



Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

A CERÂMICA DOS TAPAJÓ E O DESEJO DE FORMAS

ESTUDO DE PEÇAS CERÂMICAS ARQUEOLÓGICAS MIRANDO POTÊNCIAS CRIATIVAS

WAGNER PENEDO PRIANTE

São Paulo – SP
maio, 2016

Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

WAGNER PENEDO PRIANTE

A CERÂMICA DOS TAPAJÓ E O DESEJO DE FORMAS

ESTUDO DE PEÇAS CERÂMICAS ARQUEOLÓGICAS MIRANDO POTÊNCIAS CRIATIVAS

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação da Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish, para obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO – SP
maio, 2016

P945c Priante, Wagner Penedo, 1969-

A cerâmica dos Tapajó e o desejo de formas : estudo de peças cerâmicas arqueológicas mirando potências criativas / Wagner Penedo Priante. - São Paulo, 2016.

264 p. : il. color.

Orientador: Profª. Drª. Geralda Mendes F. S. Dalglish

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Índios - Artesanato. 2. Cerâmica – América Latina. 3. Criação na arte. I. Dalglish, Geralda Mendes F. S. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

Wagner Penedo Priante

**A CERÂMICA DOS TAPAJÓ E O DESEJO DE FORMAS:
estudo de peças cerâmicas arqueológicas mirando potências criativas**

Dissertação submetida à UNESP como requisito exigido pelo Programa de Pós-Graduação na área de concentração em Artes Visuais, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Banca:

Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada)
Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

Prof. Dr. Carlos Augusto Nunes Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes

Prof. Dr. Agnus Valente
Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

SÃO PAULO – SP
maio, 2016

*À beira-mar de outro mar, outro oleiro se aposenta, em seus anos finais.
Seus olhos se cobrem de névoa, suas mãos tremem:
chegou a hora do adeus.
Então acontece a cerimônia de iniciação: o oleiro velho
oferece ao oleiro jovem sua melhor peça.
Assim manda a tradição, entre os índios do noroeste da América:
o artista que se despede entrega sua obra-prima ao artista que se apresenta.
E o oleiro jovem não guarda esta peça perfeita para completá-la e admirá-la:
a espatifa contra o solo, a quebra em mil pedaços,
recolhe os pedacinhos e os incorpora à sua própria argila.*

(Eduardo Galeano, 1994)

Aos meus antepassados.

MINHA GRATIDÃO

Todo trabalho em que se recorrem a tantas histórias, pessoais e coletivas, não se faz sem outros. Relembrar inúmeras pessoas que contribuíram para que essa pesquisa se materializasse é grata oportunidade de refazer momentos do percurso em que as trocas foram mais humanas.

Os apoios foram muitos, em palavras, em gestos, em escutas. Sem eles, teria sido bem mais árduo transpor as dúvidas, os receios, as dificuldades. Sem hierarquizar, nem tipificar minha gratidão, apenas ordenando textualmente, agradeço ...

... a meu parceiro e companheiro Welliton Moraes, disposto a apoiar-me e ouvir-me, nas empolgações e nas indecisões, e a mostrar-me como havia preciosidades no caminho, a despeito dos obstáculos.

... a meus familiares, em especial meus pais, Paulo Roberto Priante e Altair Penedo Priante, referência de valores e atitudes, e minhas irmãs, Waléria Penedo Priante Silva e Waleska Penedo Priante Cazzaniga, pelos estímulos e torcida.

... à professora Lalada Dalglish, pela orientação dessa pesquisa e também por valorizar tudo o que se faz para divulgar a arte cerâmica latino-americana, amadrinhando tantos projetos e contribuindo em ações, como na formação de sua coleção de cerâmica.

... aos professores Agnus Valente e Carusto Camargo, pelas preciosas e generosas contribuições durante a Banca de Qualificação e por seus trabalhos artísticos e intelectuais, referências no que se desenvolveu nesta dissertação.

... aos colegas das aulas da Pós, Bianca, Lúcia-Júlia, Marlon, Thaís, Vinícius, Eugênio, Mônica, Fábio, Luíza, Cristiana, Daniel, Tatiana, Elaine, Flávia, Lorena, Lucas, Ricardo, Ota, Valéria e tantos outros companheiros de diálogos essenciais nos momentos de crise que teimam em comparecer em toda jornada de pesquisa acadêmica. Com eles, a travessia certamente foi mais engraçada e estimulante.

... aos professores do Programa de Pós-Graduação, Milton Sogabe, João Palma, Agnus Valente, José Spaniol, por proporcionarem reflexões e questionamentos essenciais ao amadurecimento da pesquisa.

... a Carolina Paz e artistas do Ateliê 2e1, pelas trocas afetuosas nas conversas sobre o processo criativo, colaborando decisivamente para que os germes de criação se desenvolvessem.

... aos funcionários das bibliotecas - do Instituto de Artes da Unesp, as municipais Raul Bopp e do Centro Cultural São Paulo, e a do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, por serem tão prestativos auxiliando-me a encontrar livros e documentos.

... à Camila Costa Lima, pelo trabalho realizado junto à Coleção Lalada Dalglish e pela receptividade durante os dias em que estive estudando próximo a esse acervo.

... aos profissionais e pesquisadores do MAE-USP, em especial Cristina Demartine, pela disponibilidade de compartilhar conhecimento e informação.

... aos profissionais do Instituto de Artes, em especial a Vera Cozani, Ângela Lunardi e Fábio Maeda, atenciosos na ajuda ao cumprimento de tantas demandas acadêmicas.

... aos pesquisadores que estudaram a cerâmica dos Tapajó e publicaram trabalhos valiosos, sem os quais minha pesquisa não teria chegado tão longe: Curt Nimuendajú, Helen Palmatary, Conceição Corrêa, Vera Guapindaia, Denise Gomes, Cristiana Barreto.

E àqueles sem os quais a pesquisa não existiria: aos artistas tapajós, cujos nomes desconhecemos, mas que perpetuaram e ampliaram conhecimentos milenares na expressão pelo barro, materializando-se singularmente em cerâmicas.

RESUMO

A pesquisa que resultou nesta dissertação teve como objeto de estudo a cerâmica dos Tapajó, em abordagem que privilegiou reconhecer o conjunto dessa produção e verificar, na análise estrutural de seus objetos, alguns elementos formais recorrentes. Também se buscou investigar como procedimentos inerentes ao fazer cerâmico possam ter sido empregados no processo, observando-se singularidades de algumas peças.

Durante todo o percurso, procedeu-se ainda ao registro de impressões e inspirações que foram propulsoras de processo criativo do autor. Num diálogo entre pensamento e ação, teoria e prática, palavras e objetos, a pesquisa finalizou-se com a elaboração de um conjunto de objetos e esculturas em cerâmica, os quais expõem, em sua visualidade, percepções desse artista ceramista contemporâneo sobre o que foi investigado.

Palavras-chave: cerâmica – cerâmica indígena – cerâmica contemporânea latino-americana – processos de criação artística

ABSTRACT

In this research, I investigated the ceramics of the Tapajos people, in approach that had opted to recognise the setting this production and verify, in structural analysis of its objects, some formal elements. It also sought to investigate how procedures inherent in ceramic making may have been employed in the process, observing singularities of some objects.

Throughout the course, impressions and inspirations were also collected and stimulated the creative process of the author. In a dialogue between thought and action, theory and practice, words and objects, the research concluded with the elaboration of a set of objects and ceramic sculptures, which expose, in its visuality, perceptions of this contemporary artist ceramist about what was investigated.

Keywords: ceramic - Indian pottery - Latin American contemporary ceramic - artistic creation processes

SUMÁRIO

ENCONTRO DA NASCENTE	15	2. A CERÂMICA DOS TAPAJÓ:	
ITINERÁRIO	17	ESTRUTURAS EM TRÂNSITO	95
1. OS TAPAJÓ: OS QUE RETIRAVAM FINÍSSIMA ARGILA DO FUNDO DO RIO	25	2.1 A cerâmica se faz de barro, labor e expressão	98
1.1 Antes dos Tapajó – teorias sobre as origens do povoamento da Amazônia	29	2.2 Dados sobre o trato da matéria	99
1.2 Os Tapajó na visão do homem branco: relatos dos viajantes exploradores	39	2.3 Agrupamentos por semelhança estrutural:	
1.3 Havia um povo aqui: relatos dos viajantes pesquisadores e primeiras “escavações” arqueológicas do século XIX	62	as pluriformas	106
1.4 E eles se tornam coleções	69	2.3.1 Os vasos de cariátides	111
1.5 Sistematização dos dados: localização, área de influência, organização sociocultural e língua dos Tapajó	84	2.3.2 Os vasos de gargalo	131
		2.3.3 Recipientes com gargalo	142
		2.3.4 Recipientes efígie	149
		2.3.5 Estatuetas	155
		2.3.6 Pratos, tigelas e vasilhas com base e/ou alças	162
		2.3.7 Apitos	167
		2.3.8 Cachimbos	168
		2.4 Composição plástica: a visualidade para além das formas básicas	170
		2.5 Saboreando o banquete de formas	177

3. OS EXPERIMENTOS:

POTÊNCIAS CRIATIVAS MATERIALIZADAS 181

3.1 O apuro dos indícios: escolha de caminhos 184

3.2 A dobra da razão: desafios, conflitos,
prazeres na práxis do barro 187

3.3 Toque nos mestres: estudos nos acervos 195

3.4 Em relação: a rede de conexões 200

3.5 A matéria não é sólida: as vicissitudes do existir 209

3.6 Ex-cacos: a entrega ao devaneio 215

3.7 Eis que cá estão 217

4. E NÃO RESTARAM CINZAS... 259

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 265



ENCONTRO DA NASCENTE

*O importante é entender que
jamais se parte de um vazio, um nada.*

(Fayga Ostrower, 1995)

A origem desse trabalho guarda-se num desejo. O desejo de novos caminhos, que me aproximassem da essência daquilo que vem me movendo desde que estabeleci com o barro a intimidade da criação.

Se no início de minha formação como artista ceramista, mais de dez atrás, nas aulas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, as peças arqueológicas eram referências sobre as potencialidades do barro, há cerca de cinco anos elas se configuraram objeto de pesquisa poética mais dirigida, tamanha a sua força expressiva. Isso me conduziu à investigação de aspectos formais e estruturais do que já se havia criado em cerâmica, ao menos nas terras desses povos latino-americanos.

Aos poucos fui me aproximando do repertório de artistas-artesãos de nomes desconhecidos que, segundo minha intuição, tinha algo mais a me revelar sobre esse ancestral ofício humano que é o fazer cerâmico. Esse meio de expressão exige disciplina, na sequência de gestos, no conjunto de ações de teor ritualístico, por implicar procedimentos apreendidos na lida com a matéria – a terra, a água, o ar, o fogo, o tempo –, numa conduta de constante aprendiz das transformações alquímicas.

Essa investigação estética resultou em trabalhos que compuseram a exposição *Eu te ofereço*, realizada em 2011. Partindo de formas típicas da cerâmica pré-colombiana latino-americana, construí potes, urnas, alguidares, vasilhames, bancos,

estatuetas zoomórficas, todos em cerâmica, apresentados aos espectadores num grande altar, acionando o imagético sobre o ato da criação primordial. Era o material a despertar o imaterial.

Após a exposição, quis verticalizar a pesquisa, descobrir outros elementos inspiradores. Assim, busquei a universidade no intuito de ampliar trocas, refletir coletivamente sobre a relação forma/função/visualidade das peças arqueológicas, entender possibilidades de dialogar, na minha prática artística contemporânea, com sua linguagem de formas, signos, símbolos, cores.

Nessa trajetória, o artista (e pesquisador diletante) incorporou outra ação, o de artista-pesquisador, e foi necessário delimitar o objeto de estudo. A escolha da cerâmica dos Tapajó ocorreu depois de muito observar, em fotografias, peças de vários povos indígenas brasileiros e relembrar aquelas com as quais tivera contato em exposições, deixando aflorar em mim ressonâncias afetivas. E porque não pude naquele momento entender como e por que esse povo chegou a tão distinta produção cerâmica, a meu ver de sofisticado aprimoramento, e

também por acreditar que seria possível, revisitando essas obras, aproximar-me da potência criativa relacionada a elas, propus-me a empreitada de investigar a produção de um povo extinto.

Essa pesquisa ainda me permitiria construir alguns trabalhos resultantes de processo criativo impulsionado pelas descobertas que faria. Nessas criações, em que muitas vezes me guiei pela intuição que une aspectos irreconciliáveis, o barro foi mais que matéria-prima; em muitos momentos, no contato com ele nasceram as formas, pelas evocações suscitadas.

Tudo isso ocorreu porque houve espaço e acolhimento, sempre necessários para o novo vir ao mundo. No Instituto de Artes da Unesp, sob orientação da professora Lalada Dalglish, pude desenvolver essa pesquisa, agora concretizada. Ao trazer algumas reflexões, teóricas e práticas, sobre o fazer cerâmico, assentadas em especial no estudo da cerâmica dos Tapajó, espero ter contribuído para que esse modo de expressão humana, presente há milhares de anos em terras hoje brasileiras, não fique de fora no debate sobre as produções artísticas contemporâneas.

ITINERÁRIO

*Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é
de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece,
de como correlacionamos as palavras e as coisas,
de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos
e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.*

(Jorge Larrosa Bondía, 2002.)

A pesquisa que resultou nesta dissertação teve como objeto de estudo a cerâmica dos Tapajó, numa abordagem que privilegiou reconhecer o conjunto dessa produção e verificar, pela análise da estrutura de seus objetos, alguns elementos formais recorrentes. Concomitantemente, buscou-se entender como esse povo fez do barro um meio de expressão, empregando recursos intrigantes na elaboração de muitas peças. Outro objetivo que

orientou a pesquisa foi a coleta de inspirações que se descortinassem nesse trajeto para desenvolver alguns trabalhos artísticos com o barro. Assim, num diálogo entre pensamento e ação, entre teoria e prática, entre palavras e objetos, a investigação se construiu por movimentos de um artista ceramista que se aventurou em descobertas de pesquisador acadêmico, acionando seu processo criativo.

Durante a pesquisa, foi necessário enveredar por campos de outras especialidades que não as artes por ter como objeto de estudo a produção de um povo indígena pretérito, e extinto. O povo Tapajó viveu na foz e ao longo do rio Tapajós, afluente da margem direita do Amazonas, desde pelo menos o século X, e teve seu desaparecimento registrado já a partir da segunda metade do século XVIII. Ainda que as minhas primeiras, e fundamentais, fontes de consulta fossem das áreas da arqueologia, da história, da etnologia e da antropologia, não realizaria pesquisa nessas vertentes. A minha filiação com as artes e minha experiência como artista ceramista configuraram-se, em certa medida, num filtro para lidar com discursos tão distintos e com propósitos científicos. Adotado esse ponto de vista, outros indícios do passado, além das peças cerâmicas, foram aos poucos conformando-se em matéria dessa investigação. Entendi assim o caráter particular dessa pesquisa em artes, assentada em estudos sobre o passado, mas ao mesmo tempo mirando transdisciplinaridades nos processos criativos das artes contemporâneas. Essa característica gerou tensões no próprio ato de pesquisar, e parte delas encontrou espaço para se harmonizar:

um caderno onde se registraram ideias, informações, pensamentos, impressões, estímulos, dúvidas, referências, lembranças, acasos, em palavras e imagens.

Essa iniciativa estava presente desde o pré-projeto para o Mestrado, ainda que naquela ocasião ela me fosse difusa, sem saber ao certo o papel desse caderno na pesquisa. Naquele contexto, ele foi chamado de “caderno de criação”. Já durante as aulas do Programa de Pós-Graduação, agora sendo estimulado a clarear cada vez mais os objetivos, a metodologia, os encaminhamentos de minha pesquisa, a proposta de registrar pensamentos mais subjetivos (e quais não são?), mais *pessoais*, ganhou força e se firmou como expediente para subsidiar o processo criativo, recebendo outro nome: “caderno de pesquisa”.

E assim foram sendo feitas anotações, primeiramente num caderno também utilizado durante as aulas, depois migrando para cadernos vários, que tenho em meu ateliê, até que houve a necessidade de, ainda no primeiro semestre de 2014, adotar um suporte que concentrasse os registros *pessoais* referentes ao processo. Se no começo eles eram esparsos, em textos de vários

gêneros se mesclando a imagens, a maior parte deles frutos das leituras realizadas, aos poucos foram se orientando para configurações: esquemas, traçados, esboços, projetos, essenciais na definição dos contornos desse trabalho e de suas feições futuras. O caderno tornou-se, então, um território particular, em que se privilegiava a guarda do que poderiam, futuramente, alimentar a criação de trabalhos artísticos. A partir desse momento, firmou-se seu nome definitivo *caderno de registros*.

Esse processo, experimentado por vários artistas, com multiplicidade de modos e suportes de apontamentos, constituiu numa metodologia complementar para estabelecer pontes entre a produção cerâmica dos Tapajó, expressão de um viver cultural que só se pode apreender à distância e em fragmentos, e meu processo artístico, inevitavelmente banhado por comportamentos contemporâneos. Foi assim que, paralelamente às minhas “escavações literário-arqueológicas” sobre os Tapajó e sua produção cerâmica, principiei a materialização de alguns *registros* em “trabalhos”, ainda sem usar o barro, mas que logo foi incorporado ao processo.

Outro importante momento da pesquisa foram os encontros presenciais com recriações de peças tapajônicas feitas pelo Mestre Cardoso e sua esposa, que constam do acervo da Coleção Lalada Dalglish, e com as peças originais dos Tapajó, pertencentes ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). Ainda que esses encontros tenham ocorrido já na fase final do Mestrado, foram determinantes tanto para clarear e finalizar minhas reflexões sobre o grupo Tapajó e sua produção cerâmica, com base nas leituras de estudos arqueológicos, como para estimular a fase de materialização de minhas criações, que se intensificou, coincidentemente, quando comecei as visitas aos acervos.

Nesse sentido, a tessitura deste trabalho organizou-se pelos distintos momentos que nortearam a pesquisa, e um deles foi a produção desta dissertação, que de algum modo revela o percurso. Vale comentar, desde já, que foi durante a redação da parte final do texto que se afloraram várias lembranças do que havia pensado e anotado na fase embrionária da pesquisa, ainda em projeto. Percebi, então, que lá, nesse passado não tão distante – mas para o qual muitas vezes pouco se retorna –,

havia se plantado outras sementes, que germinaram, para certo espanto dado o olvidamento daqueles desígnios. Assim, houve o reencontro com reflexões, imaginações, desejos, que retornaram no “momento oportuno”, em concordância com outra referência guardada, a de *Kairós*, o deus grego do tempo qualitativo.

Por isso, a divisão do texto em três capítulos, cada um deles apresentando um corpo de dados e histórias, análises e intuições, esboços e materializações, deve ser apreendida menos como a transposição textual de etapas cronológicas da pesquisa (como se ela tivesse ocorrido apenas linearmente), e mais como um modo de organizar o que, na prática, manifestou-se em avanços, desvios, pausas, retornos, prosseguimentos. Em síntese, essa divisão agrupa descobertas da trajetória, mas os elos que as clareiam espalham-se em várias de suas veredas.

O primeiro capítulo conta sobretudo histórias: de evidências de um passado muito distante que afloraram na busca de dados sobre o povo Tapajó e sua produção cerâmica; dos homens brancos que primeiro tiveram contato com esse povo e suas produções materiais, dos europeus viajantes dos séculos XVI

e XVII que presenciaram a desfiguração do modo de vida tapajó; do extermínio desse povo, cuja cultura foi soterrada em meados da segunda metade do século XVIII; da redescoberta dessa cultura, agora por sua cerâmica, com as primeiras escavações do final do século XIX, que prosseguiram século XX adentro; e por fim das primeiras coleções formadas com essas peças.

Nesse enredo, foi fundamental trazer informações e estudos sobre as origens dos povoamentos em terras brasileiras, posto que a região de Santarém, onde o povo Tapajó assentou sua cultura, também tem sido confirmada em investigações arqueológicas como o lugar onde se produziu a mais antiga cerâmica até hoje descoberta nas Américas. Essa ideia comprovou-se de extrema importância para entender o sofisticado conhecimento técnico que os Tapajó revelaram por meio de seus objetos cerâmicos. Esclareceram-se ainda alguns parâmetros adotados pelos arqueólogos no que se refere ao tratamento dado à cerâmica descoberta em escavações. Esse olhar específico foi norteador nas leituras das publicações usadas como fonte na coleta de dados sobre a cerâmica Tapajó, por isso

precisou ser compreendido e, depois, exposto sinteticamente nesse texto.

O segundo capítulo expõe os dados coletados sobre o conjunto cerâmico produzido pelos Tapajó e que se encontra em coleções museológicas e de particulares. As fontes foram os estudos publicados de Curt Nimuendajú (1949), Helen Palmatary (1960), Frederico Barata (1944; 1950; 1952; 1953), Conceição Corrêa (1965), Vera Guapindaia (1993) e Denise Gomes (2002; 2010; 2012). Esses pesquisadores, em tempos distintos, e com enfoques diversos, tiveram contato com o material coletado e puderam descrever suas particularidades físicas, como dimensões, conformações e marcas de procedimentos técnicos. Ademais, propuseram classificações e caminhos interpretativos que se tornaram referenciais para o entendimento da complexidade da cerâmica tapajó. Contudo, essas proposições nem sempre foram concordantes, o que me exigiu adotar alguns critérios próprios para articular a enorme quantidade de informações obtidas.

Perpassando essa exposição, há observações e comentários elaborados com base nas visitas realizadas ao acervo

do MAE-USP, quando tive acesso direto a muitas das cerâmicas tapajós. Em certas passagens do texto, também foram explorados sucintamente alguns conceitos da antropologia (sobretudo de ramos como antropologia cultural e antropologia da arte), visando a subsidiar reflexões sobre procedimentos e processos de construção apercebidos no estudo de alguns objetos tapajós.

O terceiro capítulo revela como se deu a transformação dos dados, das observações, das análises sobre a produção cerâmica tapajó para minhas ações criativas. Aqui, o meu olhar de ceramista, de artista que vive num contexto de “dilemas da contemporaneidade”, priorizou a potência criativa do fazer cerâmico. O enfoque inicial foi a artesanaria cerâmica, explorando-se procedimentos que tenham sido inferidos nos objetos produzidos pelos Tapajó. Mas, aos poucos, o processo criativo foi ocupando o lugar central, ainda que permanecessem as reflexões sobre o agir criativo e suas conexões com as descobertas durante a pesquisa teórica sobre o conjunto cerâmico dos Tapajó. Em certa medida, materializa-se a proposição de que a pesquisa teórica germinasse a pesquisa artística.

Vale ressaltar que os aspectos selecionados do processo criativo, singular, que vivi, não devem ser tomados como “verdades” sobre o fazer cerâmico, mas sim possíveis entendimentos dele. Também é importante salientar que valores expressos nesse processo revelam muito de quem produziu, e nesse sentido a história e a produção material dos Tapajó, os relatos dos viajantes que estabeleceram contato com eles, os estudos daqueles que se debruçaram sobre sua produção cerâmica, orientados por procedimentos científicos da arqueologia, apresentados anteriormente, devem ser considerados como nutrientes da formatividade desse artista-pesquisador, e não como únicos norteadores da leitura dos objetos cerâmicos expostos ao final.

Caminho assim para a parte conclusiva da dissertação. Retomo os marcos essenciais da pesquisa e os entrelaço, mirando um fecho, mesmo que momentâneo. Comento de que modo o percurso de leituras, como era de se esperar, transformou meu olhar, e de que maneira o painel de pontos de vista sobre a cerâmica tapajó me proporcionou vislumbrar a genealogia de algumas peças estudadas e também entender um pouco mais as

exigências que o barro faz ao artista que com ele trabalha e se manifestam na obra final. Trago ainda reflexões sobre o processo criativo vivenciado nesta pesquisa, que me permitiu ter experiências diversas materializadas em suportes distintos, como no texto da dissertação, nos apontamentos visuais, nas peças em barro, em objetos cerâmicos.

Espero que se torne claro ao leitor desse trabalho os caminhos trilhados nessa pesquisa vinculada aos parâmetros institucionais da academia, mas que pôde contar com liberdade para explorar novos modos de olhar e de se relacionar com o passado, materializando potências criativas atemporais.



Imagem 1. Detalhe de mapa físico-político do estado do Pará, destacando-se a região de Santarém e a foz do rio Tapajós.

Fonte: IBGE, 2015. Disponível em:
<http://portaldemaps.ibge.gov.br/porta1.php#mapa151>.
 Acesso em: 20 mar. 2016.

