de acordo com sua morfologia. As principais categorias são as dos vasos denominados vasos de gargalo, de cariátides e globulares, além das urnas antropomorfas e estatuetas.⁴⁹

Estatuetas

As estatuetas, que representam figuras do sexo masculino e feminino, constituem importante fonte de informação sobre os usos e costumes do grupo, como os tipos de pinturas corporais, penteados e adereços.

Vasos, tigelas e taças

Foram identificados vários tipos de vasos, dos quais os mais característicos, denominados vasos de gargalo e vasos de cariátides, exibem motivos escultóricos associados a desenhos geométricos incisos ou em relevo. São concepções originais, constituindo indicação segura da procedência tapajônica. A forma e o tipo de decoração denotam finalidades rituais.

O elemento geométrico mais comum consiste no semicírculo ou em crescentes paralelos incisos. Os motivos escultóricos, sempre constituídos por figuras de animais, geralmente são realistas, os trabalhados em relevo são mais estilizados, e os incisos, altamente geometrizados.

Os vasos zoomorfos demonstram a importância de certos animais na cosmovisão do grupo.

Pode-se observar a postura simbólica das figuras antropomorfas que sustentam a parte superior do vaso de cariátides, cujas mãos tapam a boca, os ouvidos e os olhos.

Vários apêndices presentes nos vasos de cariátides podem ser caracterizados como figuras duais - dependendo do ângulo de visão, mostram representações diferentes.

Os vasos globulares são decorados com pintura vermelha e preta associada a apêndices que representam animais ou com motivos antropomorfos em relevo.

Urnas funerárias

As urnas funerárias, antropomorfas, são dotadas de uma abertura lateral ou posterior destinada à introdução dos restos mortais. Suas pequenas dimensões indicam a prática de sepultamentos secundários.

"Tampa" e mão

Alguns dos objetos resgatados possuem formato bastante original, como a "tampa" e a mão, associadas ao complexo cerâmico de Santarém. Essas peças, cuja finalidade e aspecto simbólico desconhecemos, ilustram o domínio técnico da cerâmica e a produção de elementos que deviam atender a necessidades ideológicas do grupo.

Apêndices

Diversas coleções apresentam apêndices decorativos que demonstram a complexidade da elaboração e da iconografia da cerâmica de Santarém.

Academic research conducted in the 1990s, up to the time of this writing, will cast new light on the pottery produced by the society that occupied the mouth of the Tapajós River and vicinity.⁴⁸

The findings have been were classified into various categories according to their morphology. The main categories are necked, caryatid, and globular vases, as well as anthropomorphic urns and figurines.⁴⁹

Figurines

The figurines representing male and female figures are a major source of information on a society's customs and everyday life, derived from the types of body paintings, hairdressing, and adornments.

Vases, bowls and drinking vessels

Several types of vases have been identified among findings, the most common of which are necked vases and caryatid vases depicting sculptural motifs associated with geometrical designs either incised or in relief. They are original creations that safely trace their origin to the Tapajônica culture. The form and type of decoration indicate that these artifacts were used in ritual ceremonies.

The geometrical patterns most commonly found on this pottery are the semicircle or incised parallel crescents. The sculptural motifs, which always depict animal figures, are generally realistic, whereas the relief work is more stylized, and the incised designs highly geometrized. The zoomorphic vases show the importance of certain animals in the society's collective estimation.

A symbolic posture is clearly noticeable in the anthropomorphic figures that support the upper part of caryatid vases, their hands covering mouth, ears, and eyes.

Various appendages to caryatid vases may be viewed as dual figures depending on the viewer's vantage point, given that they show different designs on either side.

Globular vases are decorated with appendages depicting animals or anthropomorphic motifs in relief painted red and black.

Funerary urns

The anthropomorphic funerary urns are provided with a lateral or back opening destined for the introduction of human remains. The small dimensions of these urns indicate the practice of secondary burials.

"Lid" and hand

The "lid" and the hand associated to the Santarém pottery complex are examples of unique formats of some pottery findings. These pieces, the purpose and symbolic function of which remain unknown to us, illustrate the technical skills used in pottery-making and the types of artifacts produced to meet the ideological needs of this society.

Appendages

Various collections feature decorative appendages that give proof of the complex handwork and iconography of the Santarém pottery.

SANTARÉM

ESTATUETAS FIGURINES

Estatueta Antropomorfa
Anthropomorphic Figure
Santarém, Pará
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará





Estatueta Antropomorfa
Anthropomorphic Figurine
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo

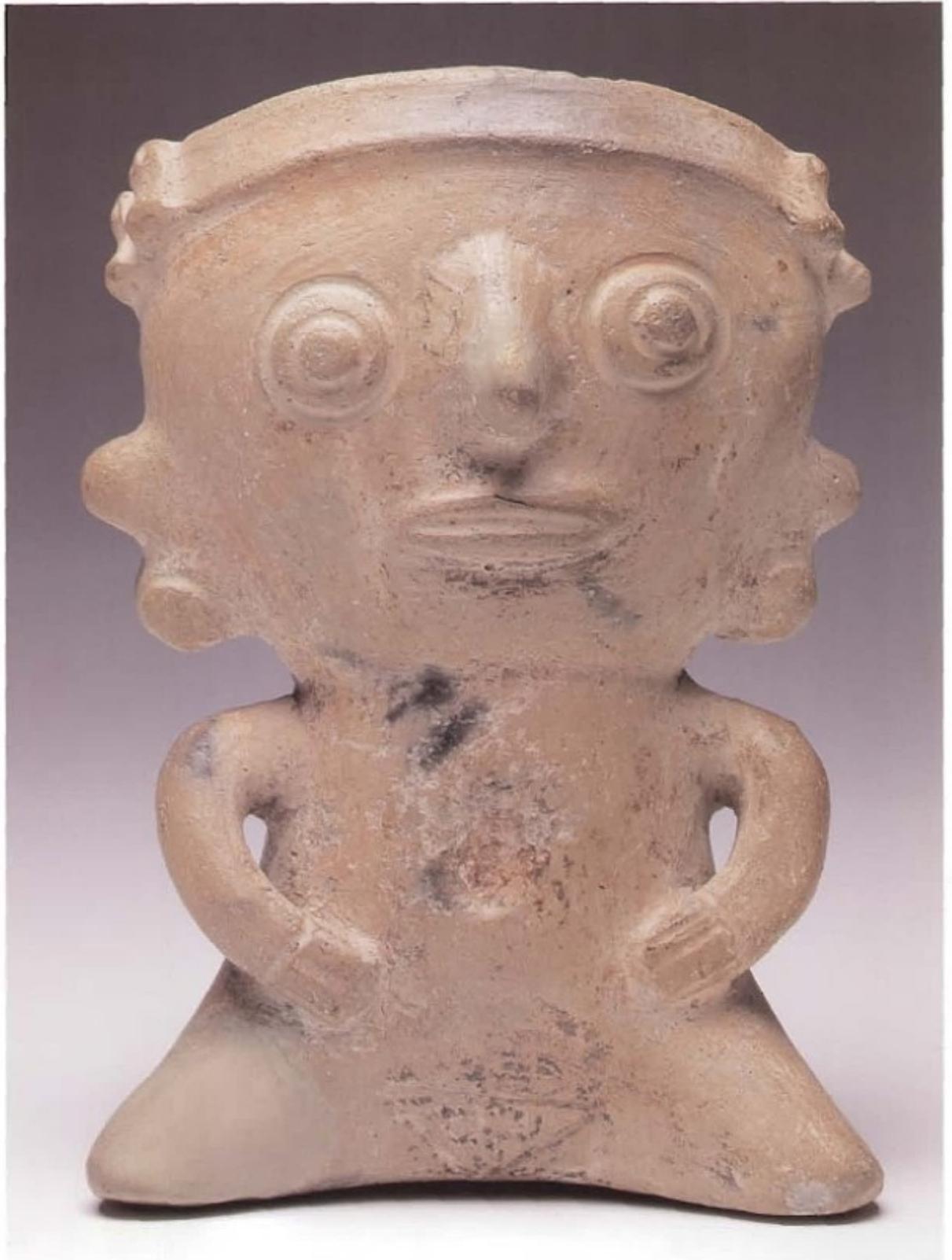


Estatueta de Base Circular
Round-Based Figurine
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e
Etnologia-USP
São Paulo





Estatueta Antropomorfa *Anthropomorphic Figurine*
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Estatueta Antropomorfa
Anthropomorphic Figure
Santarém, Pará
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará





Santarém

VASOS, TIGELAS E TAÇAS

VASES, BOWLS AND DRINKING VESSELS



Vaso de Gargalo
Necked Vase
Santarém, Pará
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará





Vaso de Gargalo Zoomorfo
Zoomorphic Necked Vase
Santarém, Pará
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará





Vaso de Gargalo
Necked Vase
Santarém, Pará
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



Vaso Zoomorfo com Gargalo Duplo
Double-Necked Zoomorphic Vase
Santarém, Pará
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



Vaso de Gargalo
Necked Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Vaso de Gargalo
Necked Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Tigela
Bowl
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Tigela com Base Anelar *Ring-Based Bowl*
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Taça
Drinking Vessel
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Vaso Maué
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo

Vaso de Cariátidas
Caryatid Vase
Santarém - Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Vaso de Cariátidas
Caryatid Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Vaso Globular

Globular Vase

Santarém, Pará

Museu de Arqueologia e Etnologia-USP

São Paulo

Vaso Globular
Globular Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Santarém

URNAS FUNERÁRIAS FUNERARY URNS



Urna Antropomorfa

Anthropomorphic Urn

55 x 60 cm

Santarém, Pará

Museu de Arqueologia e Etnologia-USP

São Paulo

Urna Antropomorfa
Anthropomorphic Urn
34 x 39 cm
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Santarém

TAMPA LID





Tampa *LD* Santarém, Pará Museu de Arqueologia e Etnologia-USP São Paulo

Santarém

APÊNDICES APPENDAGES



Apêndice Zoomorfo de Vaso Globular
Zoomorphic Appendage of Globular Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Alça Zoomorfa de Vaso Globular (pássaro estilizado)
Zoomorphic Wing of 'Globular' Vase (stylized bird shape)
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Apêndice de Vaso Antropomorfo
Appendage to Anthropomorphic Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Apêndice de Vaso Antropomorfo
Appendage to Anthropomorphic Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Apêndice Zoomorfo de Vaso Globular
Zoomorphic Appendage of Globular Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Apêndice Zoomorfo de Vaso Globular ou Vaso de Gargalo (urubu-rei)
Zoomorphic Appendage of Globular or Necked Vase (king vulture)
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Suporte Antropomorfo de Vaso de Cariátide
Anthropomorphic Support of Caryatid Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Suporte Antropomorfo de Vaso de Cariátide
Anthropomorphic Support of Caryatid Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Apêndice de Vaso de Gargalo (cachorro-do-mato)
Appendage to Necked Vase (wild dog)
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo







Apêndice de Vaso de Cariátide Zoomorfo Antropomorfizado (urubu-rei)
Appendage to Anthropomorphized Zoomorphic Caryatid Vase (king vulture)
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Apêndice de Vaso de Cariátide (morcego)
Appendage to Caryatid Vase (bat)
Santarém, Pará Museu de Arqueologia
e Etnologia-USP
São Paulo

Apêndice de Vaso Globular (felino)
Appendage to Globular Vase (felino)
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo





Apêndice Zoomorfo Antropomorfizado
Anthropomorphized Zoomorphic Appendage
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Apêndice Dual de Vaso Globular
Dual Appendage to Globular Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Apêndice Dual de Vaso Globular
Dual Appendix to Globular Vase
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Apêndice de Tampa de Vaso (pássaro)
Appendage to Vase Lid (bird)
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo







Apêndice de Vaso de Gargalo (sapo)
Appendage to Necked Vase (toad)
Santarém, Pará
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo

A prática de enterrar os mortos em urnas está fortemente associada à tradição policrômica,⁵⁰ e as vasilhas utilizadas com essa finalidade são cuidadosamente elaboradas, constituindo suportes de uma documentação simbólica significativa para a compreensão dos grupos produtores.

