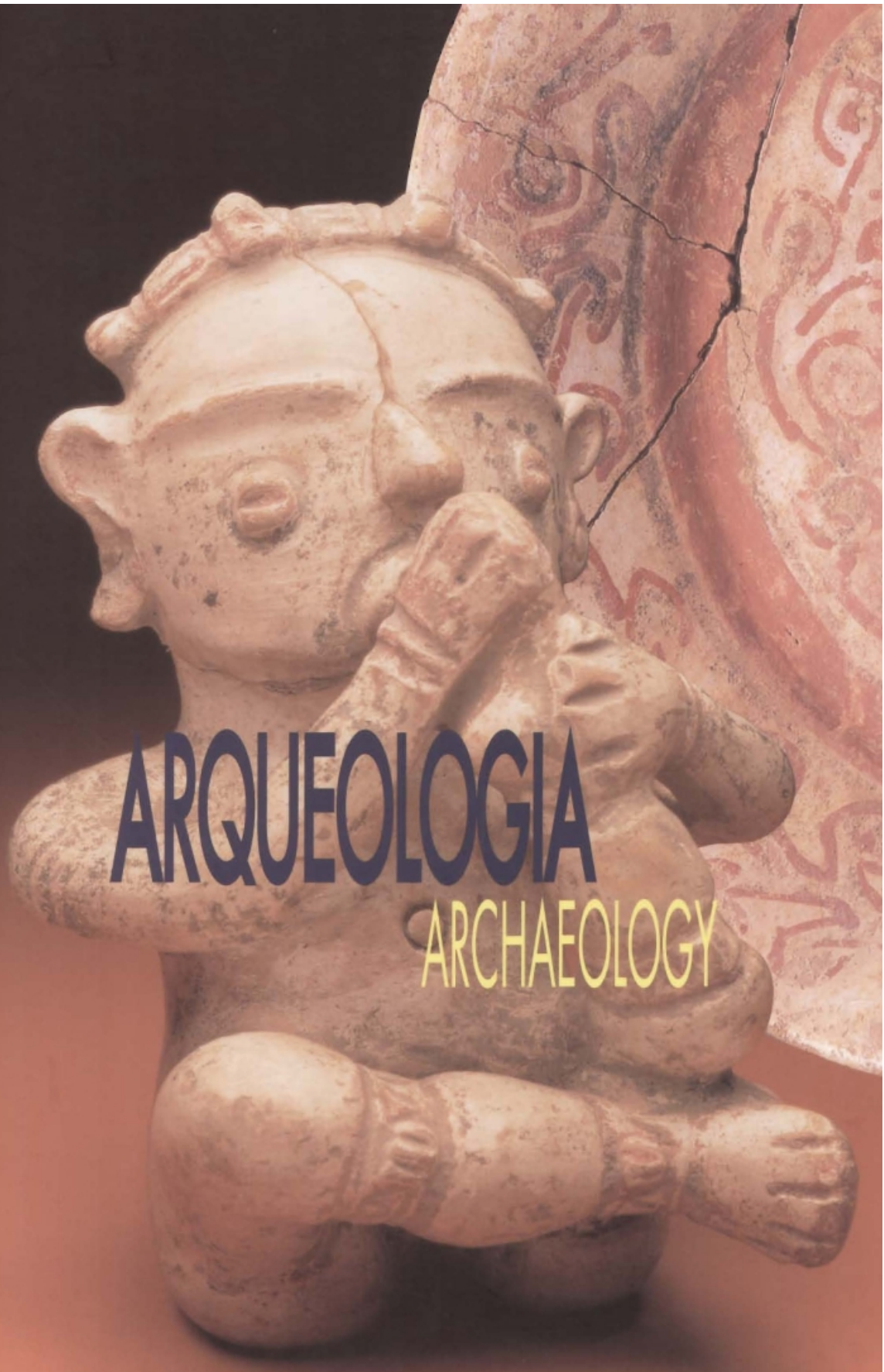


Mostra do  redescobrimento

ARQUEOLOGIA
ARCHAEOLOGY



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

A 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 sequência 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 semiesférica, 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 inerência no solo pátrio tornam sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento na autoestima 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

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, 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 Maliévitch, conhecedor de muitas transfigurações modernistas, se atém à forma concisa de quadrados e cruces diante do espaço infinito da tela branca para obter o máximo da motricidade.

Os pássaros de Brancusi ("maiastras") guardam, estáticos, a possibilidade do vôo. 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 ideia 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.