1. OS TAPAJÓ: OS QUE RETIRAVAM FINÍSSIMA ARGILA DO FUNDO DO RIO

*A memória cultural é um tipo de memória que sobrevive ao tempo,
que transcende o tempo de vida do indivíduo.
Existiu antes de mim e existirá depois de mim.
Como essa memória existe por um longo tempo,
os mortos podem se comunicar com os vivos
e os vivos podem se comunicar com as próximas gerações.*

(Aleida Assmann, 2013.)

O ponto de partida para compor panorama com as informações compiladas sobre o povo Tapajó, incluindo o ambiente em que viveu, seu modo de vida, sua cultura, a produção material pela qual ficou conhecido e seus ritos, foram os trabalhos sobre as coleções cerâmicas tapajônicas realizados pelas arqueólogas Vera Guapindaia e Denise Gomes. Embora tenham sido fontes preciosas e nelas se encontrassem exposição e síntese do material publicado anteriormente sobre esse povo,

optei por retomar algumas dessas referências no intuito de lançar sobre elas olhares mais atentos ao que buscava, que era reconhecer o conjunto dessa produção cerâmica e verificar elementos formais recorrentes, além de identificar processos e procedimentos de construção para relacioná-los às interpretações de algumas peças.

Assim para descobrir um pouco sobre o modo de vida dos Tapajó, recorri aos relatos dos viajantes dos séculos XVI a XVIII que estiveram na Amazônia brasileira e aos dados das pesquisas arqueológicas mais recentes. Vale mencionar que os arqueólogos têm recorrido aos escritos dos viajantes para extrair dados que contribuam com as suas reflexões sobre os materiais encontrados nas escavações.

Outra fonte importante foram os estudos sobre a ocupação humana no ambiente amazônico em períodos bem anteriores à chegada dos europeus. Esse conhecimento tem possibilitado entender como se deu a continuidade dos primeiros povoadamentos nessa região, que indícios culturais e comportamentais desses povos ainda estão presentes na atualidade, bem como os fluxos ocorridos nesse espaço. Há algumas teorias propostas, todas aguardando mais dados das pesquisas em andamento. Como considerei essencial caracterizar o modo de vida amazônico no período pré-colonial, inicio o capítulo apresentando sucintamente as principais discussões, destacando, por exemplo, as pesquisas arqueológicas que confirmam que a Amazônia brasileira é habitada há milhares de

anos, o que se comprovou sobretudo pelo material cerâmico encontrado na região do Baixo Amazonas.

Ademais, como a cerâmica tem sido o principal material encontrado nessas pesquisas em terras amazônicas, foi a partir dela que se propôs categorização para os povoadamentos humanos, considerando-se aspectos dessa cerâmica e levantando-se hipóteses sobre como foram produzidas. É o que se conhece por “tradições ceramistas na Amazônia”, cuja caracterização tanto em relação a seus aspectos físicos (tipo de argila, por exemplo), quanto morfológicos (formatos, decorações) permite inferir filiações entre os agrupamentos e mesmo sua localização espaçotemporal. Essas “tradições ceramistas” são brevemente descritas, apenas como suporte para entender as análises de alguns arqueólogos que estudaram a cerâmica tapajó.

Prossigo comentando trechos de relatos dos viajantes europeus que tiveram contato com o povo Tapajó, ou a ele se referiram em seus escritos. Cabe esclarecer que, nesses registros, houve grande variação nas denominações desse grupo indígena: Rapajosos, Trapajosos (Frei Laureano de La Cruz), Tapajoses

(Acuña), Estrapajosos (Rojas), Tapajós (Heriarte, Daniel e Ferreira Penna), Tapajocos (Spix e Martius), Tapayus (Hartt e Barbosa Rodrigues) e Tapajó (Frederico Barata, Nimuendajú, Palmatary, Guapindaia e Gomes). Contudo, o termo que se perpetuou foi Tapajó, por isso é o usado nesse trabalho.

As expedições de exploração da região amazônica se iniciaram a partir do século XVI e renderam cartas, relatórios, crônicas, histórias, mapas, notícias, descrições, informes e diários (PEDRO, 2006, p. 8), a maioria a cargo dos religiosos que faziam parte dessas viagens. Nesta dissertação, que não tem o objetivo de analisar esses textos em suas características discursivas, emprego os termos *relato* e *crônica* para designar os vários registros escritos desses viajantes. Também exponho trechos dos textos produzidos pelos missionários, quando da instalação da missão jesuíta, em 1661, na aldeia de Nossa Senhora da Conceição dos Tapajós, o que marca, definitivamente, a fundação do povoamento que, em 1758, viria a ser denominado Santarém.

É importante frisar que os trechos citados visam contribuir na caracterização de como os Tapajó viviam àquela época.

Contudo deve-se ressaltar o comprometimento de seus autores com os propósitos de seus registros. Além de narrar experiências da viagem e “descobrimientos” que dela resultavam, os cronistas tinham clara intenção de “construir, por meio das narrativas, uma memória da descoberta; ou seja, à tarefa de dar conhecimento da região e dos processos de descoberta e conquista se somava a da elaboração de uma memória” (PEDRO, 2006, p. 9). Nesse sentido, as descrições adquiriam muitas vezes teor extremamente subjetivo, fantasioso mesmo, expresso sobretudo em adjetivos hiperbólicos e associações inusitadas entre o ambiente físico que se descobria e a ideia de “paraíso” que fundamenta os escritos bíblicos. Outra ideia que perpassa esses textos é a incumbência dos religiosos em catequisar os grupos indígenas, buscando justificar em suas descrições os gastos devidos com a implantação das missões de que faziam parte¹. Tomadas como pano de fundo do que se relata, essas ideias devem nos guiar na relativização dos pronunciamentos que ora destacam o aspecto agressivo dos Tapajó, ora comentam sua conduta amistosa.

¹ Para mais informações sobre essas ideias que subjazem os textos dos missionários, consultar MARTINS, 2007 e 2008.

Após essa exposição das informações coletadas nos textos dos viajantes e missionários, passo aos dados divulgados, já no século XIX, pelos primeiros viajantes que se enveredaram em terras amazônicas com objetivos, digamos, científicos, nos primórdios das pesquisas etnográficas e arqueológicas.

Chegamos então à formação das coleções de peças arqueológicas encontradas na Amazônia e aos primeiros estudos realizados especificamente sobre o povo Tapajó com base em sua produção cerâmica.

Por fim, concluímos com uma síntese, estabelecendo a ponte para a exposição mais detalhada da produção cerâmica

tapajó, que será desenvolvida no capítulo seguinte.

Cabe aqui anotar que, quanto à ortografia de nomes próprios e de citações de textos antigos, optou-se pela atualização a fim de facilitar a leitura, sempre se tomando o cuidado de não deturpar seu sentido original nos textos (e, em caso de possíveis nuances de sentido que poderiam se perder nessa atualização, houve o acréscimo de comentários em notas de rodapé). Ainda sobre opções ortográficas, os nomes dos povos indígenas foram grafados no singular, com inicial maiúscula (por exemplo, os Tapajó), e para as formas adjetivadas empregou-se a inicial minúscula, com flexões de número (por exemplo, a cerâmica tapajó, as flechas enervadas tapajós).

1.1 Antes dos Tapajó – teorias sobre as origens do povoamento da Amazônia

Afirmações sobre a ocupação humana nas terras amazônicas ainda motivam controvérsias tanto para situar temporalmente seu início, quanto para localizar sua origem. Mesmo com as continuadas e cada vez mais diversificadas pesquisas arqueológicas das últimas décadas, elas têm ocorrido em áreas esparsas, havendo grandes locais que nunca foram estudados. Isso dificulta o estabelecimento de relações entre os primeiros habitantes caçadores nômades da Amazônia e as culturas agrícolas com organização mais complexa, as quais, de acordo com as descobertas mais recentes, estavam adaptadas às condições da região há milênios.

Entre os arqueólogos brasileiros há consenso de que o processo de povoamento da Amazônia não foi unilinear; ao contrário, realizou-se por múltiplos grupos étnicos apropriando-se, em tempos distintos, dos espaços amazônicos, com deslocamentos também em períodos diversos. Toda essa

movimentação certamente foi acompanhada por trocas entre as populações, contribuindo para sua complexidade cultural e linguística.

Considerando os dados arqueológicos até agora publicados, tem-se tomado a datação de cerca de 11 mil anos como referência do início da ocupação humana na Amazônia. Sobre a área próxima ao local onde viveram os Tapajó, Eduardo Neves menciona um dado relevante e que atesta ser esse lugar fundamental nos assentamentos humanos amazônicos.

Datas ao redor de 9.200 a.C. foram obtidas na escavação da caverna da Pedra Pintada, uma gruta localizada no atual município de Monte Alegre², no Pará. Os achados mostram que esses habitantes antigos tinham uma economia baseada em caça, pesca e também coleta de frutas, com destaque para algumas palmeiras até hoje consumidas na Amazônia (NEVES, 2006, p. 23).

² O município de Monte Alegre dista cerca de 85 km de Santarém, cidade onde se encontram os principais sítios arqueológicos comprovadamente relacionados aos Tapajó. Também há relatos de que, quando da maior investida dos europeus nas terras desse povo, alguns indígenas teriam se deslocado para a região onde hoje se localiza Monte Alegre.

Ainda segundo Neves, na Amazônia de 11.000 a.C. em diante, quando teria ocorrido aumento da pluviosidade, do nível dos rios e da sedimentação aluvial, em razão de um processo de aumento da temperatura média do planeta, “é provável que os primeiros habitantes tenham vivido em um contexto ecológico semelhante ao atual” (NEVES, 2006, p. 29). Já no período conhecido como Holoceno médio (entre 6.000 a.C. e 1.000 a.C.), os dados de diversas pesquisas paleontológicas “parecem indicar que, na Amazônia, o clima foi mais seco”. Segundo Andrés Prous, os estudos apontam para pequenas flutuações climáticas, “causadas por episódios do tipo El Niño” (PROUS, 2006, p. 110). Dentre as possíveis consequências desse intervalo mais seco, Neves destaca a retração de áreas cobertas por floresta, a mudança na frequência de espécies de plantas nas áreas onde a floresta permaneceu e a diminuição do nível médio dos rios. A partir de cerca de 700 a.C., teriam aumentado as condições gerais de precipitação e umidade, com expansão da floresta em alguns casos (NEVES, 2006, p. 29-30).

Em síntese, durante o Holoceno o ambiente amazônico passou por mudanças climáticas significativas, configurando-se

seus rios e florestas, o que pode explicar o fato de se conhecer menos sobre os sítios ocupados entre 6.000 a.C. e 10.000 a.C., o que, segundo Neves, não deve ser tomado como confirmação de esvaziamento demográfico na região. Em contraposição a essa lacuna nos dados arqueológicos sobre a ocupação na Amazônia, informações atualmente disponíveis comprovam o fato de duas áreas amazônicas se manterem regularmente ocupadas durante todo o Holoceno, sendo uma delas a “região do baixo rio Amazonas e estuário, desde a cidade de Santarém [local onde se desenvolverá bem depois o grupo Tapajó] até o litoral, no estado do Pará” (NEVES, 2006, p. 31). A outra região inclui a bacia do alto rio Madeira e seus afluentes, onde atualmente se localiza o estado de Rondônia.

Dentre os achados arqueológicos que permitem os estudos dessa história da ocupação humana na Amazônia, estão os resquícios de produção cerâmica. Com datações que comprovam estarem entre as mais antigas da América do Sul, elas foram encontradas numa “região que começa no baixo Amazonas, próximo às atuais cidades de Santarém e Monte Alegre, passa pelo baixo rio Xingu e chega à chamada ‘zona do

Salgado', que é, de fato, o litoral atlântico desse estado (PA)" (NEVES, 2006, p. 42-43).

Boa parte da produção cerâmica mais antiga foi localizada em sambaquis³, com datações anteriores a 4.000 a.C. As cerâmicas mais antigas das Américas encontravam-se no interior do continente, no baixo Amazonas, em áreas próximas a Santarém.

Nessa região, em frente à ilha do Ituqui, no sambaqui fluvial de Taperinha, Anna Roosevelt identificou, nos anos 1980, cerâmicas com datas remontando a quase 5.000 a.C. Posteriormente, na década de 1990, ela escavou, na caverna da Pedra Pintada, localizada na mesma região, cerâmicas supostamente mais antigas, datadas de 6.000 a.C. (NEVES, 2006, p. 45).

³ Sambaquis são sítios arqueológicos localizados em praias, áreas ribeirinhas ou lagunares. Formados por acúmulo intencional de conchas e terras, constituem-se "montes", em alguns casos com alguns metros de altura. Os sambaquis podem ter sido locais de moradia, mas também podem ter funcionado apenas como cemitério, já que não é raro encontrar neles sepultamentos humanos. No Brasil, os mais conhecidos são os do litoral das regiões Sul e Sudeste.

Essas descobertas de Anna Roosevelt serão fundamentais para as discussões sobre como se deu o desenvolvimento das sociedades indígenas na região do Baixo Amazonas, o que trataremos adiante.

A fim de clarear esse processo de ocupação anterior à chegada dos exploradores europeus, exponho, de modo bastante resumido, a proposta de Gabriela Martin (2006) para uma periodização que agrupa as sequências de ocupação humana na Amazônia em três momentos. O primeiro deles teria ocorrido com os caçadores-coletores nômades desde o fim do Pleistoceno; mais tarde, já no Holoceno, houve ocupações parcialmente sedentárias ou mesmo sedentárias, como atestam as cerâmicas simples encontradas sobretudo nas terras baixas de várzea⁴. Um último período, que teria transcorrido do século V até o contato

⁴ Geograficamente, as terras amazônicas compõem-se de dois ambientes naturais bastante distintos, que condicionaram formas diferentes de adaptação das sociedades. A maior parte da planície amazônica (cerca de 98%) é formada pelo que se denomina de *terras firmes*, que normalmente não são inundadas com as cheias dos rios, apresentando altitude de 10 a 100 metros. O segundo ecossistema são as *áreas de várzea*, que compõem a planície aluvional ou mesmo o leito maior dos rios, região sujeita às inundações e cujos solos têm alta fertilidade. Será abordado mais à frente como os aspectos dessas áreas influenciaram o modo de vida dos grupos indígenas mencionados.

com os exploradores europeus, é marcado por sociedades mais complexas e hierarquizadas (MARTIN, 2006, p. 254).

A autora também destaca os dados arqueológicos da segunda fase de ocupação, encontrados na região de Santarém:

[...] as cerâmicas pré-históricas coletadas no sambaqui fluvial de Taperinha, em Santarém (PA), estavam datadas do quinto milênio a.C. e as da tradição Mina, nos sambaquis do litoral do Salgado (PA) na desembocadura do sistema fluvial amazônico, no terceiro milênio a.C., indicando que se deve aceitar o início da cerâmica na pré-história do Brasil como uma invenção autóctone e independente no continente sul-americano (MARTIN, 2006, p. 255-256).

Vale observar que as pesquisas arqueológicas envolvem inúmeros procedimentos que vão além da coleta de vestígios materiais, como os objetos líticos e os fragmentos cerâmicos. Há também os ossos humanos, a partir dos quais é possível obter informações sobre idade, sexo, características físicas tanto dos

indivíduos quanto da população de que fizeram parte, posturas frequentes, esforços mecânicos, doenças, alimentação. Os restos de animais pequenos permitem inferir sobre o ambiente local; os de animais caçados trazem pistas sobre hábitos alimentares. Quanto aos vegetais, eles raramente se preservam, mas os fósseis podem evidenciar técnicas de coleta, de cultivo. Como comenta Prous (2006, p. 14), “não é somente a presença de vestígios que deve ser verificada, mas também a ausência de outros elementos: por exemplo, a exclusão de determinado animal da dieta é tão significativa quanto a presença de outro”. Além disso, prossegue Prous, somente relacionando os vestígios entre si é possível identificar “estruturas arqueológicas” e, assim, “arriscar uma interpretação da vida cotidiana”.

De todo modo, os elementos de pedra, de osso e de cerâmica sempre são os mais estudados, porque, como lembra Martin (2006, p. 257), são os que mais facilmente se preservam. E em especial a cerâmica tem sido útil para estabelecer as sequências cronológicas e explicar a difusão cultural.

Para explicar os processos de ocupação e desenvolvimento humanos na Amazônia, alguns modelos foram apresentados a partir do século XIX. Mas apenas no século XX, com as pesquisas para a publicação de *Handbook of South American Indians*⁵, coordenada e editada pelo norte-americano Julian Steward, uma proposta teórica ganhou destaque, tendo se tornado referência no meio científico e também se difundido entre os apreciadores do tema. Durante a edição desse material, ainda no início dos anos 1940, Steward buscava organizar as culturas da América do Sul de acordo com algum critério que não se limitasse ao aspecto geográfico. Por isso, conceitualmente a coletânea se baseou em uma distinção de “áreas culturais”, que foram agrupadas em quatro: tribos marginais, povos da floresta tropical, povos do circum-Caribe e povos andinos (GOMES, 2002, p. 49), numa abordagem com influências do evolucionismo

⁵ *Handbook of South American Indians* é uma obra em 6 volumes, editada por Julian Steward entre 1946 e 1950. Trata-se de uma coletânea de artigos sobre etnografia e arqueologia de grupos sul-americanos e sobre teorias antropológicas. Na década de 1980, serviu de base para a elaboração da *Suma Etnológica Brasileira*, que inclui a tradução de alguns de seus artigos, além de outros produzidos por pesquisadores brasileiros.

cultural (grosso modo, uma aplicação do evolucionismo darwiniano aos estudos de populações humanas pretéritas).

Segundo Carneiro (2007), Steward defendia a ideia de que uma cultura formativa tinha primeiro se desenvolvido nos Andes, tendo chegado a uma estrutura social complexa, com um chefe poderoso, cultos realizados em templos e conduzidos por sacerdotes. Dos Andes centrais, alguns grupos dessa cultura teriam se dirigido ao norte, para a Colômbia, e então para o leste, adentrando a área propriamente amazônica da América do Sul. Ao alcançar terras mais baixas, subjugaram ou deslocaram as tribos marginais de pré-agricultores que encontraram. Contudo, com o tempo, tiveram de enfrentar o clima mais chuvoso e os solos mais pobres. Ainda segundo Steward, aqueles grupos não puderam sustentar a agricultura intensiva sobre a qual sua cultura formativa tinha se baseado.

Segundo Neves, essa tipologia da cultura de floresta tropical pode ser considerada “mistura de elementos evolucionistas e difusionistas” que insere a Amazônia num “contexto periférico na história pré-colonial da América do Sul”,

tendo se baseado “muito mais pela ausência que pela presença de marcadores culturais – tais como arquitetura monumental e refinamentos na metalurgia” (NEVES, 2000, p. 89). Outras características definidoras dessa cultura seriam o cultivo de mandioca, o domínio de tecnologia para navegação ribeirinha, o uso de redes para dormir, a descentralização política e a predominância de práticas do xamanismo.

A título de exemplo, o volume 3 do *Handbook of South American Indians* aponta esses elementos caracterizadores dos povos da floresta tropical, entre os quais se encontram os Tapajós:

[...] o cultivo de raízes tropicais (mandioca amarga); a pesca; o uso de redes de dormir; e a manufatura da cerâmica. Em termos sociopolíticos e religiosos [...] possuíam uma organização social autônoma, baseada nas relações de parentesco, na ausência de cultos templários, além da predominância do xamanismo semelhante aos povos marginais (GOMES, 2002, p. 50).

Vale reforçar que um dos pilares para os estudos de Steward, a abordagem da ecologia cultural, atribui ao meio ambiente influência determinante para a adaptação e as mudanças culturais dos agrupamentos humanos. Por isso, é fundamental conhecer as características do ambiente natural, físico, para entender as explicações de Steward. Os dois principais ecossistemas amazônicos são as áreas de várzea e as de terra firme, merece ser comentada em mais detalhes.

As áreas de várzea correspondem às planícies inundáveis pelos rios que nascem nos Andes e que são ricos em nutrientes. Em tese, elas contariam com maiores recursos alimentares, embora dependessem de níveis inseguros de inundação. Já as áreas de terra firme se caracterizam por solos menos férteis e rios com poucos nutrientes, conhecidos na região como “rios da fome”, provenientes dos escudos da Guiana e do Brasil, dos quais o mais significativo é o rio Negro.

E são essas ideias de Steward que serão aplicadas aqui no Brasil pelo casal Betty Meggers e Clifford Evans, que desenvolveram pesquisas na ilha de Marajó e circunvizinhanças.

Como comenta Neves, essa área foi escolhida porque pesquisas anteriores já tinham indicado que, sobretudo na parte oriental da ilha de Marajó, havia grandes aterros artificiais associados a cerâmicas decoradas com sofisticadas técnicas, incluindo a policromia, o modelado, a incisão e a excisão. Como essa caracterização sinalizava mais para um padrão do tipo circum-Caribe que a um de floresta tropical, pareceu aos pesquisadores norte-americanos haver ali “uma anomalia dentro do quadro proposto por Steward” para as terras baixas da Amazônia (NEVES, 2000. p. 92).

Em seus trabalhos, Meggers e Evans buscaram sistematizar as culturas amazônicas ceramistas, localizando-as no tempo e no espaço, também propondo origens e contatos culturais. Nesse sentido, apresentaram uma divisão das culturas em quatro “tradições” (ou “horizontes”) cerâmicas, que podem ser resumidas “como qualquer complexo cerâmico relacionado no tempo e no espaço, num ou mais sítios, e composto por grupos de fases, as quais podem ser fixadas pelas diferenças plásticas e temporais, representando períodos cronológicos ou culturais” (MARTIN, 2006, p. 256-257).

Embora ainda hoje essa divisão seja orientadora para muitas pesquisas arqueológicas, pude constatar que vários pesquisadores já vêm abandonando essa categorização tão estanque, preferindo mencioná-las apenas marginalmente. De todo modo, vale apontá-la porque ela inclui a cerâmica tapajó de forma bem distinta. Em linhas gerais, as “tradições cerâmicas” definidas a partir das pesquisas de Meggers e Evans são:

A tradição *hachurada-zonada*, caracterizada por decoração com linhas incisas isoladas, ou por zonas, às vezes com engobo vermelho e presença de cachimbos tubulares. Uma fase dessa tradição, chamada Ananatuba, se fixou em Marajó, numa das primeiras ocupações da ilha em torno do primeiro milênio a.C.

Uma segunda tradição conhecida como *borda-incisa*, que apresenta motivos incisos sobre as bordas horizontais dos vasos, encontra-se na região do Solimões e tem cronologias compreendidas entre os séculos quinto ao nono A.D. [Anno Domini].

A tradição *inciso-pontead*a se caracteriza pelos adornos aplicados sobre as bordas e as paredes dos vasos em forma de antropomorfos e zoomorfos, formando relevos. Apresentam também incisões paralelas cuidadosamente desenhadas. Pequenas urnas funerárias serviram para depositar os ossos cremados e aparecem, também, estatuetas rituais. Os povos dessa tradição ceramista habitaram em grandes áreas do médio e baixo Amazonas e, nas fases mais tardias, podem ter entrado em contato com os colonizadores europeus dos séculos XVI e XVII.

[...]

A mais estudada das tradições ceramistas amazônicas é, sem dúvida, a tradição *policrômica*, precisamente pela sua rica decoração e a complexidade dos motivos representados nas estatuetas e figuras rituais. A combinação de várias cores de pintura, onde predominam as tintas vermelhas, brancas e

pretas, com apliques e molduras em relevo [...]. Dependendo das áreas de ocupação, esses povos construíram aterros artificiais para situar as aldeias e como cemitério, onde eram depositadas urnas funerárias profusamente decoradas. Fabricaram também fusos para tecelagem, bancos e tangas finamente decoradas.

As cerâmicas da tradição policrômica encontram-se em sítios arqueológicos do médio e do baixo Amazonas, desde o baixo Madeira e os rios Solimões e Negro na altura de Manaus, até a desembocadura da grande bacia amazônica. A ela pertence a fase Marajoara dos povos instalados na ilha de Marajó na área do lago Arari, entre os séculos quinto e sétimo da era cristã.

Outra fase mais tardia [...] foi localizada no Amapá (MARTIN, 2006, p. 257-258).

Por essa perspectiva de caracterização, a cerâmica tapajó é incluída na **tradição inciso-ponteadada**. Contudo, como comenta Martin (2006), ela se constitui um “fenômeno cultural singular”, dada a riqueza das peças cerimoniais, como os vasos de cariátides e os de gargalo, analisados em detalhes no próximo capítulo.



Imagem 2. Vaso de cariátides.