Como já dissemos anteriormente, muitas das peças encontradas em várias regiões da Amazônia ainda não estão bem definidas do ponto de vista cultural. As pesquisas atualmente realizadas na região poderão em curto prazo alterar esse panorama.

Entretanto, do ponto de vista estético, algumas peças são dignas de menção, mesmo que os grupos que as produziram não estejam bem caracterizados.

Citaremos particularmente as urnas funerárias antropomorfas, encontradas em toda a região amazônica, do Estado do Amazonas até o Amapá.

Entre as urnas, as que foram encontradas nas proximidades de Manaus pertencem à cultura guarita e são decoradas com pintura policrômica. Algumas delas procedentes de Miracangüera são citadas com essa denominação.

As urnas pertencentes à cultura maracá, encontradas no Estado do Amapá, apresentam características muito diversas das outras, com modelado e decoração em relevo. Foram encontradas em cavernas utilizadas como cemitérios, que chegam a apresentar impressionantes conjuntos de até cem peças.

As mais comuns representam a figura humana, de homem ou mulher, sentada num banco. A cabeça corresponde à tampa, e os traços do rosto e detalhes do corpo são executados pela aplicação em relevo e incisão. Os braços e pernas são modelados, e a pintura apresenta as cores vermelha, branca e amarela, utilizadas separadamente ou em conjunto. A decoração do corpo deve representar a pintura corporal utilizada pelo grupo, bem com os adornos.

A presença de contas de vidro de procedência européia dá uma datação relativa para essas ocorrências. Algumas urnas zoomorfas também foram encontradas nas cavernas-cemitérios.

Quanto às urnas da cultura cunani, foram encontradas em poços artificiais em forma de bota, dotados de câmaras laterais – um tipo de sepultamento que, embora encontrado em outras partes da América,⁵¹ é único no Brasil.

Em alguns sítios encontraram-se objetos votivos associados, como muiraquitãs e contas de vidro de procedência européia, junto às urnas funerárias.

Praticamente todas as formas cerâmicas, com exceção dos jarros, serviram como suporte para enterramentos secundários.

ANTHROPOMORPHIC FUNERARY URNS OF THE AMAZON

The practice of burying the dead in urns was closely associated with a polychrome tradition,⁵⁰ and the carefully made vessels used for this purpose provide significant symbolic evidence that forms the basis for an understanding of their creators.

As already mentioned, many of the pieces from around the Amazon basin region have not yet been fully studied from a cultural point of view, although research now underway in the area may soon change this picture.

However, from the aesthetic point of view, there are many pieces worth mentioning regardless of the fact that the societies who produced them have not yet been fully researched.

In this respect, we should particularly mention the anthropomorphic funerary urns, found throughout the Amazon basin region, from the state of Amazonas through to Amapá, in the north.

Those found near Manaus belong to the Guarita culture and are decorated in polychrome painting. Some urns uncovered at Miracangüera are also cited under this designation.

Maracá urns, uncovered in what is now the state of Amapá, present marked contrasts in relation to others, with relief modeling and decoration. They were found in burial caves, some of which housed striking ensembles of up to a hundred urns.

The most common pieces depict a figure, male or female, seated on a bench. The urn lid or cover is shaped after a human head, whereas the facial features and body details are done in relief and incision. Arms and legs are modeled and painting is red, white, and yellow, found both separately and combined. Decoration patterns for body painting and ornaments were probably a feature of collective identity.

The presence of glass beads brought from Europe provides a relative dating for these findings. A few zoomorphic urns have also been uncovered in cave burial sites.

The urns from the Cunani culture were found in artificial L-shaped wells with side chambers. This type of burial site is encountered in no other area of Brazil, although it is found in other regions of the Americas.⁵¹

At some sites votive-type objects such as muiraquitãs and glass beads of European origin have been uncovered next to funerary urns.

Practically all forms of ceramicware, except jugs, were support for secondary burials.

GUARITA/CUNANI

URNAS FUNERARIAS FUNERARY URNS



Urna Antropomorfa

Anthropomorphic Urn

28,5 x 23 x 12 cm

Baixo Rio Urubu, Amazonas - Cultura Guarita

Lower Urubu River - Guarita Culture

Museu Paraense Emílio Goeldi

Belém do Pará





Urna Antropomorfa Anthropomorphic Urn
60 x 40 cm
Miracangüera, Amazonas
Museu Nacional da UFRJ
Rio de Janeiro

Urna Antropomorfa
Anthropomorphic Urn
45,5 x 38,5 cm
Amapá - Cultura Cunani
Cunani Culture
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará



Cunani

VASOS VASES





Vaso
Vase
Amapá - Cultura Cunani
Cunani Culture
Museu Paraense Emílio Goeldi
Belém do Pará

Na época em que os portugueses chegaram ao Brasil, toda a costa era ocupada por grupos indígenas de filiação lingüística tupi-guarani. As informações a respeito desses grupos – provenientes de objetos encontrados em escavações arqueológicas e dos cronistas que os descreveram – revelam que viviam em grandes aldeias e fabricavam cerâmica especialmente decorada para atender a necessidades festivas.

Para o preparo de bebidas eram feitos grandes vasos, pintados de vermelho e preto sobre fundo branco, ou de uma variação dessas combinações.

As crônicas se referem à técnica de confecção da cerâmica e revelam que o período festivo em que ocorria o preparo de bebidas coincidia com o do ritual antropofágico. Fernão Cardim (1916) menciona a elaboração da cerâmica associada a esse ritual:

“Determinado o tempo em que há de morrer, começam as mulheres a fazer louça (...)” (1978:114)

Algumas citações ilustram o papel da cerâmica nessas sociedades, ligando-o ao trabalho feminino:

“As mulheres, a quem cabe todo o serviço doméstico, fabricam muitos potes e vasilhas de barro para guardar o cauim” (Léry, 1980 [1554]:232).

“(...) e as muito velhas têm cuidado de fazerem vasilhas de barro à mão como são os potes em que fazem os vinhos (...)” (Souza, 1971[1587]:312)

Alguns cronistas enfatizavam o tamanho das vasilhas:

“E fazem alguns tamanhos que levam tanto como uma pipa, em os quais e em outros, menores, fervem os vinhos que bebem (...)” (Souza, op. cit.)

Diversos objetos em cerâmica foram identificados por arqueologistas e ilustrados por historiadores.

Não há registro de objetos de formas especializadas, destinados apenas a fins cerimoniais, e não a atividades utilitárias. A única diferenciação consiste no fato de que há vasilhas que, além da decoração externa, são também pintadas por dentro, o que indica que não eram usadas para fins culinários. As vasilhas utilizadas no preparo e armazenamento de vegetais eram muitas vezes reutilizadas como urnas funerárias.

A informação mais completa encontra-se na crônica de Jean Léry, que menciona também o tipo de acabamento:

“Fazem ainda panelas redondas, ovais frigideiras e pratos de diversos tamanhos, e ainda certa espécie de vaso de barro que não é muito liso por fora, mas tão completamente polido por dentro e tão bem vidrado que não fazem melhor nossos oleiros. Para esse serviço usam

COASTAL SETTLEMENTS

By the time the Portuguese landed in Brazil, indigenous peoples speaking Tupi-Guarani languages had settled the entire coastline. According to our present knowledge of these peoples – which is derived from findings in archaeological excavations and from descriptive reports – they lived in large settlements and made ceramicware especially decorated for use in festive celebrations.

For brewing purposes, the Tupi-Guarani made large vases or pots that they painted in red and black on a white background, or in variations of these combinations.

Chronicles refer to pottery-making techniques and reveal that the fermented brew was drunk in the same festive period in which anthropophagic rites were performed. Fernão Cardim (1916) wrote concerning preparations for this ritual:

“Once the time for death had been estimated, the women began to make earthenware...” (1978: 114).

Some citations point to the role of ceramicware in these societies and see it as a female occupation:

“The women do all the domestic work, make many pots and earthenware vessels to store cauim” (Léry, 1980 [1554]: 232).

“...and the very old women were occupied in making clay vessels by hand, like the pots for making wines...” (Souza, 1971 [1587]: 312).

Some chronicles emphasized the size of these vessels:

“And they make them in sizes as large as our wine cask... in these and in other, smaller containers, they boil the wines they drink...” (Souza, op. cit.).

A wide range of pottery items has been identified by archaeologists and illustrated by historians:

There is no record of objects of special shapes used exclusively for ceremonial rather than utilitarian purposes. The only differentiation lay in the fact that in addition to their outer decoration these former vessels were painted inside, which tends to rule out culinary purposes. Vessels for cooking or storing vegetables were often pressed into service as funerary urns.

The most thorough source of information in this respect is the journal of Jean Léry, which even describes different types of finishing:

“They also make round pots, oval pans and plates of several sizes, and also certain kinds of clay vases that are not very flat on the outside, but so completely polished inside and so well glazed as to be in every way as well done as our own makers of earthenware. For this work they use a certain white liquid that soon hardens. They also prepare dark-colored paints for small ornaments such as foliage, erotic designs etc., mainly on the clay vessels for holding flour” (op. cit.: 234).

Large vessels for fermenting grain in the preparation of *cauim*²² were also found in burial places. They contained bones and offerings, which shows that they were reused as funerary urns.

The culture of the Tupi-Guarani speaking peoples, known as the Tupiguarani tradition, may be divided in two subtraditions – the Tupi in the north, and the Guarani in the south.²³

Decorated pottery derived from this tradition involves a series of geometric patterns found repeatedly throughout the territory occupied by the Tupiguarani. The most marked characteristic is polychrome painting, in varying forms, with red and/or black lines on a white background, and, more rarely, black or white lines on red. There were also red bands painted over white slip or directly on the clay surface, as well as large red or white areas produced through immersion in a solution of pigmented liquid clay.

The ornamental patterns of this pottery feature complex designs, with abstract and geometric motifs. Compositions either occupy clearly delineated portions of the pieces or cover entire surface areas. Both outer and inner surfaces are painted. Decorated and undecorated areas alternate and the diverse techniques are often combined on the same vessel.

The decoration is based on particular associations of elements and follows certain preordained norms of that people. By identifying these ornamental patterns, we can study the spatial distribution of the bearers of this tradition and so identify regional particularities.

In an attempt to identify regional differences, we have tried to experimentally classify the known patterns through an associative analysis of these findings.²⁴

Archaeological research indicates that at the time of their first contact with Europeans, the bearers of this pottery tradition not only were scattered along the entire coast of Brazil, but also lived inland, along the larger rivers.

um certo licor branco que logo endurece. Preparam também tintas pardacentas com as quais pintam a pincel pequenos enfeites, como ramagens, lavores eróticos etc., principalmente nas vasilhas de barro em que se guarda a farinha” (op, cit.: 234).

Esses grandes vasos produzidos para fermentar o cauim²² foram encontrados também em sepultamentos, contendo ossos e oferendas, o que demonstra que eram reutilizados como urnas funerárias.

A cultura dos grupos de filiação lingüística tupi-guarani, denominada tradição Tupiguarani, divide-se em duas subtradições – a tupi, distribuída setentrionalmente, e a guarani, meridionalmente.²³

A decoração usada nos objetos de cerâmica oriundos dessa tradição envolve uma série de padrões geométricos que se repetem ao longo do território ocupado pelo grupo. A característica mais marcante é a pintura policrômica, executada de diferentes maneiras, com linhas vermelhas e/ou negras sobre fundo branco, e, mais raramente, linhas negras ou brancas sobre vermelho. Encontram-se ainda faixas vermelhas sobre engobo branco ou diretamente sobre a superfície da cerâmica, bem como pintura vermelha ou branca cobrindo amplas áreas, através de banho em solução de argila líquida pigmentada.

Os padrões decorativos são constituídos por desenhos complexos, com motivos abstratos e geométricos e composições distribuídas em zonas bem delineadas ou em toda a superfície. A pintura pode ser aplicada tanto na superfície externa como na interna, ocorrendo também a alternância de áreas decoradas e sem decoração alguma, bem como a combinação de distintas técnicas na mesma vasilha.