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 frequentam vários utensílios e designam meandros fluviais, mapas de áreas, deidades solares, redemoinhos, ritmos sazonais, pontos de arrebentação 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. Exprimem 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 europeia 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 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 conjeturas 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 premunição 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.

ARQUEOLOGIA: 15.000 ANOS DE ARTES VISUAIS

MARIA CRISTINA MINEIRO SCAIAMACCHIA¹

CURADORA

INTRODUÇÃO: O SIGNIFICADO DA ARTE PRE-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.

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 linguístico 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

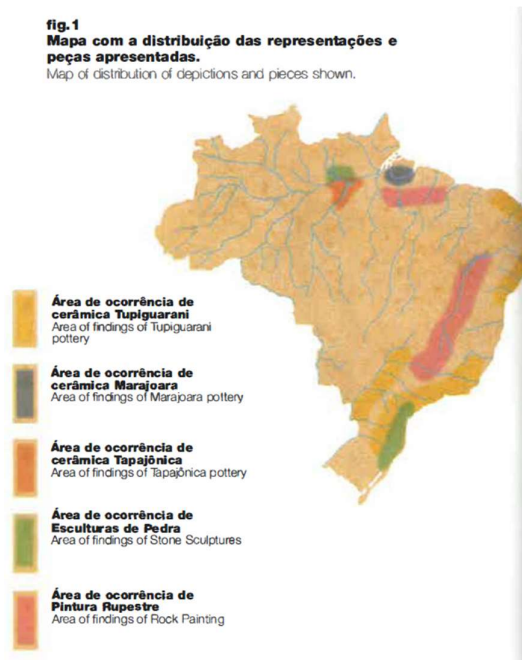
As peças apresentadas nesta exposição revelam uma sofisticação formal só atingida graças a um alto padrão de desenvolvimento e controle técnico. Os desenhos e padrões decorativos estão relacionados a figuras e símbolos que contam um pouco do modo de vida e dos mitos de certos grupos.

Seja pela forma seja pelo significado, os objetos provocam emoções estimuladas pela estreita associação entre forma e ideia. 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.

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.

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 de 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

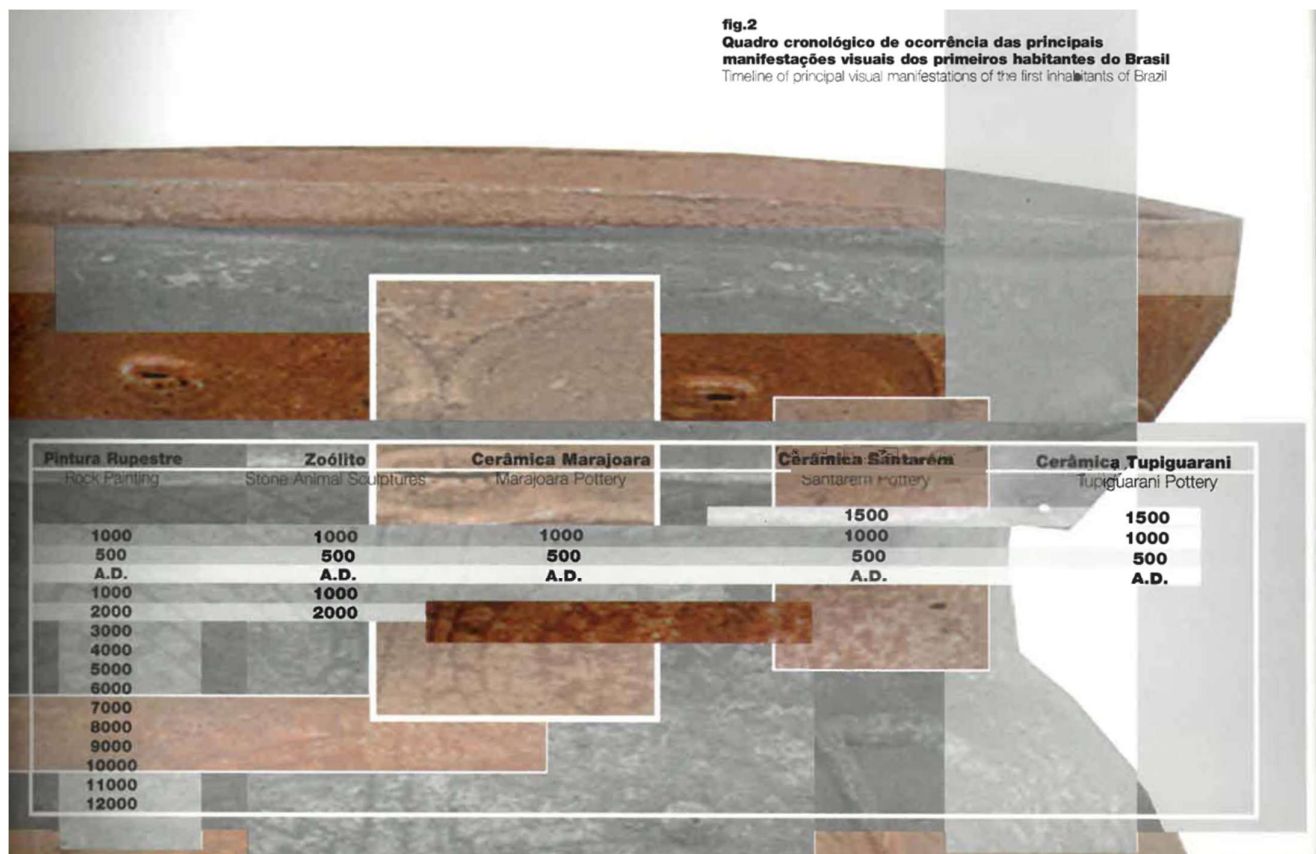
No campo da arqueologia, a renovação teórica se deu principalmente a partir da década de 60, com a chamada new archaeology, mas não avançou muito na interpretação dos aspectos ideológicos. A new archaeology preocupava-se principalmente em interpretar, sob os aspectos econômico e tecnológico, vestígios 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.