Dimensões: 15,2 (altura) x 13 cm (diâmetro).

Acervo MAE-USP.

Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 140.



Imagem 3. Vaso de gargalo.

Dimensões: 18,5 (altura) x 28 cm (diâmetro).

Acervo MAE-USP.

Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2003, 125.

Ainda que haja vários questionamentos de arqueólogos, etnólogos e etnógrafos para essa tipificação tão estanque (e determinista) das cerâmicas, as quais seriam um dos elementos a permitir também tipificar os agrupamentos humanos na Amazônia desde o início de sua ocupação sedentária até o contato com o explorador europeu, optamos por apresentar o quadro de Meggers e Evans por ser ainda hoje ponto de partida para os estudos dos povos indígenas amazônicos já extintos, entre os

quais se encontram os Tapajó. Contudo é preciso comentar um dado fundamental que indica que a ideia do determinismo do ambiente sobre o modo de vida não encontra respaldo quando se considera o potencial humano para superar desafios à sua sobrevivência. Trata-se das chamadas *terras pretas de índio* (TPI), também denominadas na literatura da arqueologia por *terra preta arqueológica* (TPA), que são solos com sedimentos orgânicos bastante escuros e com alta fertilidade, que podem ser encontrados em diversas áreas da Amazônia, normalmente associados a sítios arqueológicos.

O estudo desse material tem colocado em cheque muitas das ideias sobre a evolução das sociedades pretéritas amazônicas, porque essas TPI teriam origem antrópica, sugerindo terem ocorrido técnicas de manejo ambiental há pelo menos dois mil anos (NEVES, 2000, p. 94). Esses dados são importantes porque revelam que a paisagem amazônica deve ser considerada também como produto da cultura, da ação humana, o que transcorreu por milênios.

Formadas por ocupações contínuas no mesmo espaço, as TPI teriam começado a se formar a partir de 450 a.C. e durado até o século XI. Segundo Neves, a presença de espessas camadas de TPI, em diversos locais da calha do Amazonas, sugere que no passado grandes agrupamentos teriam encontrado solução para obter alimentos a uma população grande, combinando pesca e plantio de mandioca. O manejo ambiental que resultou nas TPI contribuiu ainda para a atual diversidade ecológica da Amazônia.

Nesse sentido, as abordagens mais contemporâneas sobre os povos amazônicos não têm considerado o ambiente um limitador para o crescimento demográfico ou mesmo para o desenvolvimento de estruturas sociais complexas, mesmo no passado. As sociedades indígenas da Amazônia deixaram de ser vistas como “vítimas passivas de supostas limitações ambientais”, e, ao contrário, têm sido pensadas como agrupamentos humanos que exerceram “influência criativa e modificadora sobre o meio ambiente” (NEVES, 2000, p. 104). Ainda hoje os arqueólogos que trabalham em sítios na região de Santarém têm encontrado resquícios de terras pretas.

Para concluir esse tópico, e já relacionando-o ao que se seguirá, frisamos que as pesquisas paleontológicas, arqueológicas e etnográficas sobre a Amazônia nos permitem adotar o ponto de vista de quem a considera um local privilegiado para entendermos a história do homem americano, sobretudo da América do Sul. Essa porção que é banhada pela maior rede hidrográfica da Terra, de exuberantes paisagens vegetais, incomensurável riqueza faunística, com comprovada antiguidade de ocupação humana, cuja diversidade de organização social ainda hoje intriga aos pesquisadores, não à toa recebeu a alcunha de “paraíso”. Como veremos a seguir, a chegada dos europeus exploradores, que inicia nova fase de intercâmbio humano nesse ambiente, resultará na propagação ao mundo de um espanto pelas singularidades encontradas nessas terras amazônicas, morada de tantos homens e mulheres e crianças e velhos e sabedoria. Dentre esses, encontram-se os Tapajó, cujas particularidades do modo de vida e da produção cerâmica complexificam a caracterização do que ocorria nessas terras antes da chegada europeia.

1.2 Os Tapajó na visão do homem branco: relatos dos viajantes exploradores

Boa parte das expedições de exploração que ocorreram na região amazônica a partir do século XVI renderam escritos produzidos pelos cronistas das viagens. Missionários encarregados de evangelizar as populações e funcionários das Coroas portuguesa e espanhola estão entre os que buscaram registrar os contatos com os “gentios” e seus desmembramentos a partir do olhar de um colonizador.

Para essa pesquisa, tanto quanto possível, priorizaram-se as publicações das fontes etno-históricas, por serem primárias, como as crônicas e os relatos produzidos nas expedições empreendidas nos séculos XVI e XVII, e os realizados como documentação de ações feitas pelos missionários. Também foram consultadas fontes etnográficas, como os registros das expedições científicas dos séculos XVIII em diante, quando os Tapajó já são considerados extintos. Outra fonte foram artigos, teses, dissertações, livros e documentação que abordam esses

escritos dos viajantes exploradores, o que enriqueceu a busca de informações sobre as maneiras como viviam as populações nativas da região da foz do rio Tapajós e adjacências.

Sobre os documentos etno-históricos, relembramos, foram produzidos com a intenção de marcar para a posteridade o evento narrado, redigidos, em sua maioria, depois das viagens relatadas. Além disso revelam discursos impregnados das ideias que sustentavam a missão conquistadora ou evangelizadora da qual faziam parte os cronistas. Por isso, exigem certos cuidados na coleta de dados, pois não se trata de um conjunto de informações “objetivas” na acepção moderna do termo. Assim, ao vasculhar esses textos, teve-se o zelo de, não desperdiçando o que se revelava, relativizar aquilo que se coletou.

Feitos esses esclarecimentos, adentremos o século XVI do calendário gregoriano, quando se iniciaram as expedições para explorar a região do Amazonas, em busca de riquezas para o comércio das nações ibéricas. Foi nesse espaço-tempo que os europeus tomaram contato com um povo que passou a ser temido por suas flechas envenenadas, os Tapajó.

É num relato de 1542, do frei dominicano Gaspar de Carvajal, que encontramos a primeira menção de contato com os indígenas que habitavam a foz do rio Tapajós. Carvajal era integrante da expedição de Orellana, que fazia parte de outra expedição, essa comandada por Pizarro.

Gonzalo Pizarro participou da conquista do Império Inca junto com seu irmão Francisco Pizarro. Gonzalo organizou grande expedição para explorar o mítico “país de La Canela”. Em fevereiro de 1541, partiu de Quito, conduzindo mais de 200 cavaleiros armados, lhamas, porcos para alimentação, cães que ataçavam contra os “gentios”, além de cerca de 4.000 indígenas andinos.

Francisco Orellana integrou essa expedição bem depois, já no Vale do Zumaco, com 23 seguidores.

Depois de atravessar as terras geladas da Cordilheira em meio a imensas dificuldades, o grupo encontrou árvores de canela, mas tão afastadas umas das outras, que não forneciam interesse econômico, além de a espécie sul-americana ser de qualidade inferior àquela obtida no Oriente. Finalmente, após muitas privações, Pizarro decidiu voltar. Mas encontrou uma tribo e com ela obteve a informação de que um reino poderoso, muito rico, existia mais abaixo do rio, a que associaram ao mito do país do *El Dorado*. Quase dez meses depois, o grupo de Pizarro ainda estava no rio Napo, tinha perdido praticamente todos os índios trazidos de Quito e comido quase todos os porcos. Orellana se ofereceu para descer o rio em busca de comida e levou consigo sessenta homens, entre eles um cronista, frei Gaspar de Carvajal, conterrâneo seu e que tinha vindo ao Peru para estabelecer o primeiro convento dominicano no país.

No seu *Relatório*⁶, Carvajal afirma que chegaram "na boca de um rio que entrava pela mão direita no [rio] de nossa navegação e tinha uma légua de largura" (CARVAJAL, 1941 [1542], p. 70). Foi nesse local que fizeram uma parada para dormir e, logo que terminaram de armar varandas nas suas embarcações, "a maneira de fossos", para se defenderem de possíveis flechas, notaram "grande quantidade de canoas e pirogas" indo e vindo para observá-los.

Como esses indígenas não se aproximassem, assim prosseguiram no descanso. Mas um episódio lhes chamou a atenção, e Carvajal fez constar no relato.

Veio pousar numa árvore debaixo da qual estávamos acampados um pássaro do qual nunca ouvimos mais que o canto, que fazia com muita pressa e distintamente dizia *ui*, e isso disse três vezes, velozmente (CARVAJAL, 1941 [1542], p. 70).

Continuando a narrativa, o frei comenta que haviam ouvido esse canto, mas não visto o pássaro, desde a primeira povoação onde fizeram paragem, e era-lhes certo que, ao ouvir esse canto, sabiam que estavam perto de algum povoado, o que lhes alegrava, "especialmente se havia falta de comida, e todos se aprontavam para o combate" (op. cit., p. 71).

Segundo informa em nota Cândido de Mello-Leitão, tradutor e comentador do texto de Carvajal na fonte consultada, o pássaro que esses viajantes sempre ouviam nas proximidades dos povoados, cujo som era percebido como *ui* repetido três vezes, provavelmente seja "o jacamim, que é representado no Amazonas por seis espécies, todas facilmente domesticáveis e criadas pelos índios como xerimbabos" (op. cit., p. 71). É curioso notar que, nesse episódio aparentemente gratuito e, na narrativa de Carvajal, dotado de certo ar de mistério, revela-se um dado sobre o modo de vida dos indígenas da região à época, e que até hoje se mantém.

⁶ Há variações no título desta obra segundo a literatura especializada. Na fonte consultada, o título seria *Relatório do Novo Descobrimento do famoso rio Grande descoberto pelo Capitão Francisco de Orellana*.



Imagens 4 e 5. À esquerda, fotografia de jacarim-das-costas-brancas (*Psophia leucoptera*); à direita, ilustração do século XIX, feita por John Gerrard Keulemans, de jacarim-de-costas-escuras (*Psophia obscura*). O jacarim (*Psophia* sp) só ocorre na Amazônia e têm diferenças na plumagem entre uma região e outra.

Fonte: À esquerda, Pixabay. À direita, portal Oiseaux.

Na continuidade do relato, Carvajal comenta o ataque que sofreram:

[...] os índios vieram em nossa perseguição por terra e água, e assim nos andavam buscando com grande alarido, e chegaram onde estávamos [...]. Começamos a caminhar, daí a um pouco descobrimos um braço de um rio não muito

grande, pelo qual vimos sair dois esquadrões de pirogas, com grande grita e alarido, e cada esquadrão se dirigiu para um dos bergantins, começando a ofender-nos e lutar como cães encarniçados (CARVAJAL, 1941 [1542], p. 71-72).

Segundo o cronista, a batalha teria durado horas (“desde que amanheceu até depois das dez horas”), e os indígenas não lhes deram momento de folga, cada vez com mais gente, “tanta que o rio andava coalhado de pirogas, isto porque estávamos em terra muito povoada, de um senhor que se chamava Nurandaluguaburabara” (CARVAJAL, 1941 [1542], p. 72).

Após conseguirem atirar em alguns indígenas, que se dispersaram, os viajantes puderam escapar. Seguiram então o curso daquele rio, levando consigo um de seus homens ferido por uma das flechas dos Tapajó. Como relata Carvajal, “não entrou a flecha meio dedo, mas como trazia peçonha, não durou 24 horas” (op. cit., p. 72). O uso dessas flechas será apontado por outros viajantes como uma das marcas dos Tapajó, configurando-se dado importante para caracterizá-los: povo muito temido tanto

pelos brancos como por outros grupos indígenas por usar veneno poderoso em suas armas.

Embora Carvajal não mencione nem o nome do rio nem dos indígenas com que se defrontaram, desde as pesquisas de Nimuendajú (década de 1920) e Palmatary (1960), há consenso entre os pesquisadores de que a região de que se tratava era dos Tapajó. Como esclarece Vera Guapindaia:

Palmatary [...] cita inúmeras razões para esta afirmativa: o fato de o rio Tapajós entrar no Amazonas pelo lado direito; o fato de o fluxo de água no cruzamento dos rios levar em direção ao Tapajós; os vestígios da área sugerem que a região era densamente povoada como de fato os portugueses a encontraram anos mais tarde; e o fato dos grupos indígenas do rio Tapajós e os do lado oposto do rio Amazonas usarem flechas envenenadas (GUAPINDAIA, 1993, p. 9).

Os Tapajó marcam sua entrada na história oficial como temidos. Como afirma Daiana Alves, o relato de Carvajal, escrito

um ano após a expedição, foi bem recebido na Europa e influenciou o pensamento europeu da época, além de ter acionado “alguns elementos do imaginário [...] na interpretação do que se relatava, favorecendo a recuperação de mitos antigos (caso da lenda das Amazonas)” (ALVES, 2012, p. 19), o que acabou por incentivar e inspirar novos empreendimentos.

Somente por volta de 1626, já durante o período de vigência da União Ibérica (1580-1640), o capitão Pedro Teixeira foi encarregado de realizar viagens de subida e descida pelo rio Amazonas, entre o Pará e o Peru, para expandir o domínio lusitano, tendo chegado à foz do rio Tapajós. Seria o primeiro contato oficial de portugueses com os indígenas dessa região.

Pedro Teixeira subiu trecho do rio Tapajós, em 1629, com o propósito de fazer cativos os indígenas que habitavam suas margens e expulsou os ingleses da fortaleza de Tocujós. Em 1637 foi designado pelo governador do Maranhão e Grão-Pará a realizar viagem de Belém a Quito, refazendo o caminho de Orellana para alargar os domínios portugueses na região. Para tanto, foi preparada estrutura considerável, composta de várias embarcações de diferentes portes, soldados, indígenas acompanhados de mulheres e crianças, num total de aproximadamente duas mil pessoas.

Como comenta Bernardo Pereira de Berredo e Castro nos *Anais Históricos* que produziu, assim teria ocorrido o primeiro contato de Pedro Teixeira com os Tapajós:

Conhecia bem Manoel de Souza os interesses da Capitania; e não duvidando de que os mais importantes eram os dos resgates de escravos Tapuias, para o serviço dela, encarregou esta diligência ao Capitão Pedro Teixeira, que [...] saiu da Cidade de Belém com vinte e seis Soldados, e copioso número de Índios; mas como chegando a Aldeia dos Tapuyusus teve as informações de que nos Tapajós comerciavam eles com uma Nação muito populosa, que tomava o nome deste mesmo rio, deixando logo o das Amazonas, por onde navegava, entrou por aquelas doze léguas até uma enseada de cristalinas águas, a que servia de dossel um belo arvoredor; aprazível sítio, em que descobriu os novos Tapuias, avisados já desta visita pelos seus amigos Tapuyusus, generosamente subornados do mesmo Comandante. Porém ele, que entre as lisonjas da fortuna se lembrava

sempre da sua inconstância, desembarcando muito nas vizinhanças da Povoação, se fortificou com toda a boa ordem da disciplina militar; até que satisfeito da fidelidade destes Índios, os comunicou com mais confiança; e achando neles um trato menos bárbaro, indagou também as prováveis notícias de o haverem devido ao comercio das Índias Castelhanas, de que se tinham separado. Aqui se deteve alguns dias com amigável correspondência; e depois do resgate de galantes esteiras, e outras curiosidades, se recolheu ao Pará, justissimamente gostoso deste descobrimento, mas com poucos escravos; porque os Tapajós os estimam de sorte, que raras vezes chegam a consentir nesta qualidade de permutações (BERREDO E CASTRO, 1905 [1749], p. 142).

Bernardo Pereira de Berredo e Castro foi administrador colonial português que governou a Província do Maranhão e Grão-Pará de 1718 a 1722. Culto e com gosto pela escrita, produziu grande relato histórico sobre episódios ocorridos na referida província, os *Annaes Historicos do Estado do Maranhão – em que se dá noticia do seu descobrimento, e tudo o mais que nelle tem succedido desde o anno em que foy descoberto ate o de 1718*.

Desse trecho podemos depreender algumas informações significativas: tal como os oficiais portugueses capturavam indígenas para fazê-los escravos, os indígenas também mantinham alguns em cativeiro; os Tapajó eram conhecidos na região como uma nação populosa e de respeito, inclusive realizando comércio com os povos vizinhos; eles, contudo, não se mostraram tão bárbaros a Pedro Teixeira, que permaneceu entre eles por alguns dias; e o comandante português ainda saiu desse contato com “galantes esteiras, e outras curiosidades”.

A partir dessas expedições de Pedro Teixeira, outros relatos foram produzidos, três dos quais nos interessam em especial para os objetivos de obter dados para caracterizar os Tapajó.

O primeiro desses é do frei jesuíta Cristóbal de Acuña, que escreveu *Novo Descobrimento do grande rio das Amazonas*, impresso em 1641 e alcançando notoriedade. A presença de Acuña na expedição estava relacionada à necessidade da Coroa espanhola em garantir alguém de confiança para seguir com os portugueses, pois, ainda que ambas as nações compusessem a

União Ibérica, a realidade já apontava para sua extinção, que aconteceria de fato no ano seguinte à volta da primeira expedição.

Nesse relato, há dois pequenos capítulos dedicados ao povo que ele chama de Tapajozes. No primeiro, , descreve assim os indígenas e seu modo de vida:

A quarenta léguas deste estreito desemboca, pela banda do Sul, o vistoso rio dos Tapajozes, tomando o nome da Nação e Província que sustenta em suas margens, que é muito povoada de bárbaros, com boas terras e abundantes mantimentos.

São estes Tapajozes gente de brios, muitas vezes temida pelas nações circunvizinhas, porque usam tal peçonha em suas flechas, que só com o chegar a fazer sangue, tiram sem remédio a vida (ACUÑA, 1941 [1641], p. 271).

Segundo Acuña, os portugueses terem evitado, durante tanto tempo, manter contato com os Tapajó por serem muito

temidos por suas flechas envenenadas. Todavia comenta que os Tapajó receavam ser deslocados de suas terras, pelos portugueses, para irem viver junto aos indígenas já “pacificados”. Por isso, prometiam que, se os portugueses os deixassem permanecer em suas aldeias, poderiam povoá-las, que eles os “receberiam e os serviriam para sempre”. Essa ideia parece estar de acordo com a impressão de Pedro Teixeira, que permaneceu entre esse grupo, amistosamente, por alguns dias.

Acuña relata ainda que acamparam perto de grande aldeia, com mais de 500 famílias, que “não cessaram, durante o dia inteiro, de vir trocar patos, galinhas, redes, peixes, farinhas, frutas e outras coisas e com tanta confiança, que mulheres e meninos não se afastaram de nós” (ACUÑA, 1941 [1641], p. 271). Nota-se, nessa descrição, a variedade nos hábitos alimentares tapajônicos, além do trato amistoso com os viajantes.

No segundo capítulo dedicado aos Tapajó, intitulado “A opressão que fizeram os portugueses”, Acuña contrapõe o fato de esses indígenas acolherem tão amigavelmente aos partícipes da expedição de Pedro Teixeira com o episódio em que esses

indígenas foram tratados com extrema crueldade pelos portugueses, como ocorreu com o ataque de Bento Maciel Parente, homônimo e filho do governador do Estado do Maranhão e Grão Pará. Segundo Acuña, a expedição de Bento Maciel buscava fazer escravos entre os índios porque suspeitava que os Tapajó “tivessem muitos a seu serviço” (op. cit., p. 272). Ordenaram-lhes que entregassem todas as flechas “ervadas de peçonha” que tinham e prenderam-nos num curral, para em seguida saquear a aldeia, violentarem as mulheres e filhas à vista dos “aflitos presos”. Não bastasse tamanha crueldade, aterrorizaram-nos ainda mais, exigindo que oferecessem escravos em troca de sua liberdade.

Outra fala do padre deixa evidente sua indignação: “Que haviam de fazer os miseráveis, presos, sem armas, saqueadas suas casas, oprimidas suas mulheres e filhas, senão render-se a tudo o que aqueles quisessem fazer?” (op. cit., p. 273). Mas, como comenta Martins (2007), é preciso considerar o fato de Acuña estar a serviço da Coroa espanhola, e nessa passagem procurar demonstrar como os portugueses não estavam intencionados em catequisar os “gentios”, mas sim em explorá-los.

Na continuidade do relato, Acuña (op. cit., p. 274) informa que nesse episódio os Tapajó prometeram conseguir mil escravos, porém só obtiveram duzentos, que foram aceitos pelos portugueses, com a palavra de que o restante seria capturado e entregue na sequência. Comenta ainda o jesuíta que os escravos foram despachados para outras áreas da província do Maranhão e Grão-Pará e que os portugueses, "satisfeitos da presa, dispõem logo outra expedição, mais para dentro do rio das Amazonas, onde serão sem dúvida ainda maiores as crueldades".

Como aponta Guapindaia (1993, p. 20), o fato de os Tapajó terem conseguido ao menos duzentos escravos indica a existência entre eles da captura e escravização de outros indígenas. Isso tem relação com o que expõe Acuña em considerações gerais sobre os grupos que habitavam o rio Amazonas e seus afluentes, ao dizer que eles guerreavam entre si continuamente.

Passemos agora ao relato do padre Alonso de Rojas, que redigiu *Descobrimento do Rio das Amazonas e suas dilatadas províncias*. Na parte em que menciona os Tapajó, Rojas conta que

dois religiosos e seis soldados, descendo o rio Tapajós até Belém, chegaram a "umas mui dilatadas províncias", onde foram bem recebidos, abrigados e alimentados por "habitantes chamados pelos portugueses de Estrapajozos" (ROJAS, 1941 [1639], p. 112).

Na sequência, ao descrever o acolhimento dos indígenas, revela alguns aspectos de seu modo de vida:

Meteram-nos em uma casa muito grande, com madeiras lavradas, forradas de mantas de algodão, entretecidas de fios de diversas cores, onde puseram uma rede para cada qual dos seus hóspedes, feita de folhas de palmeira e bordada de diversas cores, e lhes deram para comer caça, aves e peixes.

Nesta aldeia viram os soldados caveiras de homens, arcabuzes, pistolas e camisas de pano. Disto deram depois notícia aos portugueses e lhes disseram que aqueles índios tinham morto alguns holandeses que chegaram até aquelas províncias, sendo deles as caveiras e as armas (ROJAS, 1941 [1639], p. 113).

Nesse trecho, reitera-se o que anotou Acuña sobre hábitos alimentares dos Tapajó: comer caça, aves e peixes. Ao mencionar o uso de mantas de algodão e redes para dormir, Rojas também informa, indiretamente, sobre duas habilidades desses indígenas: saber trançar fios e folhas e decorá-las de diversas cores.

Outro relato que se baseou na expedição de Pedro Teixeira foi o de Mauricio de Heriarte, ouvidor-mor, provedor-mor e auditor, que, a pedido do governador da Província do Maranhão e Grão-Pará, teria narrado episódios em sua estadia nas terras amazônicas em *Descrição do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas*. Embora tenha integrado a expedição, Heriarte só apresentaria a sua versão dos fatos em 1662, em narrativa que, como adverte Guapindaia, colocará em prova se o que expõe é fruto do que testemunhou, ou dos dados coletados junto a outros participantes das expedições.

Quanto às informações que mais interessam aos propósitos dessa pesquisa, começemos pela menção de Heriarte à aldeia "na boca de um rio caudaloso e grande, que comumente se chama dos Tapajós" (HERIARTE, 1874 [1662], p. 35). Afirmou

que esta era a maior aldeia a conhecer até então e que, quando estava em guerra, possuía cerca de 60 mil guerreiros. É claro que esse número deve ser entendido muito mais como uma confirmação de quão populosa era a aldeia dos Tapajó, do que como uma contagem precisa.

Junto a esse dado sobre o aspecto guerreiro dos Tapajó, Heriarte ainda os caracteriza fisicamente, comentando serem eles "corpulentos, muito grandes e fortes". Destaca também suas flechas "ervadas e venenosas", para as quais "não há remédio de vida", sendo por isso temidos pelas outras nações que habitavam aquela região.

Eis então que encontramos o primeiro indício das produções escultóricas dos Tapajó, quando Heriarte descreve alguns hábitos desse povo. Diz que são "bárbaros e mal inclinados" e que dispunham de "ídolos pintados em que adoram, e a quem pagam dízimo das sementeiras, que são de grandes milharadas e é o seu sustento, que não usam tanto de mandioca para farinha, como as demais nações" (op. cit., p. 36). Os ídolos dos Tapajó serão mencionados algumas vezes por

Heriarte, e mesmo muitos anos depois por missionários (como o padre Bettendorff e o padre João Daniel), sempre para desmerecer a “idolatria desse povo”. Conceição Corrêa (1965) defende que não se pode afirmar que esses ídolos fossem as estatuetas cerâmicas encontradas às centenas nas escavações arqueológicas do início do século XX. Ela prefere a cautela, afirmando que nesse trecho Heriarte não teria especificado do que eram feitos os tais ídolos, enquanto em outras passagens de sua *Descrição* teria mencionado “ídolos de madeira ou de pau” (CORRÊA, 1965, p. 6). Seja como for, os ídolos são um dos elementos materiais a marcar a descrição dos Tapajó.