A decoração resulta de associações particulares de elementos que seguem determinadas normas preestabelecidas pelo grupo. O reconhecimento de padrões decorativos permite estudar sua distribuição ao longo do espaço ocupado pelos portadores dessa tradição, e assim identificar as particularidades regionais.

Tentamos, em uma proposta experimental, classificar os padrões conhecidos por meio do princípio de associação entre os elementos, visando à identificação de diferenciações regionais.²⁴

As pesquisas arqueológicas indicam que, na época do primeiro contato com os europeus, os portadores dessa tradição ceramista, além de ocuparem toda a costa brasileira, viviam também no interior, ao longo dos principais rios.

TUPIGUARANI

CERÂMICA POTTERY



Vaso Vaso
26 x 35 cm
Tradição Tupiguarani
Tupiguarani Tradition
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Urna Funerária *Funerary Urn*
Tradição Tupiguarani *Tupiguarani Tradition*
Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade Federal do Paraná
Paranaguá, Paraná



Urna Funerária *Funerary Urn*
Tradição Tupiguarani *Tupiguarani Tradition*
Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade Federal do Paraná
Paranaguá, Paraná





Urna Pintada *Painted Urn*
73 x 90 cm
Paraná - Tradição Tupiguarani
Tupiguarani Tradition
Centro de Estudos e Pesquisas
Arqueológicas-UFPR
Curitiba, Paraná

Tigela Elíptica *Elliptic Bowl*
Tradição Tupiguarani *Tupiguarani Tradition*
Museu de Arqueologia e Etnologia-USP
São Paulo



Vasilha Pintada

Painted Vessel

19 x 32 x 18 cm

Tradição Tupiguarani

Tupiguarani Tradition

Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul-MARSUL

Taquara, Rio Grande do Sul



Vaso pintado

Painted Vessel

12 x 25,5 x 11 cm

Tradição Tupiguarani

Tupiguarani tradition

Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul-MARSUL

Taquara, Rio Grande do Sul



O CONTATO E A INFLUÊNCIA NA ARTE

À medida que os portugueses foram efetivando a colonização, espalhando-se pelo território brasileiro e ocupando a terra, a relação aparentemente amistosa que mantinham com os índios se transformou, resultando na expulsão, escravidão e paulatina extinção dos primitivos habitantes.

A conquista da terra incluía a posse de tudo o que ela continha, até mesmo dos habitantes, por isso sua divisão foi feita sem levar em conta a antiga ocupação.

Algumas congregações religiosas tentaram impedir a execução total dos indígenas, por meio do processo missionário e da implantação de aldeamentos. A partir desse momento vemos a aniquilação das manifestações culturais dos indígenas que habitavam as terras colonizadas.

Os jesuítas ensinavam artes aos gentios. O padre João Daniel fala na sua crônica da “grande habilidade e aptidão dos índios” e da facilidade com a qual os indígenas do Pará aprendiam os mais variados ofícios, imitando com perfeição qualquer objeto que lhes fosse mostrado.”

Não há muitas informações a respeito da influência exercida pela visualização de padrões e objetos diferentes sobre a cultura indígena, mas algumas peças evidenciam o predomínio que lhes foi imposto.

Alguns objetos, como por exemplo os cachimbos procedentes da região de Santarém, demonstram a utilização da mão-de-obra indígena na execução de motivos reconhecidamente europeus. Os motivos vegetais não foram utilizados em nenhum tipo de decoração e constituiriam um indício de influência externa à cultura tapajônica.”

CONTACT AND ITS INFLUENCE ON ART

With the increasingly scattered colonization by Portuguese settlers, who gradually occupied more and more of the Brazilian land, the seemingly amicable relationship between the Portuguese and the indigenous tribes changed drastically and ended in expulsion, slavery, and gradual extinction of the original inhabitants.

From the viewpoint of the Portuguese colonizers, the conquering of the land included everything that was on it, even its inhabitants, with the land being divided up without any regard to how it was originally occupied.

Some religious orders tried to check the total annihilation of the indigenous population by undertaking missionary work and creating small Indian villages. From this time on, all cultural manifestations of the indigenous peoples that inhabited the colonized areas were eradicated.

As part of their missionary work, the Jesuits taught art to the heathen. In his journal, Father João Daniel commented on “the skill and dexterity of the Indians” and how easily they learned different handicrafts and made perfect imitations of any objects shown to them.³⁵

Very few data are available on how the native Indian outlook on different patterns and objects informed their culture, but some artifacts evidence the hegemony to which they were subjected.

Some artifacts such as the pipes made in the region of Santarém, for example, show definite traces of Indian handwork in the execution of obviously European motifs. Plant designs were not used for any type of decoration; otherwise they would give an indication of the outside influence on the Tapajônica culture.³⁶

CONCLUSÃO

As considerações sobre a produção artística de populações extintas têm contribuído para o estudo da história da arte e sua origem. A origem da arte está relacionada ao processo de hominização, pois identifica o momento em que o homem adquire o domínio do cérebro sobre a ação. Para produzir arte, é necessário esse controle, que transforma a experiência em memória, a memória em expressão e a matéria em forma, que só se concretizará a partir do conhecimento de técnicas de elaboração socialmente estabelecidas.

A análise dos objetos aqui apresentados revela domínio técnico e elaboração tais que pressupõem dedicação e especialização na execução dessas obras, consideradas artísticas e não ligadas diretamente à subsistência de uma população. Permite, também, conhecer um pouco mais dos produtores e seus níveis de organização sociocultural, ao mostrar uma estrutura social diferente daquela que tradicionalmente se atribui às chamadas sociedades "primitivas", freqüentemente associadas à idéia de dedicarem todo o tempo à satisfação de suas necessidades básicas de sobrevivência.

Se nem sempre podemos relacionar diretamente essas manifestações ao nosso conceito atual de arte, reconhecemos nelas, no entanto, a universalidade do homem, pois colocam na forma material representações e símbolos que traduzem sentimentos e inquietações. Assim, identificamos o desejo de expressar valores estéticos de maneira universal e constante, ao longo do tempo, como parte do processo de hominização.

CONCLUSION

The research into the artistic production of extinct peoples has contributed to the study of art history and its origins. The origin of art is related to the study of the hominization process, since it pinpoints the time at which human beings began to exercise control over their actions. This control is necessary for art production, since it transforms experience into memory, memory into expression, and matter into form, and this is only possible when people become aware of socially established art techniques.

An analysis of the objects exhibited here shows a degree of technical knowledge and preparation that presumes devoted and skilled work in the making of this pottery, which is considered artistic rather than directly associated with the people's sustenance. It also provides insight as regards the producers themselves and their sociocultural organizational strata, in that it suggests that their social structure was different from that traditionally attributed to "primitive" societies. In the latter's structure, often the population dedicated all its time to providing for its basic survival needs.

Although we cannot always link these manifestations directly to our current concept of art, we can recognize in them the universality of humankind, inasmuch as they make use of symbols and representations to translate feelings and concerns into material form. We are thus able to identify the desire to express aesthetic values in a universal and constant form over time, as part of the hominization process.





- 1 Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, bolsista do CNPq.
- 2 Ribeiro (1980).
- 3 Não estamos adotando o ponto de vista etnocêntrico, que considera, nas sociedades antigas, a existência de artesãos em lugar de artistas.
- 4 Um provável avanço deverá acontecer com a realização de trabalhos ligados à arqueologia pós-processual e à abordagem cognitiva, que consideram a cognição e a mente humana como fatores-chave no processo de formação do registro arqueológico (Ucko 1969, 1977; Hodder, 1982; Tilley, 1991; Renfrew, 1994).
- 5 Temos consciência da complexidade do tema, que por si seria objeto de uma publicação, assim como da limitação das considerações formuladas. Mas achamos necessário fazer algumas reflexões sobre a classe de objetos considerados.
- 6 Estamos de acordo com este autor: não é importante uma definição essencial, e sim operacional, que sirva de parâmetro para a análise.
- 7 Morphy (1994) fornece um dado importante para a compreensão do conceito de arte em outras culturas, que é a intenção. Significa que os objetos de arte são aqueles destinados a serem trabalhos de arte pelos seus fabricantes.
- 8 Independentemente do termo "arte", a necessidade e a ação podem ser consideradas universais (Leroi-Gourhan, 1968; Mithen, 1996).
- 9 O estilo não é um conjunto mais ou menos arbitrário de formas e de motivos organizados, mas um instrumento essencial para a compreensão da visão de mundo do grupo que o produziu.
- 10 Tilley, 1999.
- 11 Não usamos o termo "pré-história" para designar o período anterior ao contato, considerando a história de maneira contínua: ela não começou com a chegada do europeu, mas com a primeira ocupação do território. Podemos chamar de história antiga o período anterior à chegada dos europeus ao Brasil.
- 12 Franz Boas (1951) é um exemplo clássico, pois, mesmo sendo o seu trabalho relacionado a uma perspectiva ampla de arte, o significado estava subordinado à forma.
- 13 Não estamos precisando a fase cultural na qual foram classificadas as manifestações visuais analisadas por se tratar de um procedimento operacional da prática arqueológica, não pertinente a esse tipo de publicação.
- 14 Carbono 14 e termoluminescência.
- 15 A região de Central tem sido pesquisada por Maria Beltrão.
- 16 Esse enfoque, denominado arqueoastronomia, associa grafismos a representações de fenômenos celestes. A Pedra de Ingá, na Paraíba, é um exemplo desse tipo de representação. Alguns estudos indicam que ela serviria como calendário e que teria indícios de elementos de escrita.
- 17 Prous, 1992.
- 18 "O termo grafismo, que prefiro para designar qualquer desenho unitário indefinido no conjunto pictural rupestre, não é utilizado com unanimidade pelos arqueólogos do Brasil, apesar de sua inegável utilidade como agente definidor não comprometido e ser uma definição utilizada por André Leroi-Gourhan. Foi introduzido na nomenclatura brasileira por Anne-Marie Pessis, que a ampliou criando "categorias" de grafismos, que dividiu em três grupos, atendendo às possibilidades identificatórias dos mesmos." (Martin, 1996: 216).
- 19 Pessis (1993) aborda os grafismos do ponto de vista da arqueologia visual, considerando-os uma forma de comunicação, uma pré-escrita. A autora trata pinturas e gravuras como artefatos arqueológicos que devem ser estudados em conjunto com outros vestígios.
- 20 As definições e o reconhecimento de tradições não representam conceitos fechados, mas tentativas de organizar e correlacionar a documentação disponível.
- 21 Classificação dada por Anati (1994).
- 22 Essas interpretações devem ser vistas com cautela, já que nem sempre é possível fazer relações diretas.
- 23 Ucko (1967). O autor cita o trabalho revolucionário de Leroi-Gourhan em estudos da arte do período Paleolítico europeu, que serviu de base para várias análises realizadas em outros países, inclusive no Brasil.
- 24 Maranca, 1980, e Aytal, 1970, respectivamente.
- 25 Reichel-Dolmatoff, 1969, 1978; Lewis-Williams, 1998; Whitley, 1998.
- 26 Essa abordagem é utilizada principalmente no estudo dos processos adaptativos dos grupos caçadores-coletores (Mithen, 1996; Joachin, 1983).
- 27 Ouzman (1998).
- 28 Niède Guidon classifica essa subtradição como tradição.
- 29 Vialou & Vialou, 1998.
- 30 Pereira, 1994.
- 31 Prous (1991), por exemplo, fez um trabalho sobre as representações que se referem à captação e ao preparo de alimentos existentes nas várias tradições.
- 32 Objetos semelhantes foram encontrados em sambaquis fluviais na Amazônia, mas ainda não permitem nenhuma correlação com os encontrados no sul do país.
- 33 Prous, 1992.
- 34 Rohr, 1977.
- 35 Informação contida em Palmaraty (1960: 87) indica que três figuras foram adquiridas por Nimuendaju para o Museu Etnográfico de Gotemburgo.
- 36 "O nome é tupi e foi dado em época posterior à conquista da Amazônia. Potanto, não tem a menor correspondência com a antiga e legítima conceituação indígena, que talvez não seja possível conhecer." (Barata, 1954: 241).
- 37 A ocorrência desses artigos é mencionada no baixo Orinoco, nas Guianas, nas Antilhas Menores, na foz do Amazonas e em várias partes do referido rio (Boomert, 1987).