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.

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,¹⁵ 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 entendidas 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.

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 tipos¹⁸

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.

Categorias 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 desvende 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.

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, será 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 europeias 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.

Abordagem fisiológica

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 neurológicas²⁵ 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.

Tradições de arte rupestre no Brasil

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 biomorfos. 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,²⁸ 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)



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

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, 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." 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.

ARTE RUPESTRE

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 antropomorfadas 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 antropomorfadas. 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.³² 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)

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



Fig.5
Vista de
sambaquis.
Sambaquis at
Laguna



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 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.³³

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).³⁴

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 abstraias: Destaque para o conjunto encontrado no sambaqui mauí, 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.

ESCLUTURAS DE PEDRA E OSSO

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.³⁵ 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 Macunaíma 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. Macunaíma 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. Macunaíma nem se amolou mais. Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava. E era que Macunaíma estava desinfeliz porque perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari. Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaíma 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, Macunaíma).

Os muiraquitãs³⁶, artefatos esculpidos 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 relembram 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 esculpidos em forma de sapo, pássaro, serpente, lagartixa, peixe, tartaruga e outros animais, e possuíam formato cilíndrico, quadrangular ou de barras.³⁷

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",³⁸ 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.

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.

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 linguística 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.

DOMÍNIO DA ARGILA

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.

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 linguística 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.

Os artistas de Marajó

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 agrárias, nas quais a arte assume o papel de transmissora dos conhecimentos e dos valores simbólicos e mitológicos.

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 reconheçamos 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 linguístico 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 seios e indicações dos órgãos sexuais estão em relevo.

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.

Umas 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.

A CERÂMICA DE SANTARÉM

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- ponteadada, cujos traços diagnósticos são a incisão, o ponteadado 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 cauixi, 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

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.

URNAS FUNERARIAS ANTROPOMORFAS AMAZÔNICAS

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 europeia 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 europeia, junto às urnas funerárias.

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

A PRODUÇÃO DOS HABITANTES DA COSTA

Na época em que os portugueses chegaram ao Brasil, toda a costa era ocupada por grupos indígenas de filiação linguística 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 um certo licor branco que logo endurece. Preparam também tintas pardacentas com as quais pintam a pincel pequenos enfeites, como ramagens, labores eróticos etc., principalmente nas vasilhas de barro em que se guarda a farinha" (op, cit.: 234).

Esses grandes vasos produzidos para fermentar o cauim⁵² foram encontrados também em sepultamentos, contendo ossos e oferendas, o que demonstra que eram reutilizados como urnas funerárias.

A cultura dos grupos de filiação linguística tupi-guarani, denominada tradição Tupi-guarani, divide-se em duas subtradições — a tupi, distribuída setentrionalmente, e a guarani, meridionalmente.⁵³

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.⁵⁴

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.