Heriarte, em ao menos duas passagens de sua *Descrição* – uma se referindo a povos que viviam às margens do rio Trombetas e outra, às margens do rio Madeira (HERIARTE, 1874 [1662], p. 39-42) –, compara os hábitos idólatras aos dos Tapajó. Vale mencionar que ele informa ter localizado junto ao rio Tapajós, “de aprazíveis terras”, os índios Marautu, Caguana e Orucuzo, além de outras “nações” com que ainda não tinha contato. Essas informações indicam que os Tapajó mantinham

costumes culturais ao menos parecidos com os de vários outros povos estabelecidos próximos a eles.

Ainda sobre seus hábitos, acrescenta: “estando maduras as sementeiras, dá cada um a decimal, e tudo junto o metem na casa em que têm os ídolos, dizendo que aquilo é *potaba*⁷ de *Aura*, que, na sua língua, é o nome do diabo” (op. cit., p. 36). Essa será uma das poucas palavras da língua dos Tapajó a ficar registrada para conhecimentos futuros. Sem pretender levantar inferência do universo do sagrado, quaisquer que forem as suas manifestações, mas estando atento aos detalhes (surpreendentes) dessa pesquisa, *Aura*, o nome de uma divindade desse povo, é um dos poucos termos a perpetuar-se na sua história, e ele pode estar associado ao uso de objetos cerâmicos.

Sobre esse ritual, obtemos mais detalhes neta passagem:

[...] do milho fazem todas as semanas boa quantidade de vinho, e à 5ª feira de noite o levam em grandes vasilhas a uma eira, que detrás da sua aldeia tem muito limpa e asseada, na qual se

⁷ Na língua geral da época, significa *presente, oferenda*.

ajuntam todos daquela nação, e com trombetas e atabales tristes e funestos, começam a tocar por espaço de uma hora, até que vem derrubando as árvores e os montes, e com ele vem o Diabo e se mete em um corro, que os índios têm feito para ele, e logo todos com a vinda do Diabo começam a bailar e cantar na sua língua, e a beber o vinho até que se acabe, e com isto os traz o Demônio enganados (HERIARTE, 1874 [1662], p. 36).

Povo que toca tambores e trombetas, que dança e canta, que festeja. Os Tapajó, povo temido por suas “flechas enervadas”, também será o dos ritos festivos.

Heriarte descreve ainda outro rito dos Tapajó, o de tratamento que davam aos mortos:

Quando morre algum destes índios, o deitam em uma rede e lhe põem aos pés todos os bens que possuía na vida, e na cabeça a figura do Diabo feita a seu modo, lavrada de agulha como meia, e assim os põem em umas casas que tem feitas só

para eles, aonde estão a mirrar e a consumir a carne: e os ossos moídos os botam em vinho, e seus parentes e mais povos o bebem (HERIARTE, 1874 [1662], p. 37).

Mais uma cerimônia em que se menciona o consumo de “vinho”, em recipiente que, muito tempo depois, nas análises dos achados arqueológicos, será identificado como feito de cerâmica. Mas disso falaremos adiante.

Na sequência do relato, finalmente encontramos uma menção explícita sobre a produção cerâmica dos Tapajó, que vem associada às muiraquitãs:

Até esta província chegam naus de alto bordo, e por este rio dos Tapajós vão quatro jornadas a resgatar madeiras, redes, urucus, e pedras verdes, que os índios chamam burakitãs⁸, e os estrangeiros do norte estimam muito; e comumente se diz que estas pedras se lavram,

⁸ O termo **muiraquitã** só aparecerá mais tarde, conforme discorreremos adiante. Aqui nos interessa frisar que os Tapajó são conhecidos pelas muiraquitãs de que faziam uso, como atesta Heriarte.

neste rio dos Tapajós, de um barro verde, que se cria debaixo da lagoa, e debaixo dela fazem contas redondas e compridas, vasos para beber, assentos, pássaros, rãs e outras figuras; e, tirando-o feito debaixo da lagoa, ao ar, se endurece o tal barro de tal maneira que fica convertido em mui duríssima pedra verde: e é o melhor (HERIARTE, 1874 [1662], p. 37).



Imagem 6. Muiraquitã atribuída à cultura tapajó.

Dimensões: 5,4 x 5 x 1,2 cm.

Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi.

Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 111.

Heriarte “mistura” os objetos feitos de cerâmica com os de pedra. Ao viajante, todos são do mesmo material, provavelmente porque estariam juntos. O importante, contudo, é a menção à produção cerâmica e aos objetos líticos dos Tapajó, sendo eles reconhecidos por essas habilidades.

Heriarte enfatizará essa prática dos indígenas em outra passagem de seu relato, afirmando que tanto os Tapajó quanto os Konduri tinham “finíssimo barro, de que fazem muito e boa louça de toda sorte, que entre os Portugueses é de estima, e a levam a outras províncias por contrato” (HERIARTE, 1874 [1662], p. 39). Os Konduri foram povo que habitou entre os rios Nhamundá e Trombetas, a oeste do rio Tapajós, e sua produção cerâmica apresenta traços estilísticos próximos aos da produção tapajó, revelando trocas e influências entre esses grupos.

Comentando a organização social dos Tapajó, Heriarte esclarece que: “Governam-se estes índios por Principais, em cada rancho um, com vinte ou trinta casais, e a todos os governa um Principal grande sobre todos, de quem é mui obedecido” (op. cit., p. 38). Principal é o termo como os europeus se referiam aos chefes entre os indígenas. Nesse trecho, revela-se dado sobre a hierarquização de poderes entre os Tapajó, o que será considerado um dos indícios do estabelecimento de uma

sociedade de cacicado⁹ entre eles, sobretudo a partir dos estudos de Roosevelt.

Heriarte anota ainda o que já havia sido relatado por outros viajantes, como o fato de os Tapajó serem temidos e terem escravos, além de estabelecerem algum tipo de escambo com os portugueses: “Dão guerra estes a todos os demais daquele circuito, de quem são temidos. Tem muitos escravos; outros que vendem aos portugueses por ferramentas para fazerem suas lavouras, e roças à terra” (HERIARTE, 1874 [1662], p. 38).

O intercâmbio entre os Tapajó e os portugueses é relatado por outro religioso que esteve na região amazônica no século XVI, o frei franciscano Laureano de La Cruz, que teria permanecido por lá durante três anos ininterruptos (de 1647 a 1650). Laureano narra¹⁰ a viagem dos frades e soldados comentados por Acuña, o que comprova ter sido o episódio de grande repercussão. Mas o

⁹ Nos estudos arqueológicos, cacicado é o termo usado para nomear um tipo de organização sociopolítica autônoma, que engloba muitas aldeias, governadas por um chefe supremo. Numa perspectiva evolucionista, alguns autores, como Carneiro (2007), situam o cacicado como anterior ao nível do Estado.

¹⁰ Em *Nuevo descubrimiento del río del Marañón llamado de las Amazonas hecho por los misioneros de la provincia de San Francisco de Quito el año de 1651*.

franciscano dá outro tom ao fato, afirmando que os europeus desciam o Amazonas em busca do *El Dorado*, quando chegaram à província dos chamados Rapajosos, que os desnudaram e roubaram seus víveres (CRUZ, 1900, apud GUAPINDAIA, 1993, p. 9). Comenta ainda a prática dos Tapajó de capturar indígenas de tribos vizinhas para entregá-los aos portugueses, em troca de não serem ameaçados a sair de suas terras.

Passemos às informações do missionário que permaneceu mais tempo em terras amazônicas, trabalhando diretamente na conversão dos indígenas, incluindo os Tapajó. Trata-se do padre jesuíta João Felipe Bettendorff, que, em 1661, foi incumbido pelo padre Antônio Vieira, superior da Companhia de Jesus, a expedir até o rio Tapajós e fundar uma missão, que teria como base a aldeia de Nossa Senhora da Conceição dos Tapajós, povoamento que, mais tarde, viria a ser denominado de Santarém¹¹. Bettendorff registrou esses anos de sua vida na *Crônica da Missão*

¹¹ A missão recebeu o nome de Residência de Santo Inácio. Em 1678, mudou seu nome para Todos os Santos e, em 1758, foi elevada à condição de cidade de Santarém.

dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão¹², provavelmente finalizada no ano de sua morte (1698), tendo se baseado na sua experiência pessoal, em informações colhidas entre colegas missionários e em cartas inacianas. Dividida em dois livros e estes em capítulos, a *Crônica* não segue uma ordenação cronológica dos fatos que narra. É nela que se encontra o maior número de informações de como viveram os Tapajó e como a ação missionária contribuiu para pôr fim à sua gente.

Em maio de 1661, Bettendorff partiu das cercanias de Belém rumo à foz do rio Tapajós. Segundo Arenz (2010, p. 30), como primeiro “missionário residente”, a ele foi dada a incumbência de lançar as bases para futuro aldeamento “naquele lugar estratégico”. Logo nas primeiras semanas no local, contudo, teve de lidar com as dificuldades de adaptação do seu companheiro, o “coadjutor temporal”¹³ Sebastião Teixeira, que,

¹² Há dúvidas sobre quando Bettendorff finalizou sua *Crônica*, sendo mais comum na literatura especializada usar a data do seu falecimento. A *Crônica* só veio a público graças a Gonçalves Dias (1823-1864), que encontrou uma cópia do original na Torre do Tombo, em Lisboa. Foi a partir dessa cópia que se publicou, em 1909, o texto na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que foi a fonte usada nessa pesquisa.

¹³ Trata-se de um dos títulos com que se chamavam os religiosos não-clérigos na

apesar de ser bom conhecedor do *nheengatu*¹⁴ (a língua geral), apresentou sintomas de depressão. Bettendorff teve de acompanhá-lo de volta a Belém e retornou com novo ajudante, o alferes João Corrêa.

Após quatro meses entre os Tapajós, Bettendorff teve notícias da insurreição de colonos em Belém e São Luís, o que o fez deixar a missão. Em razão de várias disputas entre os missionários da Companhia de Jesus relacionadas ao modo como vinham sendo administradas as missões, sobretudo no uso da mão de obra indígena, Bettendorff não esteve com os Tapajó nos

Companhia de Jesus, que auxiliavam os jesuítas nas suas relações com os indígenas.

¹⁴ Nheengatu foi a língua criada pelos jesuítas com a finalidade de estabelecer comunicação com os povos indígenas amazônicos durante os primeiros séculos de colonização europeia. Não foi língua de nenhum grupo indígena antes da chegada dos europeus. Começou a ser formada na província do Maranhão e Grão-Pará com base na língua falada pelos tupinambás aldeados pelos jesuítas, e na de muitas outras etnias de outras línguas. Tratava-se de uma língua “de relação, de contato”. Para conceitos e objetos estranhos à língua, emprestaram-se inúmeros vocábulos do português e até do espanhol. A essa mistura deu-se o nome *ie’engatu*, que significa “língua boa”. Dezenas de povos indígenas diferentes a falaram, e muitos outros, de diferentes línguas e culturas, conheciam-na. Como afirma Navarro (2011, p. 7), “até 1877 a língua geral foi mais falada que o português na Amazônia, inclusive nas suas cidades, grandes ou pequenas, situadas às margens dos seus rios e igarapés: Belém, Manaus, Macapá, Santarém, Tefé, Óbidos etc.”.

anos seguintes. Apenas em setembro de 1669 reencontra-se com eles. Nessa nova estadia, ele também permanece poucos meses.

Na sua *Crônica*, Bettendorff narra o episódio de quando tomou conhecimento das bebedeiras e danças dos indígenas, no que chamou de “Terreiro do Diabo”. Trata-se claramente de ritos dos Tapajó, proibidos pelo missionário, que, para “não ir com tubo ao cabo em aqueles princípios”, permitiu que os indígenas bebessem com moderação em suas casas, em dias de festas, “convidando-se alternadamente uns aos outros” (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 170).

Ao descrever o “Terreiro do Diabo”, Bettendorff comenta que cabia às mulheres transportar a bebida até o terreiro, em grandes igaçabas; contudo lhes era proibido ver a cerimônia. Segundo relata, elas ficavam “de cócoras com as mãos postas diante dos olhos para não ver” (op. cit., p. 170). Essa é a primeira referência explícita às cerâmicas dos Tapajó, e a descrição das mulheres corresponde às representações de figuras femininas que se encontram nos vasos de cariátides, objeto cerâmico ritualístico que será analisado em detalhes no próximo capítulo.

Prosseguindo no relato, o jesuíta conta que, no rito a que assistiu de longe, havia “feiticeiros” que falavam “com voz rouca e grossa”, persuadindo aos demais de que “esta fala era do Diabo, que lhes punha na cabeça tudo o que queriam” (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 170). Para combater tais práticas, solicitou ao alferes João Corrêa que quebrasse as “igaçabas, quartas grandes e potes” onde as indígenas levavam os vinhos sobre a cabeça.

Segundo Carvalho Júnior (2005, p. 181), os rituais indígenas eram entendidos pelos jesuítas como ritos demoníacos, “orquestrados pelo príncipe das trevas na batalha pelas almas”. A ideia de que os ritos indígenas “eram coisa do diabo” se perpetuará na população local (e por que não dizer em toda a brasileira?), o que, quando das descobertas dos primeiros achados arqueológicos, provocará a destruição de muitos objetos cerâmicos, por receio de que aquilo pudesse reverberar negativamente nas terras que passaram a ser ocupadas por agricultores.

Bettendorff menciona ainda a existência de outro terreiro, chamado pelos brancos de “Mofama”¹⁵.

Sobre a relação entre homens e mulheres, Bettendorff afirma haver “multidão de mulheres” entre os Tapajó e que o adultério feminino era punido com morte, costume que, com o tempo, o jesuíta teria acabado. Conta que, ainda em 1661, recebera ordem do padre Superior para casar os índios amancebados com apenas uma de suas mulheres, o que em princípio se mostrou ser algo bem difícil. Contudo depois conseguiria convencer grande parte deles a se casar com apenas uma mulher e a deixar as outras num rancho, que foi chamado de “recolhimento de Madalena” (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 172). As moças em retiro poderiam com o tempo ir casando conforme fossem aparecendo indígenas desimpedidos; quem tentasse invadir e roubá-las receberia como castigo ser metido no tronco, o que ocorreu com um que resolveu invadir o

¹⁵ Segundo Palmatary (1960, p. 15), trata-se de erro de grafia, já que a palavra provável seria *mafoma*, termo usado pelos portugueses para se referir aos não católicos, ou quaisquer que considerassem infiéis. O *Dicionário Caudas Aulete* assim registra mafoma: “Palavra de origem açoriana. 1. Escultura tosca de grande tamanho que representa uma figura humana. 2. Nome que os cristãos davam a Maomé (com inicial maiúscula) [F.: do antrp. ár. *Muhammad*].

recolhimento em busca da mulher que lhe fora tirada (CARVALHO JÚNIOR, 2005, p. 265).

Bettendorff relata ainda que os Tapajó tinham por tradição escolher, juntamente com seu chefe, uma mulher “de maior nobreza, a qual consultam em tudo como um oráculo, seguindo-a em o seu parecer”. Referia-se o padre à “Maria Moacara princesa, desde seus antepassados, de todos os Tapajó, e chamava-se Moacara, quer dizer fidalga grande” (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 172).

Maria Moacara, uma mulher de destaque entre os Tapajó, estivera casada com o chefe do grupo, o Principal Roque. Depois da morte do marido, casara-se com um português. Pelo que apontam as fontes consultadas, ela era líder de seu povo, muito embora o seu papel não lhe permitisse exercer poder político.

Na segunda passagem de Bettendorff entre os Tapajó, foi Maria Moacara quem o recebeu. Segundo relata o jesuíta, ela portava “uma bela gola de seda” que ganhara do governador na “visita que lhe tinha feito”, como distinção de seu poder. Imagem inusitada deve ter sido Maria Moacara vestida assim, percorrendo

as aldeias entre os demais indígenas nus. Ousadia talvez seja adjetivo pouco para caracterizar a singularidade dessa mulher.

Nessa acolhida de Bettendorff, Maria Moacara solicitou-lhe “frasco de aguardente” a fim de fazer as “pazes com umas nações”, e o jesuíta lhe atendeu. Era comum os viajantes e colonizadores oferecerem aguardente para seduzir os indígenas, o que, sabemos, tornou-se hábito nocivo a eles. Moacara usou desse expediente para reaproximar-se de outros grupos, com os quais estariam os Tapajó em situação conflituosa, o que confirma que a região era habitada por várias nações indígenas, que mantinham contatos de diversas ordens. Também se revela nesse relato o poder de que gozava Moacara, que esteve à frente de relação “diplomática” num contexto que, presume-se, era dominado pelos homens.

Bettendorff também menciona Maria Moacara ao comentar a reverência que os Tapajó dedicavam a seus mortos. Referia-se à adoração que ainda faziam ao seu *Monhangarypy*, o chamado “corpo mirrado de seus antepassados”. Observou que, por volta de 1683, o padre Antônio Pereira, então missionário

entre os Tapajó, ao querer tirar o tal corpo que os índios mantinham na cumeeira de uma casa onde o adoravam “em descrédito de Nossa Santa Fé”, pediu a Maria Moacara uma consulta. Esta então disse que, embora concordasse que se retirasse o “objeto de adoração”, receava que os índios se amotinasse contra os padres e, desse modo, se estabelecesse um inconveniente maior (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 354). Segundo Bettendorff, o padre Antônio Pereira não seguiu o conselho e colocou fogo naquela habitação, indispondo-se com os índios, que, naquele momento, nada fizeram por medo dos brancos. Em sua *Crônica*, Bettendorff louva a atitude do referido padre em destruir o “corpo mirrado”, já que ele, em 1661, tivera vontade de fazê-lo, mas achara melhor não realizar seu intento, uma vez que naquele tempo havia muitos índios na aldeia.

Como se nota nesses episódios, Maria Moacara foi uma liderança naquele lugar, num contexto de dominação colonial. Segundo Carvalho Júnior (2005, p. 267), ela foi uma mulher especial, pelo poder de que gozava e por ter certos benefícios que não eram comuns às outras mulheres. Certamente, complementa o estudioso, era uma mulher entre os indígenas

“convertidos”, aqueles que haviam se tornado essenciais para a manutenção do controle sobre as populações locais, sendo importantes mediadores entre os brancos colonizadores e os indígenas das várias aldeias que os jesuítas tinham sob seu comando.

A presença de uma mulher de destaque entre os Tapajó é dado significativo para entender sua organização sociocultural; para Palmatary, revelaria traços de uma sociedade matriarcal. O papel das mulheres na cultura tapajônica será importante também na análise de sua produção cerâmica, em que a representação figurativa humana é, predominantemente, de mulheres, o que parece relacionar-se ao papel que desempenhavam. Mas deixemos esses aspectos para serem abordados em mais demora no próximo capítulo.

Após a passagem de Bettendorff, outros jesuítas continuaram as ações evangelizadoras entre os Tapajó. Mas o

contexto já era de dizimação, com as populações diminuídas e os indígenas agrupados em função dos descimentos¹⁶.

Quase no final de sua *Crônica*, Bettendorff menciona carta recebida do padre Manuel Rabelo, informando que “estavam os índios já mui mudados daquele tempo do ano 1668” (quando Bettendorff iniciara a missão) e que “fez povoar a aldeia de gente nova, que mandou trazer de suas terras para serem filhos de Deus” (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 673).

Como anotou Nimuendajú, na segunda estadia do padre Bettendorff na missão de Santarém, aquele povoado, antes tão numeroso, estava praticamente destruído:

[...] na colina, para o pé da qual se tinha transferido a aldeia, Manuel da Mata Falcão tinha construído uma fortaleza. Os índios tinham sido carregados e ocupados em outros lugares. A

¹⁶ Descimentos eram ações em que os missionários deslocavam os indígenas de suas aldeias para lugares mais próximos dos núcleos de evangelização. Lá se organizavam aldeias, “verdadeiras aglomerações”, já que, inicialmente compostas “por apenas uma etnia ‘resgatada’, com o tempo reuniam um conjunto diversificado delas” (CARVALHO JÚNIOR, 2005, p. 82). Os missionários utilizavam-se de diversos recursos para conseguir esse intento, como a promessa de roças e alimentos.

igreja tinha desaparecido, e só uns cinco ou sete ranchos espalhados e abandonados ainda restavam (NIMUENDAJÚ, 1952 [1949], p. 4. Tradução nossa.)¹⁷.

Segundo o historiador Serafim Leite, já por volta de 1678 a aldeia dos Tapajó havia recebido o nome de "Todos os Santos" e nela estavam reunidas, além deles, ao menos outras três nações indígenas. Comenta ainda que, em 1719, segundo informações fornecidas pelo padre Manuel Rabelo, "a esta aldeia pertencem não só os Tapajós, mas outras nações, em particular os Arapiuns e Corarienses, os quais todos são já para cima de trinta e cinco mil cristão" (SERAFIM LEITE, 1943, p. 361).

Como se nota, os descimentos cresciam na região amazônica, o que alterava sobremaneira os aldeamentos

¹⁷ No original: "When, thirty years after its foundation, P. Bettendorff again visited the mission, the settlement, formerly so populous, was completely ruined. On the hills, to the foot of which the village had been moved, Manuel da Mata Falcão had built a fort. The Indians had been made, to serve as bearers and to work in other places. The church had disappeared and only some five or six huts, scattered and in disrepair, remained standing. Bettendorff had a thatched chapel built, in which to say mass".

indígenas originais. A reconfiguração desse trecho do ambiente amazônico foi observada por vários missionários, não deixando dúvidas quanto à destruição provocada pela ação do homem branco europeu. Porro (1992) comenta que o padre Samuel Fritz anotou em seu diário, em 1691, o despovoamento nas margens do rio Amazonas. Segundo o padre, "da foz do Tapajós à do Urubu, em quase 600 km das outrora populosas províncias dos Tapajós, Conduris, Tupirambarana e Arawak eram agora quatorze dias de viagem 'sem povoado nem gente'" (FRITZ, 1691, apud PORRO, 1992, p. 191).

O padre Samuel Fritz (1654-1725) permaneceu por quase 20 anos em terras amazônicas, sobretudo entre os Omágua, grupo de origem tupi que habitava o médio Amazonas. Lá fundou mais de 30 missões.

Conhecido por trabalhos como escultor e pintor, teria enfeitado várias igrejas de onde missionava. Além do diário, deixou um mapa do rio Amazonas, considerado a representação mais próxima da realidade feita até então.

A despeito de todas essas interferências na configuração cultural dos grupos indígenas, da diminuição de sua população e da dispersão que muitos sofreram, os Tapajó permaneciam conhecidos entre os missionários por suas particularidades culturais, além do destaque que passou a ter a Vila de Santarém. O padre João Daniel, por exemplo, é um dos que explicitam aspectos específicos desse povo. Em sua obra *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*, Daniel apresenta extensa compilação de dados aos quais teve acesso durante o período em que esteve na Amazônia (de 1741 a 1757), tecendo comentários e revelando as vivências que outros missionários tiveram em seu contato com as sociedades dos rios Madeira e Tapajós, aos quais complementa com sua experiência e opiniões.

Daniel menciona ter viajado pelo rio Amazonas até a "missão de Tapajós, e hoje batizada Vila de Santarém", cujos gentios afirma "serem na verdade verdadeiros idólatras" (DANIEL, 2004 [1776], p. 397). Na mesma passagem, comenta que a fortaleza do rio Tapajós se tornara porto de parada obrigatória para todas as embarcações que ali navegavam. Havia poucos

portugueses e, contígua à fortaleza, "uma população de índios [...] bastante numerosa, bem armada, e sadia" (op. cit., p. 397).

No capítulo "Da lei dos índios do rio Amazonas", em que discorre sobre "os costumes e teor de vida dos índios do rio máximo Amazonas", Daniel comenta a adoração de ídolos, referindo-se explicitamente aos Tapajó cujos rituais idólatras teriam se mantido durante mais de cem anos, apesar das diversas vezes em que foram surpreendidos pelos religiosos missionários e tiveram seus objetos destruídos. Pelo relato, conclui-se que, para manter seus antigos rituais e cerimônias, os Tapajó, mesmo quando aldeados, realizavam-nos de modo discreto e sem o conhecimento dos missionários.