Notes

- 1 Museum of Archaeology and Ethnology, University of São Paulo, holder of a CNPq scholarship.
- 2 Ribeiro (1980).
- 3 We are not adopting an ethnocentric viewpoint that believes that the earlier societies had artisans rather than artists.
- 4 An advancement is likely to result from studies related to postprocedural archaeology and the cognitive approach, which hold cognizance and the human mind key factors in the formation of the archaeological record. (Ucko 1969, 1977; Hodder, 1982; Tilley, 1991; Renfrew, 1994).
- 5 We are aware of both the complexity of this subject, one that could be addressed in a publication by itself, and the limitation of the formulated considerations. Nonetheless we find it necessary to reflect over the class of the findings in question.
- 6 We agree with this author, according to whom an essential definition is not important, but rather an operational definition that serves as a parameter for the analysis.
- 7 Morphy, 1994, furnishes an important datum in understanding the concept of art in other cultures: intention. Accordingly, art objects are those that were meant to be works of art by their producers.
- 8 Independently of the term "art," necessity and action can be considered universal. (Leroi-Gourhan, 1968; Mithen, 1996.)
- 9 Style is not a more or less arbitrary set of organized motifs and forms, but an essential tool in understanding the world.
- 10 Tilley, 1999.
- 11 The term "prehistory" is not used here to designate the period that preceded the contact. If we view history as a continuous process, it did not start with the arrival of the Europeans, but from the time the territory was first occupied. Thus, "ancient history" refers to the period in the history of the Brazilian land predating European colonization.
- 12 Franz Boas (1951) may be cited as a classical example: his work was related to a broad view of art in which the signified was subordinated to form.
- 13 We are not proportioning the cultural phase in which visual manifestations were classified because this is an operational procedure in archaeological practice that is not pertinent to this type of publication.
- 14 Carbon 14 and thermoluminescence dating.
- 15 Maria Beltrão extensively studied the Central region.
- 16 This approach, known as archaeoastronomy, associates the line traces to representations of celestial phenomena. Pedra de Ingá, found in the state of Paraíba, is an example of this type of representation. Some assumptions have it that the rock worked as a kind of calendar besides bearing traces of elements of writing.
- 17 Prous, 1992.
- 18 "Despite its undeniable usefulness as a noncommittal defining agent, the term 'sign' utilized by André Leroi-Gourhan – that I use to designate any single and unidentified design found in depiction on cave walls – has not been adopted unanimously by archaeologists in Brazil. The term was introduced in Brazilian nomenclature by Anne-Marie Pessis, an archaeologist who further expanded the concept and created 'categories' of signs that she divided in three groups according to their identificatory possibilities." (Martin, 1996: 216).
- 19 Pessis (1993) views line traces from a visual anthropological angle and considers them a form of communication, of prewriting. The author deals with paintings and engravings as archaeological artifacts that should be studied together with other archaeological findings.
- 20 The definitions and acknowledgment of traditions are not closed concepts, but an attempt to organize and correlate available documents.
- 21 Classification given by Anati, 1994.
- 22 These interpretations must be viewed with reservations, given that direct analogies are not always feasible.
- 23 Ucko (1967). The author cites a revolutionary work by Leroi-Gourhan in his research of European Paleolithic Art, which provided the basis for various studies conducted in other countries, including Brazil.
- 24 Maranca (1980) and Aytal (1970), respectively.
- 25 Reichel-Dolmatoff, 1969, 1978; Lewis-Williams, 1998; Whitley, 1998.
- 26 This approach is employed mainly in the investigation of adaptive processes of hunter-gatherer societies (Mithen, 1996; Joachin, 1983).
- 27 Ouzman, 1998.
- 28 Niède Guidon classifies this subtradition as tradition.
- 29 Vialou & Vialou, 1998.
- 30 Pereira, 1994.
- 31 Prous (1991), for instance, has examined how finding and preparing foodstuffs is depicted in several different traditions.
- 32 Similar artifacts were discovered in shell mounds or middens (sambaquis) in the Amazon River region. However no correlation has yet been established with those uncovered in the south of the country.
- 33 Prous, 1992.
- 34 Rohr, 1977.
- 35 Information taken from Palmaraty (1960: 87) indicates that Nimuendaju acquired three of these carved figures for the Gothenburg Ethnographic Museum.
- 36 "This Tupi name was given to the piece after the early exploration of Amazonia by the Europeans. Therefore this designation has no connection with the ancient and legitimate indigenous conception that we may never in fact ascertain." (Barata, 1954: 241, translated).
- 37 The occurrence of these findings has been reported in the lower Orinoco River, in the Guianas, the Lesser Antilles, the Amazon delta, and in various parts along the Amazon River (Boomert, 1987).

38 No século XVII, os kalinas das Guianas e os caribes das Antilhas Menores afirmavam que as pedras-verdes vinham da região do Amazonas (Boomer, 1987). As informações mais detalhadas sobre o tema são de Henriarte, de 1660.

39 Boomer (1987) discute dados e afiliações culturais dos artefatos no Caribe e na Amazônia, tendo como base fontes etno-históricas e arqueológicas.

40 Roosevelt et al., 1991

41 Exemplos de outras regiões que poderiam ser incluídos estão fora desta publicação por serem dados ainda em fase de pesquisa ou que permanecem como informação isolada, sem integrar o contexto cultural estabelecido.

42 Entendidos dentro da conceitualização aplicada para a área do Caribe, onde há traços de especialização evidenciados por estruturas cerimoniais diferenciadas.

43 Meggers e Evans (1957) estimam a duração da cultura entre 410 e 1322 d.C.; Roosevelt (1991), entre 400 e 1300 d.C.; a maior diferença está na hipótese de Brochado e Lathrap (1982), que estimam o início da fase marajoara em 300 d.C. e o fim entre 900 e 1650 d.C.

44 As pesquisas arqueológicas sistemáticas tiveram início com o trabalho de Meggers (1957), que caracterizou o processo de ocupação da ilha de Marajó. Estudos posteriores foram realizados por outros arqueólogos, Simões (1967) e Roosevelt (1991).

45 Meggers e Evans (1961) tentaram ordenar as informações disponíveis sobre os complexos cerâmicos, cujos traços diagnósticos foram agrupados segundo o conceito de "estilo-horizonte". Dentro dos estilos propostos, os dois mais recentes, o policrômico e o inciso-ponteados, englobam as culturas marajoara e de Santarém, que são comentadas aqui. Entretanto, com o desenvolvimento das pesquisas e a obtenção de novas datas, foi possível observar que não se tratava de horizontes, e os conjuntos passaram a ser denominados tradição. Essa classificação representa um recurso operacional, mas não deve ser considerada dentro de uma correspondência cultural precisa.

46 Em outro trabalho (Scatamacchia, Demartini e Bustamante, 1996), pudemos sistematizar os dados sobre o contato com os grupos que habitavam a região do rio Tapajós: "Com relação aos cronistas, sabe-se que, em 1542, Orellana, descendo o rio Amazonas, chegou às proximidades da foz do rio Tapajós. Sua expedição, entretanto, foi mal-sucedida. Os espanhóis vieram a saber que as terras localizadas à margem direita pertenciam ao cacique Chipayo (Tapajós).

Os portugueses só chegaram ao rio Tapajós em 1626, chefiados pelo capitão Pedro Teixeira, que, segundo os relatos, foi bem-sucedido. Mais tarde, em 1639, os Tapajós foram subjugados pelo filho do governador do Pará, Bento Maciel Parente, iniciando assim o fim dos Tapajós. P. Betendorf, em fins do século XVII, concluiu a sua crônica dizendo que aquela aldeia tão populosa na foz do Tapajós, tanto como as numerosas aldeias de terra adentro, estavam totalmente destruídas" (op. cit.: 319).

47 (Barata, 1944, 1950, 1951, 1953; Corrêa, 1965; Palmarty, 1939, 1960).

48 Nessa linha, podemos mencionar: GUAPINDAIA, V. L. C. *Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajós: a coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Universidade Federal de Pernambuco, 1993, e GOMES, D. M. C. *Rescando o Passado: um estudo do vasilhame cerâmico da coleção tapajônica do MAE/USP*. Universidade de São Paulo, 1999.

49 Esta nomenclatura, passível de várias considerações, é a que tem sido utilizada na bibliografia (Palmarty, 1960).

50 A tradição policrômica tupiguarani que ocorre no litoral, à qual está associada a presença de urnas funerárias, origina-se na bacia Amazônica.

51 Long, 1967.

52 Bebida fermentada feita a partir do suco da mandioca ou do milho.

53 O reconhecimento dessa divisão pode ser encontrado também nas informações etno-históricas. Mas, do ponto de vista arqueológico, os limites e as características ainda estão em fase de definição (Scatamacchia, 1990).

54 Scatamacchia, Caggiano e Jacobus, 1991.

55 Cited in Barata, 1951.

56 De acordo com Barata (1944, 1951), os ornamentos modelados com motivos baseados em estilização vegetal não apareciam em nenhuma cerâmica da bacia amazônica. Já Prous (1991:451), sem querer solucionar a questão, sugere outra possibilidade: "(...) seria a decoração vegetal decorrente da utilização ritual para queimar um vegetal (o tabaco) enquanto os vasos tinham uma função diferente? Temos dificuldade em acreditar que todos os cachimbos sejam mais tardios do que a cerâmica que os acompanha, testemunha de uma cultura cheia de vitalidade".

38 In the 17th century, the Kalina in the Guyanas and the Carib of the Lesser Antilles maintained that the greenstones came from the Amazon region (Boomer, 1987). In 1660 Henriarte produced more-detailed information about this theme.

39 Boomer (1987) discusses petrographical data and cultural affiliations of artifacts made in the Caribbean and in Amazonia, taking for a basis ethnohistorical and archaeological sources.

40 Roosevelt, et al., 1991.

41 Findings uncovered in other regions have been left out of this exhibit because they are either still being researched or they remain as disconnected information that do not fit the known cultural context.

42 This holds true within the conceptual approach applied to the Caribbean region, where there are traces of specialization as shown by differentiated ceremonial structures.

43 Meggers and Evans (1957) estimate that this culture existed from 410 and 1322 A.D. Roosevelt (1991) holds that it existed from 400 and 1300 A.D. A discrepancy derives from the hypothesis of Brochado and Lathrap (1982), to whom the Marajó phase lasted from 300 A.D. to sometime between 900 and 1650 A.D.

44 Systematic archaeological research studies began with Meggers (1957), who described the occupation process on Marajó Island. Archaeologists Simões (1967) and Roosevelt (1991) conducted subsequent studies.

45 Meggers and Evans (1961) attempted to classify available knowledge of pottery complexes. The distinguishing traits were grouped by "style horizon." Among the proposed styles, the two most recent, the polychrome and incision-punching styles, were the Marajoara and Santarém cultures mentioned above. However, more recent research and new datings suggest that this was not a question of perspectives (or "horizons") and the more current denomination is "tradition." This kind of classification may be valid for operational purposes, but should not be understood as indicating precise cultural equivalence.

46 In another paper (Scatamacchia, Demartini e Bustamante, 1996), we systematized the data collected on contact with the societies that inhabited the region along the Tapajós River: "As to the chroniclers, it is known that in 1542 Orellana sailed down the Amazon River and came close to the mouth of the Tapajós River, though the expedition was a failure. The Spaniards learned that the land on the right bank of the river belonged to Indian chief Chipayo (Tapajós).

"Portuguese explorers only reached the Tapajós River in 1626 led by captain Pedro Teixeira, whose mission, according to reports, turned out successful. Later, in 1639, came the subjugation of the Tapajós Indians by Bento Maciel Parente, the son of the governor of Pará, beginning the process of the eradication of Tapajós culture. In the late 17th century, P. Betendorf concluded his chronicle stating that the highly populated village at the mouth of the Tapajós River, as well as numerous villages inland, had been totally destroyed." (op. cit.: 319).