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.⁵⁵

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.⁵⁶

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", frequentemente associadas à ideia 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.

Notas

- 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-Marle 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 Aytai, 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 Nléde 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 Gotemburg.
- 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).
- 38 No século XVII, os kalinas das Guianas e os carlbes das Antilhas Menores afirmavam que as pedras-verdes vinham da região do Amazonas (Boomert, 1987). As informações mais detalhadas sobre o tema são de Heriarte, de 1660.
- 39 Boomert (1987) discute dados e afiliações culturais dos artefatos no Caribe e na Amazônia, tendo como base fontes etno-históricas e arqueológicas.
- 40 Roosevelt et ai, 1991
- 41 Exemplares 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 conceituação 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 Marajá. 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-ponteadado, 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; Palmaraty, 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. Reescavando 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 (Palmaraty, 1960).
- 50 A tradição policrômica tupi-guarani que ocorre no litoral, à qual está associada a presença de umas 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 Citado em 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".

BIBLIOGRAFIA

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 dei Centro, 1994.

Arqueologia Amazônica. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 1972.

AYTAI, 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 muiraquitã 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 ai. 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: "greenn stone" pendants and beads as items of ceremonial exchange in Amazônia and the Caribbean. Anthropologica, v. 67, p. 33-54, Caracas, 1987.

CABRAL, O. Da raridade dos zoólitos platiformes, 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, p. 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 Pajauí, Estado do Piauí. Análise das figuras zoomorfas", Revista do Museu Paulista, v. XXVII, p. 157-97, 1980.

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.

MEGERS, 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, 1961. MENEZES, U. "A arte no período pré-colonial" In: ZANINI, W. (coord.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walthier Moreira Sales, p. 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 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 Chippindale & Taçon (eds.). The Archaeology of Rock Art, Cambridge University Press, p. 30-41, 1998. RALMATARY, 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, Edilte. "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 6, v. 5, p. 57-102, 1992.

"Catalogue raisonné des sculptures pré-historiques zoomorphes

du Brésil et de l'Uruguay", Dédalo, v. 20, p. 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 abortigen", BANISTERIOPSIS CAAPI, Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exatas, Físicas y Naturales, v. 3, p. 327-345, 1969.

Drug Induced optical sensations and their relationship to applied

Arte among some Colombian Indians. In GREENHALGH & MEGAW (eds.), Art in

Society, Duckworth, London, p. 289-304, 1988.

RIBEIRO, D. Kadiméu. 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, México, v. 8, p. 17-158, 1995. O Encontro entre Culturas, Ed. Atual, São Paulo, 1996. SCATAMACCHIA, M. C. M., CAGGIANO, M. A. e JACOBUS, A. L. "O aproveitamento científico de coleções museológicas: proposta de classificação das vasilhas cerâmicas de tradição tupi-guarani", *Cl/o, Série Arqueologia* 4, p. 89-97, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1991. SCATAMACCHIA, M. C. M., DEMARTINI, C. M. C. e BUSTAMANTE, A. "Aproveitamento científico de coleções arqueológicas: a coleção tapajônica do MAE", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 6, p. 317-33, 1996.

SCHAAN, Denise P. A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara. Coleção Arqueologia 3, Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997. SIMÕES, M. F. "Resultados preliminares de uma prospecção arqueológica na região dos rios Goiapé e Camará (ilha de Marajó)" in *Simpósio sobre a Biota Amazônica*, Belém, p. 207-24, 1967.

STADEN, H. Duas Viagens ao Brasil [séc.XVI], *Reconquista do Brasil*, v. 17, Itatiaia/Edusp, Belo Horizonte/São Paulo, 1974.

TAÇON, P. S. C & CHIPPINDALE, 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.

TIBURUUS, 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 Ellna, 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 Ellna" *C. R. Acad. Sei. 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, p. 257-274, 1998.

WHITLEY, D. S., LOENDORF, L. L. *New Light on Old Art*, Los Angeles, Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles, 1994. WÜST, I., MENEZES, U.B. "Tecnologia e arte das sociedades pré-coloniais brasileiras", *Tradição e Ruptura*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, p. 9-21. 1984.

Copyright © 2000 by
ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS

Edição

Published by

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 7 de setembro de 2000 no Parque Ibirapuera, São Paulo.

1. Arte Antiga - Brasil - Exposições. 2. Índios da América do Sul - Brasil - Arte - Exposições. I. Fundação Bienal de São Paulo. II. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.