O padre João Daniel, que viveu na Amazônia entre 1741 e 1757, foi preso a mando do Marquês de Pombal e enviado ao cárcere em Lisboa, onde ficou durante dezoito anos, entre 1757 e 1783, ano de sua morte. Tudo indica que tenha escrito sua extensa obra, o *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*, republicada no Brasil em 2004 em dois volumes de mais de 400 páginas, no seu período de cárcere.

A crítica à idolatria entre os Tapajó é explícita na passagem em que o padre João Daniel narra um episódio em que um missionário, após indagar aos índios considerados mais fiéis a respeito da idolatria, descobriu que também eles a praticavam:

Responderam os índios que na verdade adoravam alguns corpos e criaturas, e que os tinham muito ocultos em uma casa no meio dos matos, de que só sabiam os mais velhos, e adultos. Admoestou-os o padre que lhos trouxessem todos, como vere [de fato] trouxeram sete corpos mirrados dos seus avoengos e umas cinco pedras, que também adoravam. Não dizia o missionário quais eram, ou em que consistiam as adorações que lhes davam, mais do que em certo dia do ano ajuntarem-se os velhos com muito segredo, e de companhia iam fazer-lhe alguma romagem [romaria], e os vestiam de novo com bretanha [tecido branco muito fino, de linho ou de algodão] ou algum outro pano, que cada um tinha. As pedras todas tinham sua dedicação e denominação com alguma figura, que denotava o para o que serviam. Uma era a que

presidia aos casamentos [...]; outra, a quem imploravam o bom sucesso dos partos; e assim as mais tinham todas suas presidências, e seus especiais cultos na adoração daqueles idólatras, [...] conservando aquela idolatria por mais de 100 anos, que tinha de fundação a sua aldeia, e passando esta tradição dos velhos aos moços, e dos pais aos filhos, sem até ali haver algum que revelasse o segredo (DANIEL, 2004 [1776], p. 322-323).

Como se percebe, apesar das ações evangelizadoras, os Tapajó mantiveram seus cultos, preservando-os em sigilo, graças a estratégias que garantiram realizar suas cerimônias sem que delas os missionários tomassem conhecimento. Perpetuaram esse elemento de sua cultura, em transmissão dos mais velhos aos mais novos. No referido episódio, em que um missionário descobriu a continuação dessas práticas ritualísticas, houve ordem para que os objetos e corpos fossem queimados e suas cinzas jogadas no rio.

Desenganado então o missionário da sua pouca religião, e muita idolatria à sua vista, e em pública praça mandou queimar estes seus ídolos, ou sete corpos mirrados, cujas cinzas juntamente com as pedras mandou deitar no meio do rio, desejando afundir com elas por uma vez a sua cegueira, e cega idolatria (DANIEL, 1975 [1776], p. 238).

Na página em que anota essa prática da idolatria dos Tapajó, Daniel comenta a adoração de grupos indígenas amazônicos aos astros: Sol, Lua, estrelas. Ainda que não a associe explicitamente aos Tapajó, mas à nação “arapium do rio Tapajós”, Palmatary considera esse dado em seu estudo de 1960, sobretudo porque a nação Arapiun habitou às margens do rio Tapajós durante muitos anos, e provavelmente estabeleceu contato com os Tapajó. Embora não seja possível inferir que tais hábitos eram os mesmos para ambos os grupos, trata-se de elemento interessante para caracterizar o universo mítico dos indígenas amazônicos durante o período colonial. Eis a passagem:

[...] parece que às estrelas, e principalmente ao sol, e à lua, rendem algumas adorações, ou todas, ou algumas das outras nações, e se infere dos nomes com que nomeiam a estes dous astros, Sol e Lua: porque àquele chamam Coara Ci – mãe do dia, ou mãe do mundo; e a esta apelidam Jaci – mãe dos frutos da terra; e que chamam os astros mãe dos sublunares, parecem conhecê-los, e reconhecê-los por criadores, e por divindades. E na verdade tem ocasiões em que festejam muito a lua, como quando aparece nova: porque então saem das suas choupanas, dão saltos de prazer, saúdam-na, e dão-lhe as boas-vindas, mostram-lhe os filhos, e a modo de quem na verdade a adora. [...] gritando um que via a lua, os mais, que estavam recolhidos em uma grande barraca, todos saíram a festejá-la; e alguns, entre as mais ações de alegria, estendiam os corpos, puxavam-se os braços, mãos, e dedos, como quem lhe pedia saúde e forças em tanto que eu cheguei a desconfiar de que estavam idolatrando (DANIEL, 1975 [1776], p. 322).

Nos relatos posteriores aos do padre João Daniel, de missionários e oficiais portugueses que viajaram pela região da Vila de Santarém, a nação Tapajó será mencionada apenas para notificar a sua dizimação. Em 1779, por exemplo, o tenente coronel Ricardo Franco de Almeida Serra, viajando pelo rio Tapajós de sua foz até o encontro do rio Arinos com o Juruena, onde se forma, anotou:

[...] que desde esta confluência até o Amazonas tem o rio Tapajós o seu nome próprio, corre em geral de sul a norte, e é povoado por muitas nações de índios; sendo as mais conhecidas Tapajós, Manducus, Xavante, Urubus, Passabus, Mia-u-ahim, Ereruwas, Mayes, Ituarupa, Tucumaus, Urucu, Tapuyas e outros" (SERRA, 1779, p. 5, apud GUAPINDAIA, p. 13).

Nas fontes primárias e secundárias que pudemos consultar, essa é a última menção aos Tapajó enquanto grupo vivo. A partir do final do século XVIII, eles serão citados como extintos.

1.3 Havia um povo aqui: relatos dos viajantes pesquisadores e primeiras "escavações" arqueológicas do século XIX

No século XIX, após D. João VI abrir os portos brasileiros para nações amigas de Portugal, em 1808, o Brasil colônia foi o destino de inúmeras expedições de cunho científico, sobretudo de pesquisadores europeus e norte-americanos, financiadas em sua maioria pelos seus governos monárquicos. Com o objetivo de coletar material de botânica, zoologia, geologia e etnografia para os museus e instituições de história natural de seus países, buscavam produzir conhecimento inédito sobre a possessão portuguesa da América Sul. Algumas dessas expedições adentraram a Amazônia e chegaram à cidade de Santarém.

Como se verá, as menções aos Tapajó serão poucas e, em sua maior parte, para atestar o extermínio de um povo que outrora fora respeitado na região. A missão austríaca no Brasil, da qual participaram Spix e Martius, ocorreu nesse contexto. No extenso registro que deixaram, *Viagem pelo Brasil, 1817-1820* (3 volumes), eles comentam, em pequena nota, que os antigos

habitantes da foz do rio Tapajó eram os "Tapajocos", mas que já não apareciam mais entre os grupos indígenas da região: "Pode ser que o tratamento cruel dos Tapajocos infligido pelos portugueses os tenha completamente exterminado, ou isso os levasse a fugir para oeste, rumo a paragens onde nunca mais encontraram com os imigrantes europeus" (SPIX e MARTIUS, 1938 [1819], apud TOCANTINS, 2000, p. 175).

Em 1848, com o Brasil já independente de Portugal, chegam à Província do Grão-Pará os britânicos Alfred Wallace e Henry Bates. Depois de um ano trabalhando juntos, a dupla se separou, tomando caminhos distintos nas áreas amazônicas. Wallace permaneceu com suas pesquisas na região do alto rio Negro; Bates optou seguir pelo Solimões e estabeleceu-se em diversos pontos no alto, médio e baixo Amazonas, incluindo a então Vila de Santarém.

Bates, após retornar à Inglaterra, publicaria diversos livros. Sua permanência por cerca de 3 anos e meio em Santarém rendeu diversas menções ao local, dado ser "o povoado mais importante e mais civilizado sobre o Amazonas, entre o rio Negro

e o Pará". Nos seus dizeres, a cidade, que contava com cerca de 2.500 habitantes, era formada por "três longas ruas, com algumas travessas [...] dividida em duas partes, a cidade e a aldeia" (BATES, 1944 [1863], p. 266).

Quanto à população indígena, afirmava que residiam na aldeia, quase todos em "cabanas de taipa, cobertas de folhas de palmeiras" (op. cit., p. 266). Mas esses não eram mais os Tapajocos, que, segundo Bates, teriam sido "muito numerosos, cada aldeia contando com mais de 500 famílias". Complementa que, embora estivessem em grande número e demonstrassem no passado muita coragem, "fugiram diante dos portugueses invasores que os trataram com grande barbaridade". Por isso, arremata, o nome da tribo já não seria conhecido nos arredores (BATES, 1944, apud TOCANTINS, 2000, p. 175).

Na esteira dessas ações exploratórias científicas, o canadense Charles Hartt se dedicará com mais afinco a trabalho de escavações na busca de fósseis, sendo considerado o primeiro com preocupações arqueológicas na área do rio Tapajós (GUAPINDAIA, 1993, p. 24). Hartt fez parte da expedição norte-

americana Thayer, entre 1865 e 1866, organizada pelo geólogo e zoólogo Louiz Agassiz. Depois, entre 1870 e 1878, realizou outras viagens ao Brasil, primeiro fazendo parte das expedições Morgan e, por fim, como chefe e principal articulador da *Comissão Geológica do Império*.

Para apoiar a segunda das expedições Morgan, Hartt teria recebido apoio financeiro do Museu de Peabody, da Universidade de Harvard, especificamente a fim de obter material para a coleção de artefatos. Hartt obtém vasos, urnas funerárias e outros artefatos. Durante essa pesquisa, entrei em contato com o referido Museu, mas os técnicos com quem troquei e-mails não localizaram essas peças, tendo inclusive demonstrado desconhecimento sobre sua existência. Até onde pude apurar, essas peças não se encontram mais no Museu.

Como registrou Hartt em *Preliminary report of the Morgan expedition, 1870-71 – Report of a reconnoissance of the Lower Tapajos* (1874), ele foi à Fazenda Taperinha acompanhado por Romulus J. Rhome, norte-americano que residia no local, onde mantinha plantação de tabaco. Na primeira vez, encontrou alguns



Imagem 7. Cópia do negativo de uma das fotos que registraram as peças coletadas por Hartt em sua viagem a Santarém e enviadas ao Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia (Universidade de Harvard, E.U.A.).

Fonte: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, número de tombo 2004.24.17114. Disponível em: <www.peabody.harvard.edu/>. Acesso em 10 abr. 2015.

A Fazenda Taperinha, situada a 40 quilômetros a leste de Santarém, pertencia ao Barão de Santarém, Antônio Pinto Guimarães. Ele tomou como sócio o imigrante americano Rhome, que passou a residir no local com seus familiares, administrando a propriedade. Nesse época, a Taperinha recebeu ainda outras famílias de imigrantes norte-americanos, os Confederados. A Fazenda se tornaria local precioso para as pesquisas arqueológicas, já que desde então lá se tem encontrado material, como ossos humanos, cerâmica, objetos líticos, comprovando sua ocupação há milênios.

ossos e artefatos e chegou a divulgar que teria escavado antigo assentamento indígena, marcado por terra preta e cerâmica. Essas descobertas estimularam Rhome a também realizar coletas na fazenda e mesmo ir em busca de descobertas arqueológicas na cidade de Santarém. Rhome formaria significativa coleção, anos depois estudada por Palmatary.

Já os materiais encontrados por Hartt nas escavações mais tarde fariam parte de coleções arqueológicas em Cornell e Harvard, e no início de 1980 a arqueóloga Anna Roosevelt os examinaria antes de se dirigir à Taperinha, como parte de suas pesquisas sobre os povos pretéritos das Américas.

Hartt é o primeiro estudioso a se referir a “manchas de terra preta”, as quais relaciona a áreas com vestígios de ocupação humana. Chega a indicar que a alta fertilidade desse solo poderia ter sido o motivo de os indígenas terem, no passado, escolhido esses locais para fixar habitação. Como já comentamos, hoje se sabe que as terras pretas são resultado de ação antrópica e, portanto, formaram-se em consequência da ocupação humana.



Imagem 8. Cópia de outro negativo de foto com as peças coletadas por Hartt em Santarém. Nessa, vemos algumas peças inteiras, como dois vasos de gargalo (acima e à direita) e um vaso de cariátides (à esquerda).

Fonte: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, número de tombo 2004.24.17113.

Disponível em: <www.peabody.harvard.edu/>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Histórias coletadas com os indígenas que residiam à época em Santarém e nas redondezas também foram anotadas por

Hartt. E foi com base nelas que considerou os fragmentos cerâmicos e as partes dos ídolos que havia descoberto como produção dos Tapajó, “tribo [que] foi encontrada pelos brancos na posse desta região, na época da primeira descoberta, e que deu nome ao rio” (HARTT, 1885 [1871], p. 14). É a partir de Hartt que os Tapajó ganham novo destaque, agora por sua produção cerâmica e lítica. O povo que outrora se fazia lembrar por suas “flechas enervadas” passa a despertar interesse pela cerâmica que fabricara, tão distinta de todas as outras encontradas na região amazônica.

Naquele momento em que Hartt explorava a região e tornava públicos seus estudos, também encontramos os primeiros pesquisadores brasileiros partindo para a Amazônia a fim de investigar suas terras e tudo o mais que vinha sendo divulgado pelos estrangeiros.

Foi nessa época que o botânico naturalista Barbosa Rodrigues, com o patrocínio do barão de Capanema, obteve verbas do governo brasileiro para explorar o vale do rio Amazonas, estando na região de Santarém entre 1872 e 1874.

Das publicações que produziu com base nessas investigações, é em *Exploração e estudo do Valle do Amazonas* que há informações relevantes sobre os Tapajó. Ao apresentar dados sobre o passado de Santarém, comenta que essa cidade fora “taba principal dos Tapajós, que julgo oriundos do Peru d’onde saíram talvez pela invasão espanhola. Não havendo documento histórico a tal respeito, a arqueologia encarrega-se de mostrar que os Tapajós tinham quase os mesmos usos dos Incas” (RODRIGUES, 1875, p. 21). Essa aproximação feita por Rodrigues entre os Tapajó e os Inca, devida em grande parte à particularidade de sua cerâmica e dos objetos líticos, é um exemplo do que comentamos no início deste capítulo, que é o fato de durante muito tempo essa ideia ter sido usada pelos estudiosos para explicar a peculiaridade da produção material atribuída aos Tapajó.

Prossegue afirmando que provavelmente tinham começado a desaparecer com a expansão portuguesa naquela região, fato que os teria levado a se retirar para o interior. Após obter informações entre os habitantes locais, sobretudo os indígenas, conclui sobre a extinção dos Tapajó:

A época do desaparecimento dos Tapajó começou em 1750, com uma epidemia de cursos de sangue que apareceu e em 1798 eles já não existiam, senão cruzados com outros.

[...] Refiro-me que os Tapajó foram quase todos exterminados por disenteria e febres que apareceram, que os matava às dúzias por dia (RODRIGUES, 1875, p. 130-131).

Não se sabe em que se apoiou Rodrigues para fazer tais afirmações, mas as histórias que ouviu provavelmente lhe influenciaram a chegar a essas conclusões. Comenta, por exemplo, ter encontrado uma velha índia tapajó, com a qual teve seu primeiro contato com a muiraquitã.

Tive ocasião de estar com uma velha tapajó, em Santarém, e nela vi pela primeira vez em seu pescoço um grosso *muirakitan*, que guarda como uma relíquia, e diz ser boa para dores de garganta. Disse-me ela que, em certa época do ano, partiam alguns companheiros para o Amazonas e traziam esse enfeite (RODRIGUES, 1875, p. 130).

Registre-se que Barbosa Rodrigues foi o primeiro pesquisador brasileiro a desenvolver extensa pesquisa sobre as muiraquitãs, tendo publicado material que se tornou referência para os estudos desse ícone das culturas indígenas amazônicas.

Outro brasileiro pesquisador viajante do século XIX foi Domingos Soares Ferreira Penna, que esteve no estado do Pará, incluindo a cidade de Santarém. Em 1869, publicou *A região ocidental da Província do Pará*, obra na qual menciona que a aldeia antes "habitada exclusivamente por descendentes de índios começa a ser invadida pela cidade e aí já aparecem algumas casas bem construídas que contrastam com as cabanas de palha dos velhos indígenas" (FERREIRA PENNA, 1973, apud GUAPINDAIA, p. 14). Como comenta Guapindaia, esses indígenas não eram mais os Tapajó, mas sim os Munduruku.

Ferreira Penna, estimulado pela passagem por Belém do naturalista suíço Louis Agassiz, levou a cabo a organização da Sociedade Filomática, concebida como um centro de estudos das ciências da natureza, a qual tinha também entre seus objetivos a criação de um museu e uma biblioteca. Em 1871, fundou o Museu Paraense de História Natural e Etnografia, que anos depois passaria a se chamar Museu Paraense Emilio Goeldi, e iniciou a organização da biblioteca.

Com base nos relatos do século XIX expostos até aqui, um dado mencionado pelos pesquisadores merece ser comentado por se referir ao desaparecimento completo dos Tapajó. Tanto Spix e Martius, Hartt, Barbosa Rodrigues como Ferreira Penna apontam como causa da extinção a invasão Munduruku na Vila de Santarém.

Todavia, como adverte Gomes (2002, p. 157), o que se indica é um “fato que só vem intensificar um processo de extermínio, causado por inúmeros motivos, entre eles as epidemias”, além da diminuição drástica da população em decorrência das ações jesuítas e mesmo do governo português na instalação da Vila de Santarém. O estabelecimento dos Munduruku na região de Santarém não pode ser considerado o marco da extinção dos Tapajó, posto que isso decorre de um processo de séculos, como se apontou com base nos relatos expostos.

O fato é que não se teve mais notícia dos Tapajó como grupo organizado a partir da segunda metade do século XVIII, e não se conhecem descendentes desse povo, ao menos que

pudessem reviver de modo incontestado suas tradições culturais¹⁸. Como dissemos, se os Tapajó se mantêm vivos é pelo legado que deixaram, do qual se destaca a sua cerâmica.

¹⁸ Em meados da década de 1990, vários grupos da região do baixo Tapajós iniciaram movimento de reafirmação étnica e cultural, reivindicando seu pertencimento a diferentes etnias que até então eram consideradas extintas, como Borary, Arapiun, Maytapu, Tapajó, Tupaiú, Tupinambá, Cara-Preta, Arara Vermelha. Tem ocorrido processo de reconstrução dessas identidades indígenas, retomando manifestações rituais, língua, pinturas corporais, assim como a construção de modos de organização política assentados em bases étnicas. Até o momento, contudo, os que se denominam Tapajó ainda não conseguiram demarcações de suas terras e não se tem notícia de que tenham recuperado as tradições culturais desse povo, havendo muito mais a apropriação de uma identidade cultural miscigenada. Sobre esse assunto, ver: IORIS, 2011.

1.4 E eles se tornam coleções

No início do século XX, ocorrem nas ruas de Santarém alguns achados fortuitos de material arqueológico, decorrentes da erosão provocada por fortes chuvas e do aumento da ocupação das terras nessa região para a produção agrícola. Como relata Leandro Tocantins, autor de vários livros sobre a história da Amazônia, quando se perceberam aquelas peças, a população local “recolheu-as em plena rua, nos barrancos, nas fraldas da colina, e logo apelidou o material de ‘caretas’, provindo o nome pitoresco da predominância de cabeças de bichos, entes humanos em formas esquisitas” (TOCANTINS, 2000, p. 180).

A notícia correu, e logo foram muitos os santarenenses que coletaram peças, que, depois, foram vendidas, porque por elas se interessaram colecionadores de antiguidade e sabedores de que teriam valia para acervos museológicos.

Dentre os pesquisadores que estiveram à época no local, destaca-se Curt Nimuendajú, sobretudo por ter sido o primeiro a realizar estudo, arqueológico, da cerâmica tapajônica. Anos mais

tarde, comentaria o episódio em correspondência com Helen Palmatary, outra grande pesquisadora da cerâmica tapajônica:

Já se tornou um facto aquela história que se deve a descoberta da cerâmica de Santarém a uma chuva torrencial durante a qual eu casualmente me achei no lugar. Eu, porém, nunca disse isto. Quem chamou a minha atenção para a existência dessa cerâmica foi um dos frades franciscanos alemães, residentes em Santarém, lá pelo ano de 1922, contando-me que as crianças lá brincavam com figuras de barro que encontravam na terra. Eu apenas disse que as enxurradas das chuvas do inverno costumavam descobrir sempre quantidade de fragmentos” (Correspondência de Nimuendajú a Palmatary, 1939, apud WELPER, 2002, p. 113).

Entre 1923 e 1926, Nimuendajú esteve em Santarém, onde localiza 65 sítios arqueológicos, e na Ilha do Marajó, onde aponta outros mais. Registrou em manuscritos suas descobertas, nos quais faz constar a síntese de suas pesquisas. Contudo foi apenas

em 1939 que o material sobre os Tapajó foi divulgado, em alemão (*Die Tapajó*). Posteriormente, em 1949, John Howland Rowe traduziu esse material para o inglês e o editou, em 1952, para publicá-lo como artigo na revista da *Kroeber Anthropological Society* sob o título *The Tapajó*¹⁹. Desde então, a cerâmica tapajônica passou a constar, no meio acadêmico, como um conjunto específico de cultura material a ser estudado.

Curt Nimuendajú é o nome que o alemão Kurt Unckel adotou após se estabelecer no Brasil, no início do século XX. Veio aos 20 anos para cá, onde viveu, praticamente, entre os índios, até sua morte, em 10 de dezembro de 1945. Durante sua permanência entre os Apapokuva Guarani do Araribá (habitantes do oeste do estado de São Paulo), entre 1905 e 1907, Kurt recebeu o nome Nimuendajú, em cerimônia que descreveu em um de seus muitos registros. Nos anos de 1920, naturalizou-se brasileiro, aportuguesando o nome Kurt para Curt e adotando como sobrenome aquele recebido dos Guarani.

Realizou várias viagens pelo Brasil para manter contato com povos indígenas, como os Juruna, os Xipáia, os Curuaya, os Arana e os Kayapó. Nessas adquiriu objetos que deram origem à coleção vendida ao Museu de Gotemburgo, na Suécia. Em 1920, assumiu cargo de direção no Museu Emilio Goeldi, mas permaneceu por pouco tempo. Como bem lembra Baruja (2014), "afazeres burocráticos são demais para quem gosta da vida na floresta".

¹⁹ Esta versão inglesa, publicada na revista da *Kroeber Anthropological Society*, foi utilizada com fonte nessa pesquisa.

Nesse estudo, Nimuendajú recorre às crônicas dos viajantes europeus para narrar parte da história desse grupo indígena, bem como traçar o seu perfil sociocultural, levantando hipóteses sobre seu nome, a língua que falavam, suas características quanto à organização social, formas de casamento, sepultamentos, religiosidade, vestimenta, alimentação, armas e artesanato. Mas Nimuendajú pouco se refere aos achados cerâmicos que fizera em Santarém, a não ser para complementar as descrições dos sítios arqueológicos ali localizados e na região de Alter do Chão e em Arapixuna (margem meridional do Lago Grande de Vila Franca), segundo ele todos da cultura Tapajó.

Como registra, os sítios estavam quase todos em terra firme, distantes das águas mesmo no período das cheias. Assinala que não havia terras pretas "na faixa de largura de uma légua que se estende entre a margem do Amazonas e do pé do planalto, ao sul de Santarém" (Nimuendajú 1952 [1949], p. 11)²⁰, ficando assim longe das fontes de água. O problema teria sido resolvido,

²⁰ No original: "There are no black earth deposits or other traces of Indian occupation in the strip a league wide which extends between the bank of the Amazon and the foot of the bluff, south of Santarém".

segundo ele, pela construção de poços, que permaneciam em funcionamento quando visitou a área, na década de 1920.

Além disso, comenta ter encontrado faixas de terra que funcionariam como estradas, “que ligavam quase em linha reta um depósito de terra preta para outro” (Nimuendajú 1952 [1949], p. 11)²¹. Informa ainda que elas teriam cerca de um metro e meio de largura e de 30 cm de profundidade. Atualmente, a pesquisadora Denise Gomes, em atuação na região, tem explorado as conexões dessas “estradas”, buscando encontrar pistas que possam elucidar como se davam os deslocamentos entre as áreas ocupadas pelos Tapajó, muitas delas hoje sítios arqueológicos em estudo.

Outra importante contribuição de Nimuendajú foram os mapas que elaborou com indicações dos locais onde encontrou tanto terra preta, como material cerâmico. Esses mapas foram fundamentais para os estudos de Palmatary e permanecem referência para os arqueólogos em atuação no local.