47 Barata, 1944, 1950, 1951, 1953; Corrêa, 1965; Palmarty, 1939, 1960.

48 On this subject, see: GUAPINDAIA, V. L. C. *Fontes históricas e arqueológicas sobre os tapajós: a Coleção Frederico Barata do Emílio Goeldi Museum*. Universidade Federal de Pernambuco, 1993; and GOMES, D. M. C. *Rescando o passado: um estudo do vasilhame cerâmico da Coleção Tapajônica do MAE/USP*. Universidade de São Paulo, 1999.

49 This nomenclature, assessable in different ways, has been adopted in bibliography (Palmarty, 1960).

50 The Tupi-Guarani polychrome tradition found on the coast, to which the presence of funerary urns is associated, originated in the Amazon Basin.

51 Long, 1967.

52 Fermented beverage made with cassava or corn.

53 Recognition of this division may also be found in ethnohistorical studies. From the archaeological point of view, however, boundaries and characteristics are still in the process of being defined (Scatamacchia, 1990).

54 Scatamacchia, Caggiano and Jacobus, 1991.

55 Cited in Barata, 1951.

56 According to Barata (1944, 1951), ornaments with motifs based on plant stylization were not found on Amazon Basin pottery. Nevertheless, Prous (1991: 451), while not resolving the issue, poses another possible reading: "... would plant decoration be derived from the ritual burning of a plant (tobacco) while vases had a different function? The pottery accompanying the pipes points to a very lively culture and it seems unlikely that the pipes are more recent."

- A Guide to Pre-Columbian Art.** Skira, Milano, 1998.
- ALBERTO TORRES, H. "Arte indígena da Amazônia," *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 6, p. 1-15, Rio de Janeiro, 1940.
- ANATI, E. *World Rock Art. The primordial language.* Capo di Ponte, Edizione del Centro, 1994.
- Arqueologia Amazônica. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 1972.
- AYTAL, D. As gravações rupestres de Itapeva. *Revista da Universidade Católica de Campinas*, XIV, p. 29-61, 1970.
- BARATA, F. Os maravilhosos cachimbos de Santarém. *Estudos Brasileiros*, RS, v. XIII (37), p. 37-39, 1944.
- _____. A arte oleira dos tapajós I. Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos. *Publicação do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará*, Belém, II, 1950.
- _____. A arte oleira dos tapajós II. Os cachimbos de Santarém. *Revista do Museu Paulista*, v. V, p. 183-197, 1951.
- _____. A arte oleira dos tapajós III. Alguns elementos novos para a tipologia de Santarém. *Publicação do Instituto de Arqueologia e Etnologia do Pará*, v. VI, p. 3-13, 1953.
- _____. Uma análise estilística da cerâmica de Santarém. *Cultura*, ano III (5), p. 185-205, 1953.
- _____. O muraquitã e as contas dos tapajós. *Revista do Museu Paulista*, v. VIII, p. 229-260, 1954.
- BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira.* Melhoramentos, 1975.
- BELTRÃO, M. *Arte Rupestre.* Catálogo de exposição, s./d.
- _____. "Pinturas e gravuras rupestres de Mato Grosso: tentativa de interpretação," *Revista de Cultura*, MEC, ano 1, n. 4, p. 113-117, 1971.
- BECK, A. Os sambaquis da região do litoral de Laguna, Santa Catarina. In: *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC, Florianópolis*, ano III, v. III, p. 5-17, 1970.
- _____. et al. Síntese da arqueologia do litoral norte de Santa Catarina. In: *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC, Florianópolis*, ano III, v. III, p. 23-29, 1970.
- BOAS, F. *Primitive Art.* Dover Publications, New York, 1955.
- BOOMERT, A. Gifts of the amazons: "green stone" pendants and beads as items of ceremonial exchange in Amazonia and the Caribbean. *Anthropologica*, v. 67, p. 33-54, Caracas, 1987.
- CABRAL, O. Da raridade dos zoólitos platformes. *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC, Florianópolis* ano I, v. I, 1969.
- CORRÊA, C. G. Estatuetas de cerâmica na cultura Santarém. *Publicações Avulsas*, n. 4, Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 1965.
- DIAS, J. A. B. F. Uma definição de arte para uma antropologia da arte. *Ler História*, v. XX, p. 131-157, 1990.
- GÂNDAVO, P. de M. *Tratado da Terra do Brasil.* (séc. XV), São Paulo, Edusp, 1980.
- GOMES, D. M. C. Bibliografia sobre a cultura Santarém: história e perspectiva. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 7, p. 155-166, 1997.
- GUIDON, N. *Peintures préhistoriques du Brésil.* ERC, France, 1991.
- _____. *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu.* Empresas Dow, Brasil, 1984.
- HODDER, I. *Symbols in Action.* Cambridge University Press, 1982.
- JOACHIM, M. "Palaeolithic cave art in ecological perspective" in: BAILEY (ed.) *Hunter-gatherer Economy in Prehistory.* Cambridge University Press, pp. 212-219, 1983.
- LATHRAP, D. *The Upper Amazon, Ancient Peoples and Places.* London, 1970.
- LEROI-GOURHAN, A. *The Art of Prehistoric Man in Western Europe.* Guterman, 1968.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. "Wrestling with analogy: a methodological dilemma in Upper Palaeolithic art research" in: WHITLEY (ed.). *Reader in Archaeological Theory.* Routledge, London/New York, p. 157-174, 1998.
- LONG, S. "Formas y distribución de tumbas de pozo con cámara lateral," *Razón y Fábula* (I), p. 73-87. Ed. Universidad de los Andes, Bogotá, 1967.
- MARANCA, S. "Pinturas rupestres da toca da Entrada do Pajau, Estado do Piauí. Análise das figuras zoomorfas," *Revista do Museu Paulista*, XXVII: 157-97, 1960.
- MARTIN, G. *Pré-história do Nordeste, Brasil.* Recife, Ed. UFPE, 1996.
- MEGGERS, B. & EVANS, C. *Archaeological Investigations at the Mouth of Amazon.* Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 167, 1957.
- MEGGERS, B. & EVANS, C. "An experimental formulation of horizon-styles in the tropical forest area of South America." In: LOTHOP (ed.). *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology.* p. 373-388, Cambridge, 1981.
- MENEZES, U. "A arte no período pré-colonial." In: ZANNI, W. (org.). *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo, Instituto Walther Moreira Sales, 20-45, 1983.
- MITHEN, S. *The Prehistory of the Mind. The Cognitive Origins of Art and Science.* Thames and Hudson, London, 1996.
- _____. "Ecological interpretations of Paleolithic art." In: PREUCEL and HODDER (orgs.). *Contemporary Archaeology.* Blackwell, New York, 79-96, 1996.
- _____. *Arte da Terra. Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará.* Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Edições Sebrae, 1990.
- MORPHY, H. "The anthropology of art." In: GOLD, Tim (ed.) *Companion Encyclopedia of Anthropology.* Routledge, UK, 1994.
- OUZMAN, S. "Towards a mindscape of landscape: rock-art as expression of world-understanding." In: CHINDALE & TAÇON (eds.). *The Archaeology of Rock Art.* Cambridge University Press, 30-41, 1998.
- PALMATARY, H. C. *The archaeology of the lower Tapajós Valley, Brazil.* American Philosophical Society, 6, Philadelphia.
- RASZTORY, E. "Aesthetics and pre-Columbian art." *RES*, 20/30, Philadelphia 319-325, 1996.
- PEREIRA, E. "Registro rupestre do nordeste do Pará." *Revista de Arqueologia*, São Paulo, 8 (1): 321-336, 1994.
- _____. *Las pinturas y grabados rupestres del nordeste de Pará, Amazonia, Brasil.* PhD thesis, Department of Archaeology and Prehistory, Universidad de Valencia, Spain, 1996.
- A Guide to Pre-Columbian Art.* Skira, Milan, 1998.
- ALBERTO TORRES, H. "Arte indígena da Amazônia," *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 6: 1-15, Rio de Janeiro, 1940.
- ANATI, E. *World Rock Art. The primordial language.* Capo di Ponte, Edizione del Centro, 1994.
- Arqueologia Amazônica. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 1972.
- AYTAL, D. "As gravações rupestres de Itapeva." *Revista da Universidade Católica de Campinas*, XIV: pp. 29-61, 1970.
- BARATA, F. "Os maravilhosos cachimbos de Santarém." *Estudos Brasileiros*, RS, XIII (37): 37-39, 1944.
- _____. "A arte oleira dos tapajós I. Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos." *Publicação do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará*, Belém, II, 1950.
- _____. "A arte oleira dos tapajós II. Os cachimbos de Santarém." *Revista do Museu Paulista*, V: 183-197, 1951.
- _____. "A arte oleira dos tapajós III. Alguns elementos novos para a tipologia de Santarém." *Publicação do Instituto de Arqueologia e Etnologia do Pará*, VI: 3-13, 1953.
- _____. "Uma análise estilística da cerâmica de Santarém." *Cultura*, Year II (5): 185-205, 1953.
- _____. "O muraquitã e as contas dos tapajós." *Revista do Museu Paulista*, VIII: 229-260, 1954.
- BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira.* Melhoramentos, 1975.
- BELTRÃO, M. *Arte Rupestre.* exhibition catalog, undated.
- _____. "Pinturas e gravuras rupestres de Mato Grosso: tentativa de interpretação." *Revista de Cultura*, MEC, Year 1, n. 4: 113-117, 1971.
- BECK, A. Os sambaquis da região do litoral de Laguna, Santa Catarina. In: *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC, Florianópolis*, Year II, III: 5-17, 1970.
- _____. et al. "Síntese da arqueologia do litoral norte de Santa Catarina." *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC, Florianópolis*, Year II, III: 23-29, 1970.
- BOAS, F. *Primitive Art.* Dover Publications, New York, 1955.
- BOOMERT, A. "Gifts of the amazons: 'greenstone' pendants and beads as items of ceremonial exchange in Amazonia and the Caribbean." *Anthropologica*, 67: 33-54, Caracas, 1987.
- CABRAL, O. "Da raridade dos zoólitos platformes." *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC, Florianópolis*, Year I, v. I, 1969.
- CORRÊA, C. G. "Estatuetas de cerâmica na cultura Santarém." *Publicações Avulsas*, n. 4, Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 1965.
- DIAS, J. A. B. F. "Uma definição de arte para uma antropologia da arte." *Ler História*, XX: 131-157, 1990.
- GÂNDAVO, P. de M. *Tratado da Terra do Brasil.* [15th century]. São Paulo, Edusp, 1980.
- GOMES, D. M. C. "Bibliografia sobre a cultura Santarém: história e perspectiva." *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 1997.
- GUIDON, N. *Peintures préhistoriques du Brésil.* ERC, France, 1991.
- _____. *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu.* Empresas Dow, Brasil, 1984.
- HODDER, I. *Symbols in Action.* Cambridge University Press, 1982.
- JOACHIM, M. "Paleolithic cave art in ecological perspective." In: BAILEY (ed.) *Hunter-gatherer Economy in Prehistory.* Cambridge University Press, pp. 212-219, 1983.
- LATHRAP, D. *The Upper Amazon, Ancient Peoples and Places.* London, 1970.
- LEROI-GOURHAN, A. *The Art of Prehistoric Man in Western Europe.* Guterman, 1968.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. "Wrestling with analogy: a methodological dilemma in Upper Palaeolithic art research." In: WHITLEY (ed.). *Reader in Archaeological Theory.* Routledge, London/New York, 157-174, 1998.
- LONG, S. "Formas y distribución de tumbas de pozo con cámara lateral." *Razón y Fábula* (I): 73-87. Ed. Universidad de los Andes, Bogotá, 1967.
- MARANCA, S. "Pinturas rupestres da toca da Entrada do Pajau, Estado do Piauí. Análise das figuras zoomorfas." *Revista do Museu Paulista*, XXVII: 157-97, 1960.
- MARTIN, G. *Pré-história do Nordeste, Brasil.* Recife, Ed. UFPE, 1996.
- MEGGERS, B. & EVANS, C. *Archaeological Investigations at the Mouth of Amazon.* Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 167, 1957.
- MEGGERS, B. & EVANS, C. "An experimental formulation of horizon-styles in the tropical forest area of South America." In: LOTHOP (ed.), *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology:* 373-388, Cambridge, 1981.
- MENEZES, U. "A arte no período pré-colonial." In: ZANNI, W. (org.). *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo, Instituto Walther Moreira Sales, 20-45, 1983.
- MITHEN, S. *The Prehistory of the Mind. The Cognitive Origins of Art and Science.* Thames and Hudson, London, 1996.
- _____. "Ecological interpretations of Paleolithic art." In: PREUCEL and HODDER (orgs.). *Contemporary Archaeology.* Blackwell, New York, 79-96, 1996.
- _____. *Arte da Terra. Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará.* Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Edições Sebrae, 1990.
- MORPHY, H. "The anthropology of art." In: GOLD, Tim (ed.) *Companion Encyclopedia of Anthropology.* Routledge, UK, 1994.
- OUZMAN, S. "Towards a mindscape of landscape: rock-art as expression of world-understanding." In: CHINDALE & TAÇON (eds.). *The Archaeology of Rock Art.* Cambridge University Press, 30-41, 1998.
- PALMATARY, H. C. *The archaeology of the lower Tapajós Valley, Brazil.* American Philosophical Society, 6, Philadelphia.
- RASZTORY, E. "Aesthetics and pre-Columbian art." *RES*, 20/30, Philadelphia 319-325, 1996.
- PEREIRA, E. "Registro rupestre do nordeste do Pará." *Revista de Arqueologia*, São Paulo, 8 (1): 321-336, 1994.
- _____. *Las pinturas y grabados rupestres del nordeste de Pará, Amazonia, Brasil.* PhD thesis, Department of Archaeology and Prehistory, Universidad de Valencia, Spain, 1996.