²¹ No original: “Another characteristic of the black earth deposits of the plateau is the ancient Indian roads which run almost in a straight line from one black earth deposit to another. They are from a meter to a meter and a half in width and about 30 cm deep”.

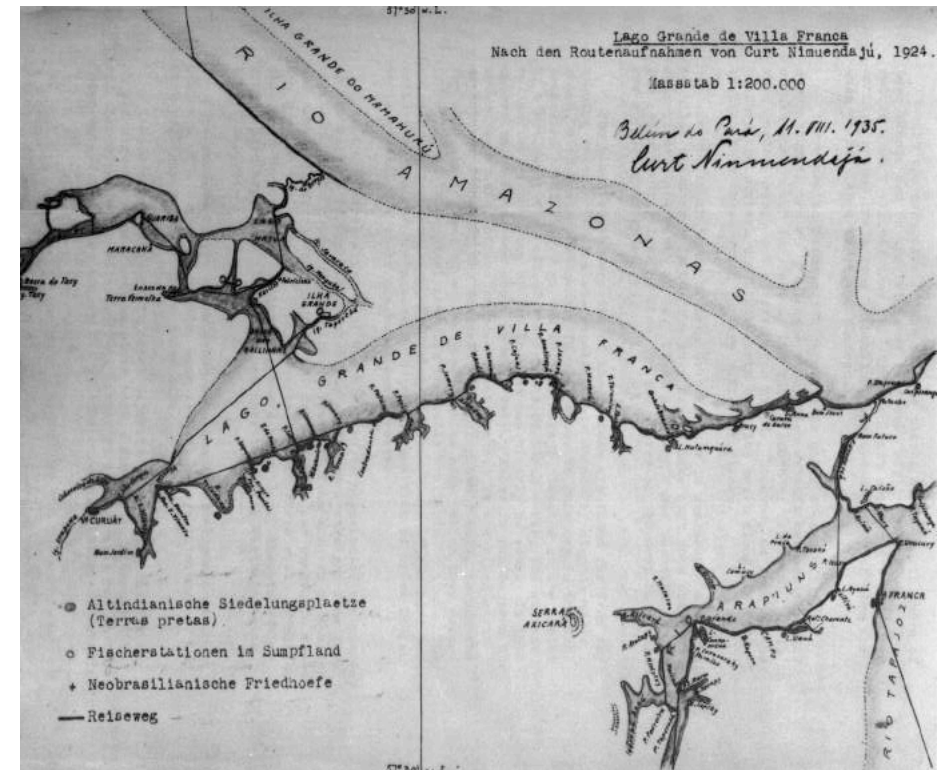


Imagem 9. Mapa elaborado por Nimuendajú, em 1924, que anotou os limites de ocorrência da cerâmica com elementos da cultura tapajó. Fonte: NIMUENDAJÚ, 1952 [1949].

Sobre os achados cerâmicos, Nimuendajú comenta serem abundantes os fragmentos no bairro Aldeia, especialmente a Rua da Alegria e as que a cruzam. O bairro teria se originado onde se concentrara a população indígena na época da colonização.

Espanta-se o pesquisador que, após 200 anos, com pessoas, animais e veículos “esmagando essa superfície diariamente”, ainda se encontrassem peças cerâmicas em tão bom estado.

O referido estudo é concluído com um pequeno tópico em que Nimuendajú associa a cerâmica encontrada em Santarém com as de outras regiões da América, destacando o vaso de cariátides, afirmando não ser possível esclarecer as filiações em razão das lacunas nas pesquisas arqueológicas. Igualmente importante para os propósitos dessa nossa pesquisa é o fato de Nimuendajú destacar a especificidade da cerâmica dos Tapajó, cujas características formais a distinguem das demais que se encontram ao longo da costa do Amazonas e do rio Tapajós:

Nenhum outro estilo de cerâmica do território brasileiro tem tantas características em comum com os estilos do Sul da América Central (Chiriquí, Darién) como o dos Tapajó.

Entre essas características estão as cariátides assentadas sobre uma base em forma anelar, vasos trípodas assentados em estatuetas, com

olhos em forma de e , as “mãos à face”, sapos escalando a parede exterior do vaso, etc.

O caminho pelo qual este conjunto de traços atingiu a foz do Tapajós ainda não pode ser determinado por causa da notável falta de coleções arqueológicas da área de intervenção. No entanto, parece improvável que tenha ao longo da costa e até a Amazônia, pois a região ao redor da boca deste rio não tem a maioria das características listadas.

Como geralmente ocorre nos estilos da Amazônia, há certas características na arte dos Tapajó que a relaciona aos montes do baixo Mississippi e seus afluentes (NIMUENDAJÚ, 1952 [1949], p. 12).²²

²² No original: “No other pottery style from Brazilian territory has so many traits in common with the styles of southern Central America (Chiriquí, Darién) as that of the Tapajó.

Among these traits are caryatids seated on a ring base, tripod vessels, seated figurines, eyes shaped and , the “hands to face” motif, frogs climbing the outside wall of the vase, etc. The route by which this collection of traits reached the mouth of the Tapajós cannot yet be determined because of the notable lack of archaeological collections from the intervening area. However, it seems unlikely to have along the coast and up the Amazon because the region around the mouth of this river lacks the majority of the traits listed.

Como já se comentou, a partir das descobertas fortuitas nas ruas de Santarém da cerâmica tapajônica, vários pesquisadores e aventureiros se dirigiram nos anos seguintes para a região, coletando sobretudo peças inteiras ou as em melhor estado. A maior parte delas teve como destino museus norte-americanos e europeus. Algumas permaneceram em mãos de colecionadores particulares, que, mais tarde, fizeram doações a museus brasileiros.

Dentre esses estão Robert e Rose Brown, casal norte-americano que viajou pela América do Sul coletando material arqueológico. Segundo Barata (1953, p. 4), eles realizaram, em 1944, escavações em Santarém, no bairro onde havia a grande aldeia dos Tapajó, além de adquirir peças de terceiros para formar coleção de inúmeras peças, entre vasos em perfeitas condições, ou quase, além de centenas de fragmentos. Essa coleção, anos depois, foi vendida à Fundação Brasil Central, no Rio de Janeiro, e parte dela atualmente se encontra no Museu Nacional.

As generally occurs in the Amazonian styles, there are certain traits in Tapajó art which link it to the Mounds of the lower Mississippi and its affluents”.



Imagem 10. Foto do casal Brown, em notícia do jornal *Diário Carioca*, informando a exposição de peças cerâmicas coletadas pelo casal. Ao fundo, vemos várias peças atribuídas aos Tapajó.

Fonte: *Diário Carioca*, 19/11/1944, p. 3.

Outro colecionador foi o norte-americano Charles Townsend, que esteve algumas vezes em Santarém e adquiriu

diversas peças. Parte de sua coleção hoje se encontra no Museu Paraense Emílio Goeldi.

Esses colecionadores, muitos autodidatas na prática arqueológica, passaram a estabelecer contatos entre si para trocar informações sobre as descobertas, de modo que a partir de então circularam muitas informações sobre a cerâmica tapajó. É que as particularidades dessa cerâmica os intrigarão, sobretudo em comparação com outras, como as de Marajó, à época já bastante comentada entre pesquisadores de vários lugares.

Ainda durante a primeira metade do século XX, merecem destaque as pesquisas da norte-americana Helen Palmatary, que desde a década de 1930 analisou a cerâmica arqueológica sul-americana, sobretudo da ilha de Marajó e dos Tapajó.

Com base em suas análises das coleções de artefatos indígenas do Museu da Universidade da Pensilvânia (Filadélfia), Museu do Índio Americano (Nova Iorque), Museu da Universidade Católica da América (Washington) e Museu Etnográfico de Gotemburgo (Suécia), Palmatary propôs alguns traços estilísticos e estruturais para caracterizar a cerâmica de Santarém, como o

formato dos olhos das figuras humanas, a base das estatuetas, as formas típicas (cariátides, prato concêntricos, vasos de gargalo, já em diálogo com as proposições de Frederico Barata) e alguns motivos iconográficos (como a bicefalia).

A pesquisadora viria ao Brasil algumas vezes durante as décadas de 1940 e 1950, indo a Santarém em duas ocasiões (1941 e 1953). Manteve contato com Nimuendajú e Barata, além de outros conhecedores e apreciadores da cerâmica tapajó, com quem manteve correspondência por longa data, as quais seriam fonte para futuras publicações. Nessas viagens ao Brasil, Palmatary analisou as coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, do Museu do Estado de Pernambuco, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, bem como algumas coleções particulares, como as de Frederico Barata, Carlos Estevão de Oliveira, Charles Townsend e Carlos Liebold. Em 1960, publicou o segundo e mais conhecido estudo sobre a cerâmica tapajó, *The archaeology of the Lower Tapajós valley, Brazil*, material de onde extrairemos vários dados no próximo capítulo.

Nesse trabalho, como comenta Guapindaia (1993, p. 30-31), Palmatary não apresentou grandes novidades em relação ao estudo de 1939. Contudo apontou, nas diversas coleções que analisou, as peças que seriam nitidamente tapajós, as que sem dúvida não eram dos Tapajó, e outras com semelhanças estilísticas, mas “parecem ser a combinação de um estilo tapajó com outra tradição de decoração, quase sempre konduri” (PALMATARY, 1960, p. 21).

O “estilo konduri”, definido por Peter Hilbert, refere-se ao material encontrado na região entre os rios Nhamundá e Trombetas, a oeste do rio Tapajós. Como vimos, Heriarte (1874) já observara que nessas áreas havia povos com costumes parecidos. Nimuendajú defendia que o tratamento dos mortos para ambos era o mesmo, posto que não haviam sido encontrados enterramentos em urnas nessas localidades (lembremos que, entre os Tapajó, havia a prática de triturar os ossos dos mortos, após o corpo secar, para dissolvê-los em bebidas de uso ritualístico). Como apontou Guapindaia (1993, p. 31-32), Hilbert foi o primeiro a propor comparações entre as cerâmicas tapajó e konduri, ressaltando semelhanças e diferenças. Quanto às

semelhanças, destacou: adornos antropomorfos e zoomorfos, figurações de cabeça dupla, representação dos olhos, algumas peças com borda dupla (a exemplo das cariátides), peças com bases anulares e trípodas, ídolos de barro, ausência de urnas funerárias e marcas de esteiras em algumas peças. Para as diferenças, Hilbert apontou:

Aspecto	Tapajó	Konduri
Uso do cauixi	Moderado.	Abundante.
Incisões na decoração	Incisões curvas e retas.	Apenas incisões retas.
Bordas ocas	Sim.	Não.
Cariátides	Sim.	Não.
Pintura	Em diversas cores, de difícil remoção.	Raros vestígios de pintura vermelha, de fácil remoção.
Vasos trípodas	Raros.	Abundantes.
Cachimbo	Angulares, com ornamentação de influência europeia.	Presença rara.

Todos estes fatos sugeriram a esses pesquisadores que havia intercâmbio entre os grupos dessas áreas, o que os resultados das pesquisas arqueológicas atuais já confirmaram. Vale citar que, junto às coleções de cerâmica tapajó, têm-se encontrado, não raras vezes, fragmentos considerados tipicamente konduris.

Para traçar as distinções entre as peças tipicamente tapajó e as demais, Palmatary agrupou as características estilísticas observadas e apresentou o que chamou de “fatores não-correlacionados”, considerado elemento nativo no desenho Tapajó, como as representações faunísticas, e os “fatores correlacionados”, traços estruturais e decorativos que a produção dos Tapajó revela em comum com objetos de outras áreas arqueológicas americanas. No próximo capítulo são abordados em mais detalhes esses aspectos; aqui vale reforçar a ideia de que os Tapajó mantiveram contato com vários outros povos, seja em intercâmbio, seja por domínio (lembremos que há relatos de os Tapajó manterem escravos). Palmatary aponta ainda as migrações, que sempre caracterizaram a espécie humana, e a facilidade de contato por meio do imenso sistema fluvial da bacia amazônica,

como fatos que corroborariam sua defesa das influências manifestadas nas peças cerâmicas analisadas.

Ela também se apoiou no que defendia Nimuendajú quando, com base nas representações da figura humana na cerâmica, propôs que os Tapajó usavam faixas, provavelmente de tramas tecidas por eles mesmos, nos braços, nas pernas e na cabeça, e ornamentos nas orelhas (certamente, uma referência às orelhas com alargamentos de furos nos lóbulos inferiores, a exemplo dos botoques) (PALMATARY, 1960, p. 17).

Ainda que, quanto às análises propostas, o trabalho de Palmatary de 1960 não apresentasse novidades quanto ao que já constava no estudo de 1939, ele foi bastante criticado por Meggers (na publicação *Review of the Archaeology of the Lower Tapajós Valley*, de 1960), que contestou a excessiva subjetividade do texto de Palmatary, julgando cientificamente inadequadas as escolhas dos elementos diagnósticos, o fato de se ter apoiado apenas nos artefatos cerâmicos para estabelecer comparações com as produções materiais de povos da Ilha de Marajó e da América do Norte, além da metodologia de classificação.

Segundo Guapindaia (1993, p. 35), a crítica de Meggers talvez se deva por ter considerado que o ponto de apoio do trabalho de Palmatary estava “na arte, em vez da ciência”. Mas, como também comentou Guapindaia, ambas as pesquisadoras não se distanciavam quanto a seus objetivos, que seria saber as origens e rotas de migração dos estilos cerâmicos na Amazônia e arredores. Como afirma Denise Gomes (2002), pesquisadora bastante afiliada às ideias de Meggers, o trabalho de Palmatary, a despeito de suas fragilidades nos critérios adotados, permanece uma das referências obrigatórias sobre a cerâmica de Santarém. Isso se deve, sobretudo, porque ela trouxe mais elementos para que se pudesse entender o conjunto dessa cerâmica.

O jornalista Frederico Barata foi o brasileiro que primeiro realizou estudos detalhados das peças que coletou ou adquiriu nas escavações no bairro de Aldeia, em Santarém, tendo sido contemporâneo de Palmatary, com quem trocou vários contatos. Apreciador de arte e arqueologia, em 1944 publica dois trabalhos: um sobre o artista italiano Eliseu Visconti (*Eliseu Visconti e seu tempo*) e outro sobre as peças que já colecionara dos Tapajó (“Os maravilhosos cachimbos de Santarém”).

Imagem 11. Alguns dos cachimbos analisados por Barata. Dimensões: de 5,5 a 7 cm (diâmetro).
Fonte: VALENÇA, 1984, p.137.



Em 1946, mudou-se para Belém, assumindo o cargo de superintendente do grupo *Diários Associados* no norte do país, além de ser o responsável pela implantação da emissora de TV e da rádio Marajoara na capital paraense. Era em suas viagens de navio de Belém a Manaus, para supervisionar um dos jornais do grupo *Diários*, que Barata passava por Santarém. Permanecia lá um ou dois dias, cavando os quintais das casas no bairro de Aldeia, em busca de material arqueológico, ou comprava objetos já retirados pela população local. Tudo o que obtinha era trazido para sua casa, onde lavava os objetos e tentava fazer a

reconstituição dos fragmentados (GUAPINDAIA, 1993, p. 45-46). Sua coleção ²³ de artefatos foi consultada por vários pesquisadores, entre os quais o casal Meggers e Evans e Helen Palmatary, além de ter sido objeto de estudo das próprias publicações do colecionador.

Na década de 1950, publicou vários artigos sobre a cerâmica tapajó. No primeiro deles, “A arte oleira dos Tapajó – Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos” (1950), estabelece os nomes dos dois tipos de objetos que se confirmariam exclusivos do povo Tapajó: o vaso de cariátides e o vaso de gargalo. Nesse texto, destaca o ineditismo das peças tapajônicas, sobretudo pela “abundância e riqueza dos ornatos esculpidos e a ela aderentes”.

Barata rechaçou a ideia, difundida até então, sobretudo a partir de publicação de Heloisa Torres, de que a cerâmica dos Tapajó teria sido “feita em série e em formas ou por molde”. Como comprovou por meio dos estudos da sua coleção, ainda que a forma de alguns vasos tapajônicos se mostrasse muito

²³ Barata venderia sua coleção, em 1959, ao CNPq, que a depositou no Museu Paraense Emílio Goeldi para guarda e conservação.

similar, não se tratava de repetição, que seria “unicamente de estilo e cada vaso é diferente de outro quanto aos detalhes, quanto aos tamanhos, quanto ao número de ornatos e quanto às estilizações laterais, escultóricas e predominantes” (BARATA, 1950, p. 13). Considerando o conjunto de peças e fragmentos a do acervo do MAE-USP, a que tive acesso para realizar estudos, de fato o que se nota é que, apesar da grande quantidade de objetos produzidos, com os “tipos” e seus “adornos” seguindo claros padrões, todos apresentam detalhes e marcas comprovando que não se usaram moldes que indicassem

Heloísa Alberto Torres (1895-1977) foi importante antropóloga, a primeira brasileira a fazer parte do grupo de pesquisadores do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Em 1930, recebeu licença e apoio financeiro para realizar excursão de pesquisa à Ilha de Marajó, onde desenvolveu trabalhos de escavações arqueológicas. Essa pesquisa durou seis meses e seus resultados foram publicados no *livro Arte indígena na Amazônia* (TORRES, 1940). Em 1935, assumiu o cargo de vice-diretora do Museu Nacional, função que exerceu até 1938, quando se elegeu diretora do Museu, permanecendo nesse cargo até 1955. Destacou-se por ampliar os grupos técnicos de pesquisa nas áreas da Antropologia, Geologia, Paleontologia, Botânica e Zoologia, tendo impulsionado o intercâmbio com institutos estrangeiros, o que projetou o Museu Nacional, atraindo para o Brasil pesquisadores como Alfred Métraux, Paul Rivet, Claude Lévi-Strauss, Charles Wagley, Ruth Landes.

produção “em série”. A grande quantidade e a semelhança entre elas indicam sim que houve sofisticada organização dos Tapajó para a produção de sua cerâmica, garantindo a permanência de certos padrões, sem, contudo, evitar marcas da subjetividade de quem as produziu.

Em concordância com as ideias de Nimuendajú e Palmatary, com os quais, como foi dito, estabeleceu inúmeras trocas de informação sobre os Tapajó, Barata defendia que o material cerâmico encontrado na cidade de Santarém, em Alter do Chão e nas circunvizinhanças, habitualmente classificado como “cerâmica de Santarém”, tinha sido produzido por várias “tribos que se instalaram, em épocas diversas”, naquela região (BARATA, 1950, p. 7). Segundo o autor, apenas pelo “critério artístico” seria possível “estabelecer qual tenha sido efetivamente a produção oleira dos Tapajó” (op. cit., p. 8).

Tal como fizeram Nimuendajú e Palmatary, Barata chega a propor que, pela análise das esculturas antropomorfas dos Tapajó, seria possível inferir aspectos desse povo: “sua indumentária e modo de usar os atavios”, “como penteavam os

cabelos”, “os seus cocares e tangas”, o fato de usarem “pulseiras nos braços e nas pernas, estas últimas ornamentadas e apertadíssimas, provocando deformações”, “que deformavam também as orelhas, para o uso de enormes brincos, em forma de discos, feitos de barro ou provavelmente madeira”, “que se tatuavam”, “que andavam completamente desnudos” (op. cit., p. 14-15).

Ainda se referindo às representações nos adornos, Barata permite-se inferir a “delicadeza de alguns sentimentos, como o amor filial”. Para ele, nas reproduções de animais junto a seus filhotes (“onça lambendo uma das crias enquanto outra brinca a cavalo na cauda do felino”; “sapo tendo às costas o filhote”), haveria mesmo um apreço ao “amor materno”, o que também se verificaria na estatueta de uma “mulher amamentando o filho ao seio” (BARATA, 1950, p. 16). Esse mesmo sentimento poderia ser identificado nos “vasos minúsculos”, os quais, segundo o autor, indicariam que ou teriam sido confeccionados para as crianças brincarem, ou mesmo teriam sido feitos “pelas crianças imitando as mães oleiras”, dada a sua rusticidade.

Ao levantar conjecturas para caracterizar o modo de vida dos Tapajó, sobretudo no que se refere à sua produção cerâmica, Barata (1950, p. 17) supõe uma cena cotidiana: “a oleira, empenhada em seu trabalho e cercada da prole, à qual entretinha deixando que manipulasse também o barro para distrair-se e, ao mesmo tempo, exercitar-se para os misteres da idade adulta”. O pesquisador aludia ao que se sabia sobre o modo de vida indígena quanto à transmissão de valores e práticas culturais.

Nas publicações “A arte oleira dos Tapajó II – Os cachimbos de Santarém” (1951), “Uma análise estilística da cerâmica de Santarém” (1952) e “A arte oleira dos Tapajó III – Alguns elementos novos para a tipologia de Santarém” (1953), destaca “a solidez” da cultura tapajônica, que considera ter mantido afastada de influências estranhas até o seu extermínio. Ressalta a unidade estilística das cerâmicas estudadas, que, como aponta, só teria se “divorciado da conduta artística e técnica dos Tapajó” nos cachimbos, nos quais se encontram “ornatos vegetais e de nítida inspiração europeia” (BARATA, 1952, p. 185). Destacou ainda a força coercitiva do grupo: “[...] há entre todos um traço de união bem marcado, indicando que o artista nunca se

podia afastar inteiramente dos padrões impostos pela comunidade, nem quando se expandiam a liberdade e o espírito criador” (op. cit., p. 185).

Outra informação interessante é a descrição que Barata faz de como chegou às peças nas escavações em Santarém. Com base no que lhe haviam dito Nimuendajú e o casal Brown, o ponto de partida para as pesquisas foi a rua Benjamin Constant. Conta que fez buscas em pelo menos 11 quintais, mas todas infrutíferas. Seu primeiro êxito ocorreu, em 1951, na casa de D. Olívia, moradora na rua Galdino Velozo. Depois fez descoberta de “magnífico material” em outros dois quintais, na rua 24 de outubro (casa de um barbeiro) e na Avenida Rui Barbosa, 1408 (casa de um ferreiro) (BARATA, 1953, p. 4). Nesses três locais, constata o que Nimuendajú e o casal Brown lhe falaram:

[...] a maioria dos vasos estava depositado numa espécie de *bolsão*, espaço diminuto que em geral não excedia de 2,5 a 4 metros quadrados, amontoados os fragmentos até o nível da terra amarela que se segue à preta, numa profundidade variável de 30 a 80 centímetros (BARATA, 1953, p. 4).

De acordo com Barata, quando a cidade de Santarém expandiu para a região onde séculos antes havia “a velha Aldeia” dos Tapajó, os novos moradores descobriram as terras cobertas por vasos e fragmentos de cerâmica. E, ao se apropriarem dessas terras, os seus “quintais”, cavavam um grande buraco e, “por uma questão simplesmente de asseio, [...] por um certo temor supersticioso em relação aos objetos indígenas, que sabiam sempre ligados ao culto dos mortos, *varriam* para ele a cerâmica” (BARATA, 1953, p. 5). Assim, formaram-se áreas ricas em material cerâmico arqueológico, mas também de cacos de cerâmicas posterior, inclusive de provável procedência fora de Santarém, dada a sua característica técnica.

Como comenta Gomes (1997), as abordagens de Barata enfatizam aspectos artísticos das produções cerâmicas que analisa, sem haver preocupações em buscar aprofundamentos sobre a origem ou mesmo filiações de estilo. Ainda assim, nesses artigos há descrições minuciosas das formas típicas da cerâmica de Santarém. Como afirmou o próprio Barata, suas concepções estavam assentadas nas teorias de Franz Boas, sua principal inspiração. É nessa perspectiva que Barata (1952) se atreveu a

uma proposição de “series evolutivas”, comparando elementos zoomorfos e representações antropomorfas. Ainda segundo Gomes (1997, p. 162), a originalidade de Barata estaria na identificação de elementos zoomorfos presentes nos padrões geométricos, o que possibilitou reconhecer alguns motivos, como os da cobra, da rã, da coruja, da onça, da tartaruga.

Imagem 12. Recipiente esférico com gargalo e adornos representando uma onça. No bojo, segundo o Barata, os ornamentos geométricos dispostos horizontalmente imitariam a pele do felino.
Dimensões: 36 (altura) x 37 cm (diâmetro).
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, 123.



Em 1965 a pesquisadora brasileira Conceição Gentil Corrêa publica trabalho resultado de estudos sobre as estatuetas cerâmicas tapajônicas do acervo do Museu Paraense Emílio

Goeldi. Tendo analisado 119 estatuetas, propôs uma classificação diferente da apresentada por Palmatary em 1960, propondo agrupamentos específicos para elas.

A partir do final da década de 1980, ganham destaque os estudos da arqueóloga norte-americana Anna Roosevelt sobre antigos sítios cerâmicos e paleoíndios na região do Baixo Amazonas. Dentre os resultados divulgados até agora, merece menção por ser basilar às considerações que serão feitas nessa pesquisa a sua tese de que a cerâmica dos complexos de Taperinha e Pedra Pintada, na região de Santarém, serem mais antigas que as dos Andes Centrais e Mesoamérica e, com isso, se refutaria a ideia de que as tradições cerâmicas da Amazônia seriam posteriores àquelas.

O trabalho de Anna Roosevelt influenciou sobremaneira os pesquisadores brasileiros, muitos dos quais começaram a estudar os antigos povos amazônicos não como meros produtores de “estilos cerâmicos”, mas como grupos detentores de “culturas”. Nesse sentido, alguns deles tem se concentrado na elucidação das trocas culturais que se ocorriam no ambiente amazônico na

época colonial e mesmo antes disso, recorrendo ao material arqueológico cerâmico para atestar suas hipóteses. Ainda assim, continuaram os estudos das coleções dos Tapajó, que, como dissemos, formaram-se sem haver preocupação em registrar o contexto onde o material foi encontrado, o que torna mais complexo o trabalho de caracterizar como se dava a produção cerâmica e mesmo a que se destinavam as peças.

No início da década de 1990, Vera Guapindaia realiza, em seu mestrado na área de arqueologia, estudo da coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi e apresenta em suas conclusões uma distinção de três grupos cerâmicos, que denominou como “cerâmica tipicamente tapajó”, “cerâmica com influência tapajó” e “cerâmica de contato”, demonstrando variabilidade tecnológica por provável mudança cultural. Foi a partir dessas conclusões que Guapindaia passou, já em sua pesquisa de doutorado e posteriores, a investigar os sítios arqueológicos com material cerâmico classificado como do estilo konduri.

No final da década de 1990, outra pesquisadora a desenvolver estudo fundamental sobre a cerâmica dos Tapajó é Denise Gomes, que realiza em seu mestrado análise e tipificação das coleções de vasilhas da cerâmica tapajônica do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Gomes examinou 84 vasilhas inteiras, 34 grandes fragmentos e mais de 5.000 pequenos fragmentos. Nesse trabalho, há um exaustivo levantamento bibliográfico sobre estudos da cerâmica tapajônica e sobre os estudos arqueológicos da dinâmica social dos povos ameríndios. Com base nos realizados até então, propõe uma tipologia de 9 estilos para os objetos das referidas coleções, o que lhe permitiu atestar a pluralidade cultural da área de onde vieram as peças (GOMES, 2002, p. 79). Dentre esses estilos, incluiu: “estilo Santarém”, “estilo de influência Santarém”, “estilo Konduri”.

Uma das proposições de Gomes que nos interessa, por ajudar a caracterizar o modo de produção cerâmica na região de Santarém, é a que considera a “hipótese de que a policromia em Santarém teria início nos primeiros séculos do primeiro milênio depois de Cristo, e que continuaria até o aparecimento da decoração incisa e ponteadada”, sugerindo uma “intricada relação”

entre essas duas tradições decorativas (GOMES, 2002, p. 134). Segundo suas conclusões,

[...] do ponto de vista de alguns elementos formais e decorativos, a cerâmica incisa e ponteadada de Santarém representa um desenvolvimento local, a partir de características originárias das tradições anteriores (Barrancoide e Polícroma) (GOMES, 2002, p. 136).

Essa ideia de continuidade entre os estilos diverge do que tem sido exposto pelas pesquisas desenvolvidas por Roosevelt, segundo a qual, “na Amazônia, a mudança da decoração policrômica para a incisa e ponteadada é abrupta, com a falta de desenvolvimento e continuidades” (GOMES, 2002, p. 137). Para Gomes, suas análises da cerâmica da coleção de vasilhas tapajônicas do MAE-USP não só lhe permitiram identificar certa continuidade dessas tradições decorativas, como revela até mesmo certa “fusão” entre elas, o que, segundo outra hipótese que levanta, teria como contexto histórico “o surgimento de chefias competitivas e expansionistas” (op. cit., p. 137). Ainda que

considere faltarem dados contextuais para propor, de modo mais conclusivo, como estariam organizados os povos que produziram as cerâmicas encontradas na região de Santarém – e por isso mesmo defende que “a expressão cultura tapajônica ou cultura Santarém deva ser abandonada, em favor de uma abordagem arqueológica que privilegie a compreensão da cronologia e dos processos de mudança cultural” (op. cit., 167) –, reforça que não se podem negar os vários indicadores de complexidade social em Santarém nos séculos que antecederam a chegada dos europeus, o que seria atestado pela “cerâmica elaborada, menções sobre a presença de chefes, distribuição regional da cerâmica, referências a trabalhos de larga escala” (op. cit., 167).

As pesquisas de Gomes, assim como as de Guapindaia, tiveram continuidade, sobretudo com base em escavações e estudos nos sítios arqueológicos ativos em Santarém e arredores. Até onde pudemos verificar, as conclusões só enriquecem, em detalhes de dados arqueológicos, o que aqui se expôs, sem mudanças substanciais nos pontos de vista defendidos. Seja por meio de suas publicações, seja nas orientações que têm feito nas universidades, ambas as pesquisadoras são, atualmente, as

principais referências para os estudos sobre os grupos pré-coloniais do Baixo Tapajós.

No próximo capítulo, serão apresentados em detalhes muitos dos dados que por elas foram levantados, desta feita para compreender a riqueza da cerâmica dos Tapajó, povo cuja caracterização sociocultural esperamos ter conseguido transmitir até aqui.

1.5 Sistematização dos dados: localização, área de influência, organização sociocultural e língua dos Tapajó

Antes de prosseguir à análise da produção cerâmica dos Tapajó, apresento síntese sobre o modo de vida desse povo, recorrendo aos dados até aqui expostos e a algumas informações extraídas de pesquisas sobre o contexto histórico tratado.

Sobre a localização de onde viveram, diversos relatos (Carvajal, 1941; Cruz, 1900; Heriarte, 1874; Bettendorff, 1909;

Daniel, 1976) e estudos publicados (Nimuendajú, 1949; Palmatary, 1960; Roosevelt, 1987) situam como principal área de habitação desse povo a foz do rio Tapajós e proximidades. Tomando como referência os achados arqueológicos, a maioria das peças foram encontradas onde hoje se localiza o bairro Aldeia, em Santarém, lugar onde provavelmente havia a grande aldeia dos Tapajó, na época da chegada dos exploradores europeus.

Mas esses indígenas não se limitaram a habitar essa área. Como apontam as escavações realizadas a partir do final do século XIX, há indícios da presença deles por vasta área, sobretudo em direção a Alter do Chão. De acordo com Menendez (1992, p. 295), “o raio de influência dos Tapajó na margem esquerda do rio homônimo estendia-se a uma área de aproximadamente 180 km², de acordo com o registro arqueológico evidenciado”.

Como assinalaram Nimuendajú (1949) e, depois, Gomes (2002), há caminhos nessa região que, ao que tudo indica, foram construídos pelos Tapajó para seu deslocamento entre as muitas áreas que ocupavam. Vale destacar o que menciona Nimuendajú:

essas alamedas se configuram praticamente em linha reta, tendo cerca de um metro e meio de largura por trinta centímetros de profundidade (Nimuendajú, 1949). Houve, portanto, uma busca de ordenamento na estrutura de deslocamento para se realizarem as principais atividades do grupo, tenham sido elas relacionadas a práticas cotidianas ou a ações cuja periodicidade desconhecemos.

Apesar dessas descobertas, arqueólogos brasileiros que têm trabalhado atualmente na região mostram-se cautelosos na delimitação da área ocupada pelos Tapajó. Isso porque não foi possível ainda identificar a procedência de todo o material cerâmico encontrado, e sabe-se que nessa região houve a convivência, durante certo período, de alguns grupos indígenas distintos. Além disso, como ponderou Guapindaia (1993, p. 16), considerando o que foi comprovado sobre esse material, ainda “não é possível saber se os vestígios encontrados representam aldeias Tapajó ou material obtido através de comércio intertribal”.

Essa cautela encontra respaldo nas informações sobre as relações entre os povos indígenas durante o período pré-colonial e mesmo durante o século XVI até meados do XVII. Esses

povos mantinham intenso contato, havendo sem dúvida trocas e influências entre eles. Quanto a esse aspecto, Gomes aponta, entre os resultados de sua pesquisa sobre a coleção de vasilhas do MAE-USP, que “foi possível perceber a existência de um estilo Santarém-Aldeia, que possivelmente estava sendo copiado por outras comunidades do Baixo Amazonas” (GOMES, 2002, p. 160).

Se é preciso prudência para localizar onde viviam os Tapajó, não há dúvidas de que sua área de influência era grande. Conhecidos por suas “flechas enervadas” e comprovadamente mantendo como escravos pessoas de outras nações indígenas, os Tapajó eram um povo que dominava boa parte do entorno de Santarém. Como afirma Menendez,

as relações de dominação exercidas na margem esquerda do Tapajós, da foz até a cabeceira do Boburé [cachoeira de mesmo nome, num trecho do rio Tapajós], pelos Tapajó sobre outros grupos locais [...] com certeza tiveram consequências importantes sobre os dominados, seja devido à guerra, seja devido ao intercâmbio (MENENDEZ, 1992, p. 290).

Essa rede de influências pode ser inferida para vários costumes dos povos envolvidos. A própria localização das aldeias nas várzeas dos rios já torna comuns alguns hábitos, como os alimentares. Caça, aves, peixes, frutas são mencionados nos relatos, como o de Acuña (1941 [1641], p. 271): “não cessaram [...] de vir trocar patos, galinhas [...], peixes, farinhas, frutas”; e o de Rojas (1941 [1639], p. 113): “deram para comer caça, aves e peixes”. Também com base nos relatos etno-históricos, e por associações com descobertas arqueológicas em áreas amazônicas circunvizinhas, pode-se afirmar que os Tapajó tinham como base alimentar o milho, muito mais que a mandioca. Como já se expôs, Heriarte, por exemplo, destaca as plantações de milho nas terras tapajônicas quando descreve seus ritos: “pagam dizimo das sementeiras, que são de *grandes milharadas* e é o seu sustento, que não usam tanto de mandioca para farinha, como as demais nações” e “[...] do milho fazem todas as semanas boa quantidade de vinho” (HERIARTE, 1874 [1662], p. 36. Grifos nossos.).

Como lembra Guapindaia, o fato de haver o cultivo de milho entre os Tapajó permite supor a existência de um sistema

sociocultural mais complexo, posto que as sementes de milho podem ser estocadas, essa planta permite agricultura de caráter mais intensivo, possibilitando provir o sustento de grupos humanos numerosos. Roosevelt tem chamado a atenção, desde os anos 1980, para o fato de o consumo de milho (que contém grande quantidade de proteínas) nas terras amazônicas ser elemento bastante significativo para se entender a formação de grandes agrupamentos humanos. Além disso, supondo haver a estocagem das sementes por longos períodos, pode-se inferir a distribuição de excedente, controles especializados, o que implicaria organização social com ao menos uma mínima distribuição de papéis específicos para tais tarefas.

Essas considerações associam-se ao tamanho do grupo dos Tapajó, e os primeiros relatos etno-históricos dão conta de apontar para povo muito numeroso e poderoso. Carvajal (1941) afirmou ter avistado inúmeras canoas no rio Tapajós; Acuña (1941) anotou em seu registro haver 500 famílias entre essa nação e comentou o temor que provocava nos grupos vizinhos por ser tão numerosa; Rojas (1941) mencionou grande quantidade de canoas abordando sua expedição; Heriarte (1874) foi ainda mais enfático

ao registrar que a maior aldeia teria cerca de “60.000 guerreiros em época de guerra”. E se eram tão numerosos, é bastante provável que os Tapajó necessitassem se organizar socialmente com uma distribuição de papéis, se não hierárquica como a entendemos, pelo menos com claras distinções de atribuições.

Heriarte comentou ainda que os Tapajó viviam em “ranchos” (casas), cada um com vinte ou trinta casais e comandados por um chefe (“Principal”), e “a todos os governa um Principal grande sobre todos, de quem é mui obedecido” (HERIARTE, 1874 [1662], p. 38). Laureano de La Cruz também relatou que esses indígenas viviam em casas coletivas. Ou seja, esses viajantes exploradores tiveram contato com grupo que ocupava as terras santarenas numa organização espacial e social com claras marcas de coletividade assentada no respeito à distribuição de papéis de poder.

A existência de sistema de chefia entre os Tapajó contraria a teoria, difundida nas décadas de 1950 e 1960, segundo a qual os povos das florestas tropicais, ou seja, das terras baixas Amazônicas, seriam menos “organizados social e politicamente”

que os povos dos Andes. Lembremos que essa teoria se fundamentava na ideia de que o solo amazônico não possibilitaria organizações que ultrapassassem o nível de pequenos grupos, vivendo em assentamentos temporários, subsistindo do cultivo de raízes, caça e pesca. Roosevelt vem se colocando contra essa tese, argumentando que se teria equivocado ao considerar a Amazônia como um “ambiente homogêneo”. Como afirma, há fortes indícios de que houve, como Marajó e Santarém, organizações sociais com chefias comandando grupos numerosos.

Lembremos ainda que esses grupos se fixaram às margens de rios que carregam sedimentos erodidos dos Andes e das costas caribenhas e são depositados nas várzeas, garantindo, graças aos nutrientes dos sedimentos, significativa quantidade de recursos alimentares (sejam agrícolas ou de animais) e, conseqüentemente, condições propícias para o desenvolvimento de culturas numerosas e complexas (GUAPINDAIA, 1993, p. 21).

Essas informações também serão a base para a discussão, desenvolvida a partir dos estudos de Roosevelt e de Gomes, sobre se a sociedade tapajônica, assim como outras que viveram

no Baixo Amazonas, constituíam cacicados. Ainda que as pesquisas não sejam conclusivas, os dados apontam na direção de ter havido entre os Tapajó (e não somente entre eles) uma organização bastante complexa, com níveis de hierarquia entre os seus habitantes, mas isso de forma muito distinta do que ocorreu com os povos andinos, por exemplo.

Ainda com relação à organização social, vale destacar o que comentou Bettendorff sobre os Tapajó consultarem uma mulher, “de maior nobreza”, “como um oráculo, seguindo-a em o seu parecer” (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 172). Como já comentamos, Maria Moacara foi uma mulher de destaque entre os Tapajó, exercendo influência não só no grupo, mas também no trato com outros povos, como atesta o episódio relatado pelo jesuíta sobre o pedido que ela lhe fez para lhe fornecer aguardente a fim de realizar o apaziguamento com outros grupos.

Esse aspecto da importância de uma mulher entre os Tapajó, embora não seja exclusivo desse grupo, é bastante relevante para entender seu modo de vida e, inclusive, sua produção cerâmica. Como notou Roosevelt (1992, p. 80), não

podemos ignorar haver predominância da representação das mulheres na “arte de Santarém”, seja nas estatuetas (em sua maioria, representação de figuras femininas), como nos vasos de cariátides, em que três figuras femininas sustentam a parte principal do recipiente, onde se colocaria a bebida ritualística.

Quanto à organização sociocultural, os Tapajó desenvolveram inúmeras técnicas, como muitos povos indígenas na Amazônia pré-colonial, que tornavam muito dinâmica a vida do grupo. Parte delas os cronistas viajantes comentaram, pela impressão que lhes causou. Outras tantas foram atestadas pelos vestígios descobertos pelos pesquisadores a partir do final do século XIX. Nimuendajú (1949), por exemplo, menciona os poços que garantiriam o abastecimento de água para lugares longe dos rios, o que se configura como tecnologia de engenharia desenvolvida para atender a um grupo bastante organizado.

Outras construções revelam o domínio de distintas habilidades pelas pessoas desse grupo, como a construção das casas (“ranchos”) que, ao menos na época do início do contato com os viajantes exploradores, eram feitas de troncos de árvore

trabalhados, cobertas por “mantas de algodão, entretecidas de fios de diversas cores”, onde havia redes “feitas de folhas de palmeira e bordadas de diversas cores” (ROJAS, 1941 [1639], p. 113). Pode-se imaginar a série de saberes partilhados pelo grupo, vinculados a técnicas de fazeres manuais.

No uso do algodão²⁴, por exemplo, supõem-se várias etapas para a fiação e a tecelagem, e o emprego de instrumentos específicos para cada uma delas. Um desses é a rodela de fuso, muitas feitas de cerâmica, cuja finalidade era balancear o fuso no trabalho de fiação e tecelagem (GUAPINDAIA, 1993, p. 71).

²⁴ Quanto ao uso do algodão, Porro afirma haver distinção entre os grupos indígenas situados no alto Amazonas e no Médio e Baixo Amazonas. Para o primeiro ambiente, o cultivo seria mais intenso, com o algodão sendo fiado e com ele feitos tecidos. Já para o Médio e Baixo Amazonas, o algodão seria usado para confeccionar pequenas tiras (PORRO, 1995, p. 31). Contudo, os relatos etno-históricos assinalam o uso de tecidos entre povos do Baixo Amazonas, como os Tapajó.



Imagem 13. Rodelas de fuso encontradas na região de Santarém. Dimensões: 3,5 cm; 4,5 cm; 5,3 cm (diâmetros). Coleção do Museu de Arqueologia e Antropologia da Pensilvânia. Fonte: PALMATARY, 1960, p. 226 (figuras e, f, g).

Dinâmica semelhante pode ser inferida com o hábito de confeccionar redes. Ademais, fazia parte da cultura dos Tapajó criar manualmente objetos para seu cotidiano, como os ídolos de pedras, as muiraquitãs, a cerâmica, as flechas e o seu veneno potente. E, como defende Barreto (2008), boa parte dessa produção provavelmente decorria das trocas efetuadas com outros povos:

Fontes etno-históricas relatam que os Tapajó fabricavam e trocavam sua fina cerâmica, redes, bancos de madeira e muiraquitãs, contas e estatuetas. Uma vez que os muiraquitãs são mais

recorrentes na região do Tapajós-Trombetas, antigo território dos Tapajó, é provável que eles controlassem uma importante rota de comércio destes bens no baixo Amazonas (BARRETO, 2008, p. 113).

A maior parte desses objetos (ou artefatos) era para uso do próprio grupo, nas suas atividades cotidianas, nas práticas ritualísticas. Algumas dessas chamaram a atenção dos viajantes exploradores e missionários, como a comentada por Heriarte e Bettendorff, em que os indígenas reuniam-se para bebedeiras e danças, num espaço delimitado no interior da mata, denominado pelo jesuíta de “Terreiro do Diabo”. Trata-se de ritos dos Tapajó para invocar seres espirituais, entre os quais o denominado *Aura*.

Para acondicionar as bebidas, eram usados recipientes cerâmicos, transportados pelas mulheres, a quem era proibido ver a cerimônia. Como comentado, pela descrição de que essas índias ficavam “de cócoras com as mãos postas diante dos olhos para não ver”, podemos supor que os vasos de cariátides, com representações de figuras femininas nessas posturas, eram os

referidos recipientes. Talvez possamos aplicar a esse objeto o mesmo que afirma Lúcia Hussak Van Velthen sobre a produção de artefatos em tribos amazônicas atuais: a maior parte dos objetos criados pelos indígenas “revelam dimensões do universo mítico e metafísico, assim como transmitem preocupações eminentemente comunitárias e identitárias, almejando, sob certo aspecto, ao título de ‘autorretrato’” (VAN VELTHEN, 2000, p. 60).

Outro rito documentado em fontes etno-históricas é o tratamento que os Tapajó davam aos mortos. Bettendorff refere-se à adoração ao *Monhangarypy*, o chamado “corpo mirrado de seus antepassados”. Heriarte (1874 [1662], p. 37.), como foi apresentado, descreve os tratamentos dos mortos com mais detalhes, mencionando que o corpo do indígena morto era colocado numa rede junto a seus principais pertences e levado até uma casa feita para esse propósito, onde o corpo ficaria a secar. Em outra ocasião, os parentes e os mais velhos retornariam ao local, para moer os ossos e misturar esse pó à bebida ritualística a ser consumida na continuidade do rito. Segundo o viajante, sem isso achavam que seriam derrotados nas guerras.

Pode-se considerar ainda ritos ligados aos “ídolos” confeccionados pelos Tapajó, como citado por Heriarte e padre João Daniel. É nas descrições desses ritos que se registraram uma das três palavras da língua dos Tapajó de que se tem notícia: *Aura*. Segundo Nimuendajú, as outras duas palavras seriam o próprio nome da tribo, derivado do nome *Chipayo*²⁵, e o nome de um dos seus chefes, *Orucurá*, que ele infere de um episódio ocorrido em 1686, quando parte dos Tapajó e dos Aruryucuzes lutaram contra os Aroaquizes e Carapitenas (NIMUENDAJÚ, 1952, [1949], p. 4).

Palmatary, Barata, Guapindaia, Gomes concordam com as análises de Nimuendajú sobre a língua dos Tapajó. De fato o que se depreende dos relatos dos missionários, esse povo deveria falar uma língua própria, que não era o Tupi, nem mesmo *nheengatu*, a língua geral. Essa afirmação se fundamenta no fato

²⁵ Nimuendajú (1952 [1939], p. 5), baseado no fato de em outras versões do registro de Carvajal aparecer o termo “Ichipayo”, levanta a hipótese de que esse seria o nome do chefe, aproximando-o ao nome da tribo: Chipayo – Tapajó. Contudo Porro (1992, p. 188; 2007, p. 151) contesta essa versão, afirmando que esse chefe era de uma tribo localizada próxima à foz do Xingu. Segundo Porro, para a região entre os rios Trombeta-Nhamunda-Tapajós, Carvajal menciona como “senhor de toda aquela terra” o chefe “Couynco (ou Quenyuc)” (PORRO, 1992, p. 188).

de Bettendorff, que dominava a língua geral, ter necessitado de um intérprete para se comunicar com os Tapajó. Como comenta Barata (1950), é bem provável que, com a intensificação das ações missionárias, o aumento do convívio forçado com outros grupos indígenas em razão dos descimentos e a diminuição da população tapajônica, eles tivessem passado a usar também a língua geral, ao menos em contextos triviais.

Sobre o nome Tapajó atribuído ao grupo, um estudo apresenta análise peculiar, afirmando ter ele origem tupi e esclarecendo o seu significado. Trata-se de publicação de Felisberto Sussuarana, pesquisador autodidata que escreveu sobre a história de Santarém. Segundo o autor, a origem do nome da nação seria essa:

O vocábulo **Tapajós**, melhor ainda dizendo **Tapajoco** ou **Tapajoca**, quando mais etimológico **Tupajó, Tupajoco, Tupajoca** é tupi, substituto do antigo nome aruaque da tribo, e terá passado por dentro de apelidos parônimos para se alterar até a quantidade de formas etnonímicas que os cronistas referiram e que provém da fala de tribos

não vernáculas, como da de viajantes oriundo-europeus. Originalmente, **Tapajó** vem de **tuway**, absoluto de **uway**, “fundo do rio, enseada” como já foi dito, e de **oc**, às vezes simplificando em **ó**, “tirar, extrair, arrancar, desenraizar, vir de”, e significava literalmente “os que retiravam do fundo do rio” (a argila finíssima com que fabricavam, em desafio à gravidade, usando de massa malacoide, a sua extraordinária e delicada cerâmica), tradução que Martius ouviu em Santarém e que incide na melhor forma etimológica. **Tawá oc** (que terá dado o nome **Tabaó**) ou **Tawá yoc** (que se consagrou no definitivo nome **Tapajó**), ambos “os que extraem do fundo a argila”, é outro apelido, de tribo que não tinha nome ou marca registrados, que influiu na forma final **Tapajó**, termo de convergência de todos os apelidos, embora Teodoro Sampaio, no seu *O Tupi na Geografia Nacional*, 2ª edição, página 268, tenha dado a versão de “oriundos das tabas” ao vocábulo. A forma **Tuwayar(a)**, com a acepção de “mergulhador, o que vai ao fundo do

rio”, cognata do nome **Uwayar(a)** do boto cor-de-rosa sem o “T” do absoluto, também foi dada ao nome da tribo, os **Tuaiaras**, e aparece chamado o seu rio no *Map of the World* de C. Price (ano de 1714) (SUSSUARANA, 1991, p. 22. Grifos do autor.).