- _____. "Ecological interpretations of palaeolithic art" in Preucel and Hodder (orgs.). *Contemporary Archaeology*, Blackwell, New York, p. 79-96, 1996.
- Arte da Terra. Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará.** Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Edições Sebrae, 1999.
- MORPHY, H. "The anthropology of art" in Gold, Tim (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, UK, 1994.
- OUZMAN, S. "Towards a mindscape of landscape: rock-art as expression of world-understanding" in Chipindale & Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge University Press, p. 30-41, 1998.
- PALMATARY, H. C. *The archaeology of the lower Tapajós Valley, Brazil*. The American Philosophical Society, 6, Philadelphia.
- PASZTORY, E. Aesthetics and pre-columbian art. *RES*, 20/30, Philadelphia, p. 319-325, 1996.
- PEREIRA, Edite. "Registro rupestre do noroeste do Pará", *Revista de Arqueologia*, São Paulo, v. 8(1), p. 321-335, 1994.
- Las pinturas y grabados rupestres del noroeste de Pará, Amazônia, Brasil.** Tese de doutorado, Departamento de Arqueologia e Pré-História, Universidad de Valencia, Espanha, 1996.
- PESSIS, Anne Marie. "Registros rupestres, perfil gráfico e grupo social", *CLIO*, série Arqueologia, v. 1, n. 9, p. 7-14, 1993.
- PROUS, André. "Os objetos zoomorfos do litoral sul do Brasil e Uruguai" in: *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC*. ano 5, v. 5, p. 57-102, 1992.
- _____. "Catalogue raisonné des sculptures pré-historiques zoomorphes du Brésil et de l'Uruguay", *Dédalo*, 20, 11-127, 1974.
- _____. *Arqueologia Brasileira*, UNB editora, Brasília, 1981.
- _____. "Alimentação e arte rupestre: nota sobre alguns grafismos pré-históricos brasileiros", *Revista de Arqueologia*, v. 6, p. 1-15, 1991.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. "El contexto cultural de un alucinógeno aborígen", *BANISTERIOPSIS CAAP*, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, v. 3, p. 327-345, 1969.
- _____. "Drug induced optical sensations and their relationship to applied art among some Colombian Indians." in: GREENHALGH & MEGAW (eds.) *Art in Society*. Duckworth, London, 289-304, 1988.
- RIBEIRO, D. *Kadiwéu*. Petrópolis, Editora Vozes, 1980.
- ROHR, J. A. *O Sítio Arqueológico do Pântano do Sul*, Imprensa Oficial, Florianópolis, 1977.
- ROOSEVELT, A. C. *Moundbuilders of the Amazon*. San Diego, Academic Press, 1991.
- SCATAMACCHIA, M. C. M. *A Tradição Policrômica do Leste da América do Sul Evidenciada pela Ocupação Guarani e Tupinambá: fontes arqueológicas e etno-históricas*. Tese de doutoramento. FFLCH da Universidade de São Paulo, 1990.
- _____. "Horticultores ceramistas da costa brasileira." *Revista de Arqueologia Americana*, 8: 17-158. México, 1995.
- _____. *O Encontro entre Culturas*. Ed. Atual. São Paulo, 1996.
- SCATAMACCHIA, M. C. M., CAGGIANO, M. A. and JACOBUS, A. L. "O aproveitamento científico de coleções museológicas: proposta de classificação das vasilhas cerâmicas de tradição tupiguarani." *Clio*, Série Arqueologia 4: 89-97, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1991.
- SCATAMACCHIA, M. C. M., DEMARTINI, C. M. C. and BUSTAMANTE, A. "Aproveitamento científico de coleções arqueológicas: a coleção tapajônica do MAE." *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 6: 317-33, São Paulo 1996.
- SCHAAN, Denise P. *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*. Coleção Arqueologia 3, EDIPUCRS, Porto Alegre, 1997.
- SIMÕES, M. F. "Resultados preliminares de uma prospeção arqueológica na região dos rios Golapé e Camará (ilha de Marajó) in *Simpósio sobre a Biota Amazônica*, Belém, p. 207-24, 1967.
- STADEN, H. *Das Viagens ao Brasil [séc.XVI]*, Reconquista do Brasil, v. 17, Itatiaia/Edusp, Belo Horizonte/São Paulo, 1974.
- TAÇON, P. S. C & CHIPINDALE, C. "An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods" in (eds.) *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge University Press, p. 1-10, 1998.
- THOMAS, D. H. *Exploring Ancient Native America*, Routledge, London/New York, 1999.
- TIBURTIUS, G. & BIGARELLA, I. K. "Objetos zoomorfos do litoral do PR e SC", *Pesquisas*, série Antropologia, n. 7, Instituto Anchieta de Pesquisas, São Leopoldo, 1960.
- TILLEY, C. *Material Culture and Text: the art of ambiguity*, Routledge, London, 1991.
- _____. *Metaphor and Material Culture*, Blackwell, London, New York, 1999.
- UCKO, P. J. & ROSENFELD, A. *Palaeolithic Cave Art*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1967.
- VIALOU, D. *Prehistoric Art and Civilization*, Abrams, New York, 1989.
- VIALOU, A. & D. "Abrigo pré-histórico Santa Elina, Mato Grosso: habitats e arte rupestre", *Revista de Pré-História*, v. 7, p. 34-53, São Paulo, 1989.
- _____. "Les premiers peuplements préhistoriques du Mato Grosso", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 91, n. 4-5, 1994.
- VIALOU et al. "Découverte de Mylodontinae dans un habitat préhistorique daté du Mato Grosso (Brésil): l'abri rupestre de Santa Elina" *C. R. Acad. Sci. Paris*, t. 320, série IIa, 655-61, 1995.
- _____. "Art rupestre au Mato Grosso (Brésil)", *Anthropologie*, XXXIV/1-2, 201-211, Paris, 1996.
- _____. "Découvertes préhistoriques au Mato Grosso, Brésil". *Les Amis du Muséum d'Histoire Naturelle*, n. 190, Paris, 1997.
- WHITLEY, D. S. "By the hunter for the gatherer: art, social, relations and subsistence change in the prehistoric Great Basin" in: WHITLEY, D. S. (ed.) *Reader in Archaeological Theory*, Routledge, London/New York, 257-274, 1998.
- WHITLEY, D.S. and LOENDORF, L. L. *New Light on Old Art*. Los Angeles, Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles, 1994.
- WÜST, I. and MENEZES, U. B. "Tecnologia e arte das sociedades pré-coloniais brasileiras", *Tradição e Ruptura*. São Paulo, Fundação Bial de São Paulo, 9-21, 1984.
- PESSIS, Anne Marie. "Registros rupestres, perfil gráfico e grupo social," *Clio*, Arqueologia series, v. 1, n. 9, 7-14, 1993.
- PROUS, André. "Os objetos zoomorfos do litoral sul do Brasil e Uruguai." In: *Anais do Instituto de Antropologia da UFSC*. Year 5, 5, 57-102, 1992.
- _____. "Catalogue raisonné des sculptures pré-historiques zoomorphes du Brésil et de l'Uruguay," *Dédalo*, 20, 11-127, 1974.
- _____. *Arqueologia Brasileira*, UNB editora, Brasília, 1981.
- _____. "Alimentação e arte rupestre: nota sobre alguns grafismos pré-históricos brasileiros," *Revista de Arqueologia*, v. 6, p. 1-15, 1991.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. "El contexto cultural de un alucinógeno aborígen," *BANISTERIOPSIS CAAP*, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 3: 327-345, 1969.
- _____. "Drug induced optical sensations and their relationship to applied art among some Colombian Indians." in: GREENHALGH & MEGAW (eds.) *Art in Society*. Duckworth, London, 289-304, 1988.
- RIBEIRO, D. *Kadiwéu*. Petrópolis, Editora Vozes, 1980.
- ROHR, J. A. *O Sítio Arqueológico do Pântano do Sul*. Imprensa Oficial, Florianópolis, 1977.
- ROOSEVELT, A. C. *Moundbuilders of the Amazon*. San Diego, Academic Press, 1991.
- SCATAMACCHIA, M. C. M. *A Tradição Policrômica do Leste da América do Sul Evidenciada pela Ocupação Guarani e Tupinambá: fontes arqueológicas e etno-históricas*. Tese de doutoramento. FFLCH da Universidade de São Paulo, 1990.
- _____. "Horticultores ceramistas da costa brasileira." *Revista de Arqueologia Americana*, 8: 17-158. México, 1995.
- _____. *O Encontro entre Culturas*. Ed. Atual. São Paulo, 1996.
- SCATAMACCHIA, M. C. M., CAGGIANO, M. A. and JACOBUS, A. L. "O aproveitamento científico de coleções museológicas: proposta de classificação das vasilhas cerâmicas de tradição tupiguarani." *Clio*, Série Arqueologia 4: 89-97, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1991.
- SCATAMACCHIA, M. C. M., DEMARTINI, C. M. C. and BUSTAMANTE, A. "Aproveitamento científico de coleções arqueológicas: a coleção tapajônica do MAE." *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 6: 317-33, São Paulo 1996.
- SCHAAN, Denise P. *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*. Coleção Arqueologia 3, EDIPUCRS, Porto Alegre, 1997.
- SIMÕES, M. F. "Resultados preliminares de uma prospeção arqueológica na região dos rios Golapé e Camará (ilha de Marajó)," *Simpósio sobre a Biota Amazônica*, Belém, p. 207-24, 1967.
- STADEN, H. *Das Viagens ao Brasil [16th century]*. Reconquista do Brasil, v. 17, Itatiaia/Edusp, Belo Horizonte/São Paulo, 1974.
- TAÇON, P. S. C & CHIPINDALE, C. "An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods." in (eds.) *The Archaeology of Rock Art*. Cambridge University Press, 1-10, 1998.
- THOMAS, D. H. *Exploring Ancient Native America*. Routledge, London/New York, 1999.
- TIBURTIUS, G. & BIGARELLA, I. K. "Objetos zoomorfos do litoral do PR e SC." *Pesquisas*, série Antropologia, n. 7, Instituto Anchieta de Pesquisas, São Leopoldo, 1960.
- TILLEY, C. *Material Culture and Text: the art of ambiguity*. Routledge, London, 1991.
- _____. *Metaphor and Material Culture*. Blackwell, London, New York, 1999.
- UCKO, P. J. & ROSENFELD, A. *Palaeolithic Cave Art*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1967.
- VIALOU, D. *Prehistoric Art and Civilization*. Abrams, New York, 1989.
- VIALOU, A. & D. "Abrigo pré-histórico Santa Elina, Mato Grosso: habitats e arte rupestre." *Revista de Pré-História*, v. 7, p. 34-53, São Paulo, 1989.
- _____. "Les premiers peuplements préhistoriques du Mato Grosso", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 91, n. 4-5, 1994.
- VIALOU et al. "Découverte de Mylodontinae dans un habitat préhistorique daté du Mato Grosso (Brésil): l'abri rupestre de Santa Elina." *C. R. Acad. Sci. Paris*, t. 320, série IIa, 655-61, 1995.
- _____. "Art rupestre au Mato Grosso (Brésil)", *Anthropologie*, XXXIV/1-2, 201-211, Paris, 1996.
- _____. "Découvertes préhistoriques au Mato Grosso, Brésil". *Les Amis du Muséum d'Histoire Naturelle*, n. 190, Paris, 1997.
- WHITLEY, D. S. "By the hunter for the gatherer: art, social, relations and subsistence change in the prehistoric Great Basin." in: WHITLEY, D. S. (ed.) *Reader in Archaeological Theory*. Routledge, London/New York, 257-274, 1998.
- WHITLEY, D.S. and LOENDORF, L. L. *New Light on Old Art*. Los Angeles, Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles, 1994.
- WÜST, I. and MENEZES, U. B. "Tecnologia e arte das sociedades pré-coloniais brasileiras", *Tradição e Ruptura*. São Paulo, Fundação Bial de São Paulo, 9-21, 1984.

EQUIPES
STAFF

CURADORES
CURATORS

Nelson Aguilar
Curador-Geral
Chief Curator

Paulo Archias Mendes da Rocha
Arquiteto
Architect

Suzanna Sassoun
Coordenadora do Projeto
Project Coordinator

Helena Severo
Coordenadora da Itinerância Nacional
Coordinator for National Itinerary

Fausto Godoy
Coordenador da Itinerância Internacional
Coordinator for International Itinerary

Emilio Kalil
Coordenador de Eventos Paralelos Internacionais
Coordinator for International Events

Franklin Espath Pedroso
Curador Assistente
Assistant Curator

Marifé Hernández
Representante nos Estados Unidos
USA Representative

Claudine Collin
Representante na França
France Representative

ARQUEOLOGIA
ARCHAEOLOGY

Maria Cristina Mineiro Scatamacchia
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Cristiana Barreto
Curadora Associada
Associate Curator

A PRIMEIRA DESCOBERTA DA AMÉRICA
THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA
ARTE: EVOLUÇÃO OU REVOLUÇÃO ?
ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

Walter Neves
Instituto de Biociência da Universidade de São Paulo

André Prous
Curador Associado
Associate Curator
Universidade Federal de Minas Gerais

ARTES INDÍGENAS
NATIVE ARTS

Lúcia Hussak van Velthem
Museu Paraense Emílio Goeldi/Museu de Arte de Belém, Pará

José António Braga Fernandes Dias
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal

Luís Donisete Benzi Grupioni
Curador Associado
Associate Curator
Universidade de São Paulo

Regina Polo Miller
Curadora Associada
Associate Curator
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA
LETTER FROM PERO VAZ DE CAMINHA

Emanoel Araújo
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Paulo Roberto Pereira
Curador Associado
Associate Curator
Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro

ARTE BARROCA
BAROQUE ART

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
IPHAN-RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro

ARTE AFRO-BRASILEIRA
AFRO-BRAZILIAN ART

François Neyt
Université de Louvain-la-Neuve, Bélgica

Catherine Vanderhaeghe

Kabengele Munanga
Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo

Marta Heloísa Leuba Salum
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

NEGRO DE CORPO E ALMA
BLACK IN BODY AND SOUL

Emanoel Araújo
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Maria Lúcia Montes
Curadora Associada
Associate Curator
Departamento de Antropologia da FFLCH- USP, São Paulo

Carlos Eugênio Marcondes de Moura
Curador Associado
Associate Curator

ARTE POPULAR
POPULAR ARTS

Emanoel Araújo
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Frederico Pernambucano de Mello
Fundação Joaquim Nabuco, Recife

ARTE DO SÉCULO XIX
19TH-CENTURY ART

Luciano Migliaccio
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

ARTE MODERNA
MODERN ART

Nelson Aguilar
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

Franklin Espath Pedroso

Maria Alice Milliet
Curadora Associada
Associate Curator

IMAGENS DO INCONSCIENTE
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Nise da Silveira (1906-1999)
Luiz Carlos Mello
Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

ARTE CONTEMPORÂNEA
CONTEMPORARY ART

Nelson Aguilar
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

Franklin Espath Pedroso

O OLHAR DISTANTE
THE DISTANT VIEW

Jean Galard
Musée du Louvre, Paris, França
Pedro Corrêa do Lago

ARQUITETURA
ARCHITECTURE

Arquiteto Responsável
Chief Architect

Paulo Archias Mendes da Rocha

Arquitetos
Architects

**Guilherme Wisnik
Martín Corullón
Joana Elito
Eduardo Chalabi**

Programação Visual
Visual Programming

**Homem de Mello & Troia
Design**

Iluminação
Lighting

Guilherme Bonfanti

CENOGRAFIA
DESIGN

Coordenação
Coordination

Emilio Kalil

Gerenciamento
Management

Robson Outeiro

Supervisor Cenotécnico
Scenery Manager

Fernando Guimarães

Assistentes
Assistants

**Rinaldo Quinaglia
Antônio Magnoler**

ARQUEOLOGIA
ARCHAEOLOGY

**A PRIMEIRA DESCOBERTA
DA AMÉRICA**

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

**ARTE: EVOLUÇÃO OU
REVOLUÇÃO ?**

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

ARTES INDÍGENAS
NATIVE ARTS

Cenografia
Design

**Naum Alves de Souza
Paulo Pederneiras**

Colaboração
Co-designer

Vera Hamburger

**CARTA DE PERO VAZ
DE CAMINHA**

LETTER FROM PERO VAZ
DE CAMINHA

Cenografia
Design

**Emanoel Araújo
Paulo Archias Mendes
da Rocha**

ARTE BARROCA
BAROQUE ART

Cenografia
Design

Bia Lessa

ARTE AFRO-BRASILEIRA
AFRO-BRAZILIAN ART

Cenografia
Design

**Marcelo Ferraz
Francisco de Paiva Fanucci**

NEGRO DE CORPO E ALMA
BLACK IN BODY AND SOUL

Cenografia
Design

Emanoel Araújo

ARTE POPULAR
POPULAR ARTS

Cenografia
Design

Emanoel Araújo

ARTE DO SÉCULO XIX
19TH-CENTURY ART

Cenografia
Design

Marcos Flaksman

ARTE MODERNA
MODERN ART

Arquitetura
Architecture

**Paulo Archias Mendes
da Rocha
Guilherme Wisnik
Martín Corullón**

IMAGENS DO INCONSCIENTE
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Cenografia
Design

Daniela Thomas

ARTE CONTEMPORÂNEA
CONTEMPORARY ART

Arquitetura
Architecture

**Paulo Archias Mendes
da Rocha
Guilherme Wisnik
Martín Corullón**

O OLHAR DISTANTE
THE DISTANT VIEW

Cenografia
Design

Ezio Frigerio

EDITORIA
EDITING

Projeto e Produção Gráfica
Graphic Project and Production

**Ricardo Ohtake
Ligia Pedra
Monica Pasinato
Cecília Sayad
ESTÚDIO RO**

Coordenação do Banco de Imagens
Image Bank Coordination

José Roberto Freire

Assistência de Produção
Production Assistants

**Carolina Vendramini
Denise Andrade
Elisabeth Christina Szabo
Jefferson Lafaiette Keese
Laura Cánepa
Marcília Ursini
Nicole Fialdini
Zilda Kessel**

ACÇÃO EDUCATIVA
EDUCATIONAL PROGRAM

Coordenação da Ação Educativa
Educational Program Coordination

Mirian Celeste Martins

**Coordenação do Projeto de
Monitoria**

Educational Visits Project Coordination

Renata Bittencourt

Assistência de Coordenação
Assistant Coordinator

Mirca Izabel Bonano

Coordenação de Educação Formal
Education Services Coordination

Gisa Picosque

Assistência de Coordenação
Assistant Coordinator

**Maria Sílvia C. Mastrocolla
de Almeida**

EXPOSIÇÕES
EXHIBITIONS

Assistente-Geral da Coordenação
Assistant to Project Coordination

Marlise Corsato Capano

Assistente-Geral de Curadoria
Senior Assistant to Curators

Cláudia Vendramini Reis

Assistente-Geral
Senior Assistant

Anna Carboncini Masini

**Assistente de Transporte e
Logística**

Assistant to Transportation and Logistics

Sofia Hülling Fan

Assistentes de Itinerância Nacional
Assistant to National Itinerary

Gloria Motta

Georgina Lobacheff

**Assistente de Eventos Paralelos
Internacionais**

Assistant to International Events

Robson Bento Outeiro

Assistentes de Pesquisa
Research Assistants

ARQUEOLOGIA
ARCHAEOLOGY

**Ana Paula Nascimento
Paula Miraglia**

**A PRIMEIRA DESCOBERTA
DA AMÉRICA**

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

**ARTE: EVOLUÇÃO OU
REVOLUÇÃO ?**

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

Max Blum

Rafael Bartolomucci

Mark Hüble

ARTES INDÍGENAS
NATIVE ARTS

Ana Paula Nascimento

Consuelo Montero

Paula Miraglia

**CARTA DE PERO VAZ
DE CAMINHA**

LETTER FROM PERO VAZ
DE CAMINHA

Sônia Maria Leme

ARTE BARROCA
BAROQUE ART

Amália Giacomini

Ana Cláudia Veiga de Castro

ARTE AFRO-BRASILEIRA
AFRO-BRAZILIAN ART

Luiza Mello

Amália Giacomini

NEGRO DE CORPO E ALMA
BLACK IN BODY AND SOUL
ARTE POPULAR
POPULAR ARTS

Sônia Maria Leme
Maria de Fátima Perrone
Pinheiro
Clara Perino
Graziela Luiza Manzano

ARTE DO SÉCULO XIX
19TH-CENTURY ART

Dora Silveira Corrêa
Cristiana Mazzucchelli

ARTE MODERNA
MODERN ART

Cláudia Vendramini Reis
Maria Paula Armelin

IMAGENS DO INCONSCIENTE
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Solange Lisboa

ARTE CONTEMPORÂNEA
CONTEMPORARY ART

Cláudia Vendramini Reis
Maria Paula Armelin

O OLHAR DISTANTE
THE DISTANT VIEW

Dora Silveira Corrêa
Cristiana Mazzucchelli

CONSERVAÇÃO
CONSERVATION

Coordenação de Restauro
Coordinator on Conservation

Celso do Prado
Angelina Miho Obata

Consultora para Assuntos
Museológicos

Marion Kahan
Kahan Art Management

Equipe Técnica de Restauro
Technical Conservation Staff

ARQUEOLOGIA
ARCHAEOLOGY

Ângela de Menezes Freitas
Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo
Gedley Belchior Braga

ARTE BARROCA
BAROQUE ART

Beatriz Ramos de V. Coelho
Cecor

IMAGENS DO INCONSCIENTE
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Celso do Prado

CAVERNA DE ALTA DEFINIÇÃO
HIGH DEFINITION CAVE

Documentário em HD
...antes,
uma viagem pela
pré-história brasileira

HD Documentary
...before,
a journey through Brazilian
prehistory

Instalação mixed-media
Túnel para a pré-história

Mixed-media installation
Tunnel for prehistory

Nelson Hoineff
Marcos Rezende
Marcello Dantas
David Mendes
David Tygel
Pablo Benetti
COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA

Tecnologia
Technology
Rodrigo Cid Ferreira

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
E MARKETING
MARKETING AND PUBLIC RELATIONS
COORDINATION

Comunicação e Captação de
Recursos
Public Relations and Fund-Raising
Yacoff Sarkovas
Sharon Hess
Daniella Giavina Bianchi
Feital
Lucimara Anselmo P. Santos
ARTICULTURA

Captação de Incentivos
Fund-Raising Federal Incentives
Sharon Weissman

PUBLICIDADE
ADVERTISING

Nizan Guanaes
Graziela Araújo
Livia Pinna
Luís Fábio Fonseca Freitas
Marcelo Barcelos Felix
Cybele Silveira
DM9DDB

Imprensa
Press and Information
Pedro Costa
Lucila Lopes
COMPANHIA DE INFORMAÇÃO

GERENCIAMENTO
MANAGEMENT

DUCTOR - Gerenciadora

Diretores
Directors
Antonio Benjamin Giosa
Luiz Sérgio Marcondes
Machado
Marcos Mariotto
Engenharia - Coordenadora-Geral
Engineering Senior Coordinator
Patrícia Nahas

DEPARTAMENTOS
DEPARTMENTS

Financeiro
Finance
Fábio Matheus
Mariuza Marques Leoterio

Contabilidade
Accounting
Brasilliano Ferreira de
Mattos Neto
Pedro Paulo de Souza

Pessoal
Human Resources
Sidney José de Carvalho

Administrativo
Administrative
Ana Cláudia de Oliveira R.
C. Alves
Neide Fogli

Suporte de Informática
Software and Computer Equipment
André Menezes Brandão
Glauco de Oliveira Mourão

Secretárias da Diretoria
Secretaries to the Board
Iraci Marques Cavalcanti
Luciana Lourdes de Melo
Ligia Helena Oliveira Silva

Secretária de Coordenação
Secretary to Project Coordination
Maria José Trevisan

Secretária de Curadoria
Secretary to Curator
Maria Antonieta de Castro
Rodrigues

Secretária de Itinerância
Internacional
Secretary to International Itinerary
Miriam Lúcia de Almeida

Auxiliares de Administração
Administrative Assistants
Hélen de Andrade Aguiar
Rachel Mauad de Souza

Transporte Interno
Mobile Support
Fabrizio Leandro de Souza
Oliveira
Alexandre Machado de
Souza

Mensageiros
Messengers
Cristovão Gonçalves de
Almeida Jr.
Rodrigo Silverio Manzotti
Marcelo Gomes dos Santos

Telefonistas
Telephone Operators
Flávia dos Santos Pinheiro
Luciana Rodrigues Rocha

Curadores

Curators

Maria Cristina Mineiro Scatamacchia

Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo

Curadora associada

Associate curator

Cristiana Barreto

CENOGRAFIA

DESIGN

Naum Alves de Souza

Paulo Pederneiras

Colaboração

Co-designer

Vera Hamburger

Assistentes

Assistants

Adriano Inácio Ferreira

Andrés Sandoval

Joe Ogasawara

Luana Geiger

Arquitetos Consultores

Consultant Architects

Marta Bogéa

Vinicius Hernandez de Andrade

Projeto de Luz

Lighting Project

Paulo Pederneiras

Trilha Sonora

Music

Marlui Miranda

Naum Alves de Souza

Coordenação de Produção

Production Coordination

Patrícia Galvão

Produção Executiva

Executive Production

Márcio Macena

Marnele Salgado

Assistente de Produção

Production Assistant

Fabiana Montiani Cesana

PRODUÇÃO/MONTAGEM

PRODUCTION/INSTALLATION

Ana Helena Curti

Valéria Prata

Paula Amaral

Arte 3

EXPOSIÇÃO

EXHIBITION

Assistente-Geral de Curadoria

Senior Assistant to curator

Cláudia Vendramini Reis

Assistentes de Pesquisa

Research Assistants

Ana Paula Nascimento

Paula Miraglia

Restauro

Conservation

Ângela de Menezes Freitas

Museu de Arqueologia e Etnologia da USP

Gedley Belchior Braga

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

**Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade de São Paulo**

Paula Monteiro

Maria Isabel D'Agostino Fleming

Mariuce Botelho

Gedley Belchior Braga

Denise Marua Cavalcante Gomes

Paulo Fernando Bava de Camargo

**Museu Nacional da Universidade Federal do
Rio de Janeiro**

Luis Fernando Dias Duarte

Maria da Conceição Beltrão

Tania Andrade Lima

Teresa Bauman

Simone Mesquita

Museu Paraense Emílio Goeldi

Peter Mann de Toledo

Edithe Pereira

Vera Guapindaia

**Museu Universitário Prof. Oswaldo Rodrigues
Cabral, Universidade Federal de Santa Catarina**

Gelci José Coelho

Tereza Fossari

Hermes José Greipel Júnior

Museu Paraense

Jayme Antonio Cardoso

Claudia Parellada

**Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade Federal do Paraná**

Anamaria Bonin

**Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da
Universidade Federal do Paraná**

Igor Chmyz

**Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul –
MARSUL**

Zilá Regina Kolling

**Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade Federal da Bahia**

Ana Maria Cantois

Carlos Etchevatne

Veruska Uchoa Rabelo

Organização

Selection

Nelson Aguilar

Coordenação Geral

Coordination

Suzana Sassoun

Coordenação Gráfica

Graphic Coordination

Ricardo Ohtake
Ligia Pedra
Monica Pasinato
Cecília Sayad
ESTÚDIO RO

Fotografia

Photography

Agueda Vialou

P 46 (fig. 21, 22, 23)

Altair Sales Barbosa

P 46 (fig. 14, 18, 19, 20)

André Prous

P 44, 46 (fig. 12, 13)

Carlos Ferrari

P 81a, 83b, 91

César Barreto

P 51, 54, 55, 59, 68, 76, 77, 78, 79, 82, 86/87, 88,
102/103, 110b, 112/113, 172

Edithe Pereira

P 46 (fig. 24, 25, 26)

Fernando Chaves

P 48 (fig. 8), 70, 100, 104/105, 107, 108/109, 111, 120,
130/131, 170/171, 173, 184, 185

Fernando Zago

P 50, 55, 56/57, 61, 80, 89, 114, 115

Gabriela Martin

P 46 (fig. 8, 9, 10)

Maria Cristina Mineiro Scatamacchia

P 46 (fig. 11 - Apud. Coribe, Schmitz, 1984), 48 (fig. 4)

Maria da Conceição Beltrão

P 46 (fig. 15, 16, 17)

Niéde Guidon

P 46 (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)

Oriando Azevedo

P 53, 62/63, 81b, 84b, 90, 100, 181, 182

Wagner Souza e Silva

P 60, 69, 71, 72, 73, 75, 83b, 84a, 85, 101, 110a, 116,
121, 122, 124, 125, 132/133, 134, 135, 136/137, 138,
139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146/147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 155, 156/157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 164, 165, 166/167, 168, 178/179, 183,
188/189

Ilustração

Illustration

Victor Nosek

P 36

Assistência de Produção

Production Assistants

Carolina Vendramini
Denise Andrade
Elisabeth Christina Szabo
Laura Cánepa
Marcília Ursini

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica

Graphic Design and Editing

Ricardo Ohtake
Ligia Pedra
Monica Pasinato
Adriana Campos

Tradução

Translators

Izabel Burbridge
Thomas Nerney

Padronização e Revisão

Text Editing

Fátima Couto
John Norman
Sheila Tonon Fabre

Produção Gráfica

Graphic Production

Valéria Mendonça

Fotolito

Transparencies

Takano Editora Gráfica Ltda.

Impressão/Acabamento

Printing

Takano Editora Gráfica Ltda.

ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS

Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega

Parque Ibirapuera Portão 10

Tel/fax Phone/fax (55 11) 573 6073

Fundação Bienal de São Paulo

Parque Ibirapuera Portão 3

04098 900 São Paulo SP Brasil

Telefone Phone (55 11) 535 2222

Imprensa Press (55 11) 3068 8450

E-mail bras500@aol.com

AOL www.americaonline.com.br

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte desta edição pode ser reproduzida ou utilizada - em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação, etc. - nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem expressa autorização da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the permission of Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Mostra do Redescobrimento

23 de abril a 7 de setembro de 2000

**CATALOGAÇÃO NA FONTE DO
DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO**

M916 Mostra do redescobrimento: arqueologia. Nelson Aguilar, organizador. / Fundação Bienal de São Paulo. - São Paulo : Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
200p. : il. ; cm.

ISBN 85-87742-05-1

Texto em português e inglês.

Livro da Exposição, realizada de 23 de abril a

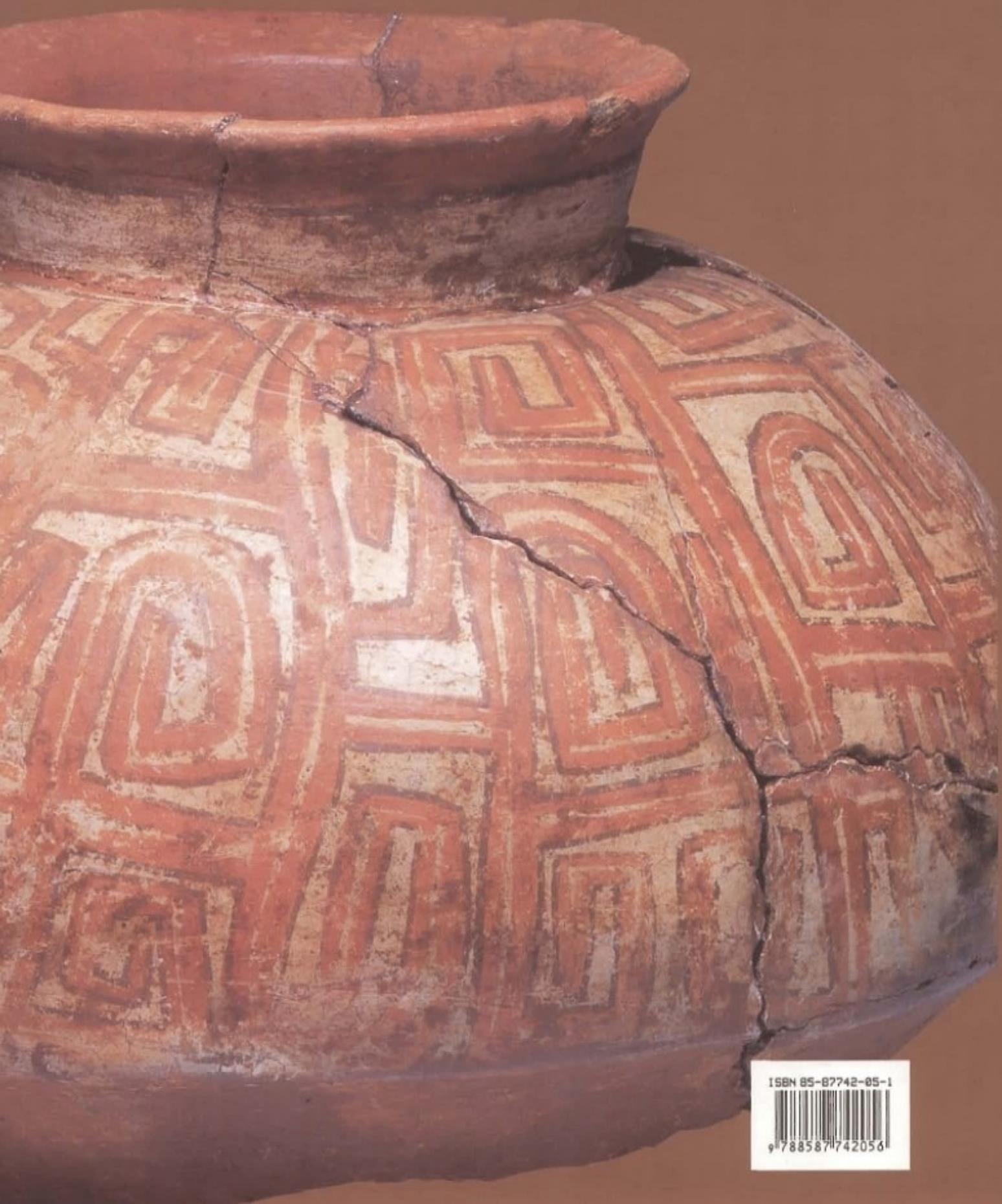




BRASIL



Fundação Bienal de São Paulo



ISBN 85-87742-05-1



9 788587 742056