A análise de Sussuarana é ratificada por outros estudiosos, como a historiadora Antonia Terezinha dos Santos Amorim, autora de *Santarém, uma síntese histórica* (2000), o que nos encoraja a empregar a “tradução” que se faz do nome Tapajó, ao menos como fonte de inspiração.

Como vimos nesse capítulo, quando da chegada dos primeiros viajantes exploradores às terras da foz do rio Tapajós, havia um grupo indígena que se fazia respeitado e mesmo temido, mas que não resistiu às ações colonizadoras, que, inebriadas pela “visão do paraíso” que se ousou afirmar descobrir, tantas populações dizimou. Se os Tapajó sucumbiram em carne, perpetuaram-se nas obras que criaram com a “argila finíssima que retiravam do fundo do rio”.

CERÂMICA DOS TAPAJÓ

Vasos de
cariátides



Vasos de
gargalo



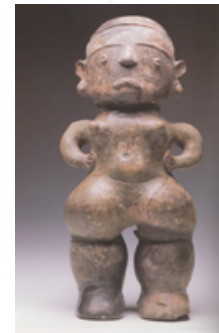
Recipientes
com gargalo



Recipientes
efígie



Estatuetas



Pratos, tigelas e
vasilhas com
base e/ou alças



Apitos



Cachimbos



2. A CERÂMICA DOS TAPAJÓ: ESTRUTURAS EM TRÂNSITO

*Só na foz do rio
é que se ouvem os murmúrios
de todas as fontes.*

(Guimarães Rosa, 2009.)

Os objetos de cerâmica descobertos na região de Santarém, do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, desde o início intrigaram pesquisadores, sobretudo por sua diversidade de formas e representações, até porque pouco se sabia (e ainda não se sabe muito) sobre os povos que viveram nessa área em épocas pretéritas. Isso levou Nimuendajú a sugerir que se referisse a esse conjunto como “cerâmica de Santarém”, como mencionou em carta a Palmatary:

Eu sempre falo de “cerâmica tapajó”, mas
basicamente não é mais exato do que dizer

“cerâmica de Santarém”. Os Tapajó foram os principais produtores deste tipo de cerâmica, mas não os únicos; Santarém foi o principal local onde o estilo tapajó foi produzido, mas havia outros, embora de menor importância (NIMUENDAJÚ, carta de 24/11/1937, apud PALMATARY, 1960, p. 18. Tradução nossa.)²⁶.

²⁶ No original: “I always speak of “Tapajó pottery”, but basically it is no more accurate than to say “Santarém pottery”. The Tapajó were the principal of this type of ceramics but not the only one; while Santarém was the principal place where the Tapajó-style was made, however there were others also, though these were of less importance”.

Em outra carta, Nimuendajú ressalva que, no sítio Aldeia, que corresponderia à principal área de ocupação dos Tapajó, a cerâmica encontrada é toda de um mesmo estilo, que seria tapajônico (PALMATARY, 1960, p. 18).

A partir da década de 1950, com as pesquisas de Hilbert na região dos rios Trombetas e Nhamundá, como comentado no capítulo anterior, as diferenças entre dois “estilos” começaram a se distinguir com mais clareza nos objetos cerâmicos encontrados na região de Santarém e arredores: o “estilo tapajó” (em que se destacam: presença das cariátides, peças com bordas ocas, pequeno número de bases trípodas, decoração por incisões curvilíneas e retas, além de pinturas em várias cores e de difícil remoção) e o “estilo konduri” (caracterizado por inúmeras peças com bases trípodas e predomínio de decoração com incisões retilíneas), ambos incluídos na tradição incisa ponteadada da Bacia Amazônica, situada, geralmente, entre os séculos X e XV.

Ao analisar os materiais que formaram as coleções, Nimuendajú (1949), Palmatary (1960), Barata 1944, 1950, 1952, 1953), Guapindaia (1993) e Gomes (2001, 2002, 2010) buscaram

distinguir os objetos quanto a esses estilos, o que nem sempre foi fácil, até porque se percebeu haver interpenetrações entre eles. Assim, nos trabalhos que tomei como base para a caracterização do conjunto da cerâmica dos Tapajó, encontram-se diversos agrupamentos, como “cerâmica tapajó”, “cerâmica de influência tapajó”, “cerâmica não tapajó”, “cerâmica konduri”, “cerâmica de influência konduri”.

Após proceder a um cruzamento de informações, de modo a reunir o que fosse essencial aos objetivos de compor um painel das formas presentes na cerâmica tapajó e estabelecer relações entre elas, visando a descobrir possíveis caminhos para a compreensão de como se deu o processo de criação das peças, detive-me nos grupos de objetos classificados como “cerâmica tapajó” e “de influência tapajó”. Além disso, nesses conjuntos foram identificados alguns “tipos”, a maioria deles já apontados por aqueles mesmos pesquisadores, mas houve a necessidade de realizar reagrupamentos, a fim de destacar o que observei. Essas análises, pautadas nos dados dos trabalhos mencionados, puderam ser aprimoradas durante os estudos das peças tapajós do acervo do MAE-USP.

Vale ressaltar que os estudos arqueológicos, por suas especificidades, apresentam detalhada descrição dos objetos, priorizando os aspectos físicos e, no geral, enfatizando classificações e debates sobre “genealogias”, com vistas a levantar hipóteses sobre o modo de vida do povo produtor da cerâmica em questão (o que, diga-se, não é pouco, nem desimportante). Como, de minha parte, o que busquei foi a caracterização geral do conjunto da cerâmica tapajó, mirando identificar seus principais atributos estruturais e suas destacadas particularidades expressivas, mesclei em minhas análises contribuições de outros estudos sobre cerâmica arqueológica amazônica, sobretudo a fim de clarear certos procedimentos técnicos, e alguns conceitos da Antropologia que se referem à produção material dos povos indígenas amazônicos não extintos. Cabe comentar que muitos arqueólogos, entre eles Denise Gomes, têm aproximado de suas interpretações arqueológicas algumas ideias antropológicas sobre o modo de vida indígena. Isso porque, nesse intercâmbio, nesse cruzamento de abordagens, a apreciação do objeto expande-se e conecta recursos valiosos para o entendimento do outro, daquela

alteridade que se busca conhecer. Tudo isso foi decisivo na construção da rede de percepções que subsidiaram meu processo criativo, que será exposto no capítulo seguinte.

Amparando a exposição das ideias, incluí grande número de imagens, compondo painel visual da produção dos Tapajó. Alguns objetos, inclusive, aparecem em mais de uma imagem, produzidas em épocas distintas e sob ângulos diferentes, o que permitiu encaminhar com mais propriedade e clareza as análises. Infelizmente nem todas as imagens têm a mesma qualidade, algumas encontradas apenas nos trabalhos de Barata e Palmatary, publicados em época em que não se dispunha dos recursos que temos hoje. Também os dados sobre dimensões dos objetos nem sempre foram encontrados; quando indicados neste trabalho, seguiu-se a ordem altura x largura x profundidade; ou, em alguns casos, especificou-se a altura e o diâmetro maior.

Ao final do capítulo, destaco o que considero importante fixar sobre as análises dos objetos, mirando pontuar as conclusões a que cheguei nesse percurso.

2.1 A cerâmica se faz de barro, labor e expressão

Na fabricação dos objetos cerâmicos, ocorre uma série de atividades, procedimentos técnicos e ações expressivas, todos amalgamados por fatores culturais, que se materializam na peça final. Ainda que várias dessas atividades possam ser consideradas universais, porque impostas pela própria matéria-prima, o barro, cada grupo humano desenvolve muitas outras, particulares, tanto nos procedimentos técnicos quanto nas ações expressivas. É isso que confere singularidade à produção de cada um.

Grosso modo, no trabalho com o barro até a obtenção de um objeto cerâmico, a sequência de procedimentos passa pelas seguintes etapas: escolha das fontes de matéria-prima, tanto de argila como de aditivos e pigmentos; coleta e processamento dessas matérias; manufatura da estrutura da peça; primeiro tratamento da superfície (alisamento, texturizações, incisões, excisões); primeira secagem; decoração (plástica ou por pintura); secagem final; processo de queima; e, por vezes, outros acabamentos finais, como aplicação de resinas

impermeabilizantes. Todas essas etapas compõem a sequência para a produção cerâmica; mas, como dissemos, podem ocorrer escolhas distintas entre os grupos.

No caso de cerâmica arqueológica, e sobretudo a pertencente a coleções cujos dados sobre a descoberta nem sempre foram devidamente anotados, como ocorreu com a cerâmica tapajó, a identificação dessas etapas apoia-se em observações que o pesquisador faz diretamente do objeto, acompanhadas por comparações com processos já identificados em outros. Ao estudar a cerâmica dos Tapajó, os arqueólogos, cada um tendo como base um conjunto específico de peças e realizando suas investigações sob primas distintos, consideraram aspectos nem sempre confluentes. Por isso, para configurar um painel da cerâmica tapajó, agrupei as informações dos objetos em três conjuntos: dados sobre o trato da matéria (preparo das matérias-primas, como argila e aditivo; tecnologias de construção; instrumentos); os agrupamentos por semelhança estrutural (descrições morfológicas, como dimensões, conformação, tratamento de superfície); e composição plástica (visualidade dos adornos, motivos decorativos, efeitos expressivos do conjunto).

Ainda que abordadas separadamente, por vezes foi necessário articular essas informações para dar conta de comentar alguns objetos. As técnicas de queima são apenas mencionadas nos casos em que foi possível obter algum dado. Quanto aos aspectos simbólicos, assinalo os principais, mais genéricos, relacionando-os ao que já se expôs até aqui.

2.2 Dados sobre o trato da matéria

ARGILA E ADITIVO

Toda a região amazônica, em virtude de suas características geológicas e hidrográficas, dispõe naturalmente de fina argila. Na área de Santarém não é diferente. Com certeza os Tapajó tiveram à sua disposição inúmeras áreas para obter essa matéria-prima. Outro dado relevante são os locais com argila branca (tabatinga), o que pode ser indício de fonte de matéria-

prima para a produção do engobe branco, bastante empregado por esse grupo.

A produção de um objeto cerâmico se inicia pela escolha da argila, que, entre os grupos indígenas, é influenciada não só por fatores espaciais (a distância até onde ela está disponível), mas também pelo tratamento que se dará a ela até a obtenção das formas pretendidas. Em outras palavras, essa escolha de modo algum é aleatória.

Para os povos indígenas, todo conhecimento sobre modo de fazer extrapola questões técnicas, constituindo-se elemento cultural que raras vezes sofre grandes alterações. No processo de elaboração de objetos cerâmicos, incluem-se as denominadas “operações essenciais”, aquelas que são bastante refratárias a mudanças, porque acarretam necessariamente modificações ou ajustes em processos subsequentes. Qualquer alteração nessa cadeia de procedimentos implica interferências no tempo gasto na atividade, adaptações nas dinâmicas, revisão de tecnologias, além das tentativas frustradas no percurso até se obter o que é pretendido. Isso não significa que não ocorram ajustes com o

passar do tempo, sobretudo se há modificações em outros fatores do processo (por exemplo, despertar de outras necessidades).

Nos estudos arqueológicos, reconhece-se a importância da identificação não só do tipo de argila utilizada, mas também se houve ou não o acréscimo de aditivo a ela, e qual foi o seu tipo. Isso porque, como foi dito, o tratamento da argila já indica aspectos da dinâmica do processo, o que, não raras vezes, relaciona-se a outras etapas na elaboração das peças.

Aditivo, também denominado antiplástico ou tempero, é todo elemento que se mistura ao barro a fim de alterar a sua plasticidade – ou seja, a propriedade de, quando misturado com água, em certas proporções, poder ser amassado e manipulado até se obter a forma desejada²⁷. A alteração da plasticidade de uma argila natural está relacionada ao modo como se trabalhará com ela (ou seja, as técnicas de manufatura), ao que será produzido (ou seja, os objetos) e às técnicas de queima.

²⁷ Grosso modo, a adição de um aditivo visa a reter a umidade do barro para que a secagem seja mais lenta e estável, diminuindo nesse processo o encolhimento, a deformação e os riscos de aparecerem rachaduras (trincas), além de favorecer o cozimento, já que contribui para que se formem micro-espaços vazios entre as partículas durante sua transformação na queima.

Os aditivos variam enormemente de acordo com o local. No caso da Amazônia, os mais comuns são: cauixi²⁸ (de origem animal), caripé²⁹ (de origem vegetal), areia (de origem mineral), caco moído e, em alguns casos, conchas (de origem animal).

²⁸ Cauixi ou cauxi (*Uixy-Saecoglottis* sp.) é a designação comum das espículas silicosas de espongíarios de água doce. Esses crescem nas várzeas alagadiças ou igapós e se acumulam nas raízes das árvores. Daí são retirados pelos indígenas ou caboclos e misturados à argila para a fabricação de cerâmica. É, portanto, aditivo de origem animal. O cauixi forma na argila uma rede altamente porosa capaz de suportar e absorver grande capacidade de pressão, como a resultante da ação do calor do fogo direto.

²⁹ Caripé, cariapé, ou caraipé é a entrecasca da árvore da família das rosáceas, do gênero *Licania*, que possui várias espécies. Sua casca é adstringente, contém pequenos cristais de sílica e é usada pelos indígenas ou caboclos como aditivo da argila. É, portanto, um aditivo vegetal. Além de melhorar a plasticidade da argila, o caripé diminui a sua capacidade de redução, já que, durante o processo de queima, a matéria orgânica se desfaz, e ficam os cristais de sílica que a circundam, deixando espaços vazios na pasta, o que permite maior expansão e retração da mesma quando posta em contato direto com o fogo repetidas vezes – como é o caso das painéis.

Palmatary comenta a predominância do uso de dois aditivos na região do Baixo Amazonas, o cauixi e o caripé. Sobre os Tapajó, menciona estudos de Linné, segundo o qual esse grupo empregava o cauixi sem calciná-lo (torná-lo cinza) e, prova do seu domínio técnico, o distribuiria homogeneamente na massa, a despeito de trabalhar com a argila com cauixi não calcinado provocar, como relatou Nimuendajú, “terrível coceira e lesões subseqüentes para as mãos”. Ainda segundo Linné, esse domínio seria um dos fatores a garantir a “superioridade técnica” e a “dureza” da cerâmica tapajó, em distinção a outras cerâmicas que observou. O arqueólogo menciona também a “nota sonora” que essa cerâmica produziu quando nela bateu com os dedos (LINNÉ, 1925, ff. 42, apud PALMATARY, 1960, p. 27-28).

Sigvald Linné (1899-1986) foi arqueólogo e etnólogo sueco, que ficou mais conhecido por suas escavações em Teotihuacan, no México, nas décadas de 1930 e 1940. Foi um dos divulgadores dos trabalhos de Nimuendajú, com quem trocou várias cartas. A partir de 1954, tornou-se diretor do Museu Etnográfico de Estocolmo.

Guapindaia, ao analisar 210 objetos cerâmicos da coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emilio Goeldi, confirmou que o aditivo mais comum foi o cauixi, mas em mistura, sobretudo com caco moído. A pesquisadora identificou ainda peças apenas com cauixi ou apenas com caripé, além de pequenas porcentagens de outras misturas do cauixi (GUAPINDAIA, 1993, p. 54). Gomes (2002, p. 88), após estudar mais de 8.000 peças e fragmentos de cerâmica tapajônica do MAE-USP, também constatou a predominância do uso de cauixi, tanto sozinho, como em associação com outros elementos, como caco moído, rochas trituradas ou areia.

Como foram essas as pesquisas que analisaram o uso de aditivo em maior número de peças tapajós, podemos concluir que esse povo empregou o cauixi como aditivo na argila, seja empregando-o sozinho, seja em associação com outros elementos, como o caco moído. O que vale destacar é que essa escolha do grupo assenta-se em conhecimento cuja origem não podemos acessar. Mas podemos supor, com razoável segurança, que houve transmissão de grande duração até chegarem às particularidades no trabalho com esses aditivos. Lembremos que

tanto a região do Baixo Amazonas é ocupada milenarmente, quanto o emprego desses aditivos não se restringe a alguns grupos. Em outros termos, o que merece ser enfatizado é a partilha de conhecimentos técnicos por vários grupos, cada qual os adaptando e se adaptando a eles a seu modo. Entre os Tapajó parece ter havido um domínio aprimorado no uso do cauixi, conferindo alta dureza e leveza às peças produzidas, além de garantir sua durabilidade.

TECNOLOGIAS DE CONSTRUÇÃO

Na Amazônia, segundo os estudos tanto dos povos pretéritos, como dos atuais, predominam, grosso modo, três *modi operandi* na construção de peças em barro: a modelagem, a moldagem e o acordelamento. Ainda que possam ser utilizadas em separado, o mais comum é que ocorram combinações, de acordo com o estágio de construção do objeto.

A modelagem é a técnica mais instintiva na lida com a argila. Consiste em modelar o barro, de modo direto, com as

mãos, sendo raro o emprego de instrumentos nessa fase. Isoladamente, pode ser empregada na construção de um objeto inteiro pequeno, como em adornos, apliques e bordas.

A moldagem consiste em prensar a argila, bastante úmida, sobre as mãos ou sobre alguma estrutura firme (por vezes, uma cabaça, ou alguma peça cerâmica já finalizada), a fim de se obterem determinadas formas, como a base dos objetos. Na Amazônia, essa técnica é recorrente na feitura da parte inicial da peça, ou seja, a base, sobre a qual se aplicam acordelados (roletes de argila) que irão compor as paredes do objeto.

O acordelamento (também conhecido como acordelado, roletado, roletagem) é a sobreposição de roletes de barro, que são unidos, por pressão, às vezes apenas com os dedos, às vezes com auxílio de instrumentos. Após junção dos roletes, a espessura é adelgada por raspagem, com instrumentos, o que também contribui para o alisamento da parede, eliminando-se as marcas de junção. É considerada a técnica “clássica” de manufatura de potes cerâmicos, utilizada praticamente em todo o mundo. Ainda

que seja possível construir uma peça inteira apenas com essa técnica, ela é quase sempre associada a outras.

A escolha das técnicas utilizadas em cada objeto também está relacionada à tradição cultural do grupo ao qual pertence o ceramista. Ainda assim, considerando a modelagem uma técnica instintiva, e o acordelamento, de ampla difusão, o conhecimento de ambas já permite combinações que abrem espaço para uma liberdade de expressão, sobretudo nos detalhes.

No que se refere às técnicas tapajós, Palmatary limitou-se a anotar que o grupo se destacou pela modelagem, na comparação que fez de suas peças com as de Marajó.

Barata cita o uso da modelagem, mas sem entrar em detalhamentos. Vale destacar que ele rechaça a ideia de uso de moldes, a despeito de terem produzido alguns tipos de peças em grande quantidade, como comentado no capítulo anterior. Como comprovou nos estudos de sua coleção, embora a aparência da forma de alguns objetos tapajônicos se repetisse, cada um é distinto seja nos detalhes decorativos, nos tamanhos, seja mesmo no número de adornos predominantes (BARATA, 1950, p. 13).

Corrêa (1965) aponta a modelagem em todas as estatuetas analisadas, indicando que algumas são ocas, o que sugere domínio singular dessa técnica, já que é preciso conduzir não só a junção das massas de argila, como também moldar as partes do corpo, garantindo a desejada espessura das “paredes”.

Guapindaia (1993, p. 54) chegou a quantificar o emprego das técnicas nos objetos que estudou: modelagem em 59,05%; acordelamento em 11,91%; associação de acordelamento e modelagem, em 27,61%; e torneamento em 1,44%³⁰.

Gomes (2002, p. 77) constatou a modelagem na construção de vasos inteiros, e não só dos adornos. Menciona ainda o repuxado³¹, tradicionalmente classificado como técnica de decoração acromática. A pesquisadora justifica a inclusão dessa técnica, ponderando que “o efeito em questão acaba interferindo na forma” (op. cit., p. 75). Sobre o uso do acordelamento,

³⁰ A autora identificou o torneamento em uma peça, que, ao final da pesquisa, não foi classificada como genuinamente tapajônica.

³¹ O repuxado consiste na ação de exercer uma pressão de um lado da parede ainda plástica da vasilha, para produzir uma alteração em alto-relevo do outro lado da parede.

comenta ter sido raro notar os roletes, dado que as peças revelaram ser “cerâmica altamente elaborada” (op. cit., p. 77).

Por esses dados, constata-se que as ceramistas tapajós dominavam a modelagem e o acordelado, técnicas que foram combinadas para criar a grande variedade de formas dos seus objetos cerâmicos. Chama a atenção o relato de Gomes de que, em muitas peças, não se percebem as marcas dos roletes, ainda que se verifique que essa foi a técnica empregada. Palmatary, Corrêa e mesmo Barata observaram haver variedade na qualidade de acabamento de determinadas peças, comentando que algumas eram mais “rudes” (Palmatary), de “acabamento grosseiro” (Corrêa), “rústicas” (Barata) do que outras do mesmo tipo. É o próprio Barata (1950, p. 17) que levanta a hipótese de que essas, sobretudo as menores, seriam feitas “pelas crianças imitando as mães oleiras”. Essa ideia tem respaldo na observação de grupos indígenas atuais (e não só dos indígenas), entre os quais é bastante comum as crianças estarem junto às mães oleiras enquanto trabalham a argila, muitas vezes iniciando em pequenas porções de barro uma ação intuitiva de imitação e, ao mesmo tempo, de criação. É nessas atividades que se estabelecem os

primeiros parâmetros para o aprendiz do *como se faz*, o que envolve não só a busca de uma forma final, mas sobretudo de um *modo* (corporal) de realizar o que se está fazendo.

Penso ser possível ampliar a abordagem dessa “diferença” de qualidade na modelagem em outra perspectiva. Como afirma o antropólogo Tim Ingold (2010), aprender habilidades envolve tanto a observação como a imitação de um fazer, e esse processo não ocorre separadamente do engajamento perceptivo do sujeito que “aprende” com o entorno. Nesse processo de ensino-aprendizagem, a imitação aciona processo íntimo de descoberta dos movimentos, que é resultante tanto da observação dos ensinamentos passados, como da recriação deles, por meio de movimentos corporais próprios, individuais. É nessa perspectiva que Ingold defende que cada geração contribui com a seguinte, quando o contexto oferece oportunidades de percepção e ação, e não apenas um conjunto de representações ou informações, ou mesmo um esquema pronto.

Nesse sentido, acredito que, para entender o processo de criação das peças cerâmicas pelo povo Tapajó e apreender como

suas formas se desenvolveram, é importante considerar todo o conjunto de objetos e essa dinâmica de trocas na aquisição de habilidades. Um conjunto tão expressivo de obras, que perdurou por tanto tempo, não pôde ser construído apenas por alguns, não esteve “pronto” desde o início. Intuo que foi nessas pequenas peças, muitas delas de aparência “rude”, “rústica”, “grosseira”, que brotaram ideias que, aprimoradas, possibilitaram o que se toma hoje como a grande obra dos Tapajó.

Ao comentar as formas dos vários tipos de objetos tapajós, apontarei elementos que, considero, poderem ser indícios de como as formas se metamorfosearam, ao se “deslocarem” de um objeto a outro, e que me permitiram vislumbrar “caminhos criativos” na construção de peças particulares. Essa “migração” de formas talvez possa ser relacionada à liberdade de algumas oleiras para experimentar outras combinações no processo, o que costuma estar relacionado às descobertas do aprendizado.

INSTRUMENTOS

Apenas Guapindaia apresentou informações relacionadas aos instrumentos que teriam sido usados pelos Tapajó. Como comentou, suas inferências se deram pela observação dos efeitos deixados pelos instrumentos nas peças, o que, como destacou, não lhe permitiu indicar quais seriam, “mas tão somente descrever suas características” (GUAPINDAIA, 1993, p. 50).

Usando cera de carnaúba para tirar moldes de alguns tratamentos plásticos, como incisos, ponteados e perfurações, a pesquisadora pôde observar melhor como seria a ponta do instrumento empregado. Concluiu que, para as incisões e os ponteados, a ponta era “consistente e arredondada”. Além disso, verificou que, em várias peças, “a presença de rebarbas, de linha curvas, de longas linhas retas e a presença de simetria das linhas nas incisões” eram indícios “de que o instrumento de ponta era manuseado como se fosse uma caneta” (op. cit., p. 63).

Os demais pesquisadores não chegam a mencionar o uso de instrumentos, mas subentende-se em suas análises terem

considerado o que é o mais comum entre os povos indígenas amazônicos não extintos. Nesse sentido, podemos apontar, como descreveu Tania de Andrade Lima na *Suma Etiológica*, que, entre a maioria dos povos indígenas, o uso de instrumentos é reduzido, sendo mais comum o emprego de conchas, pedaços de cabaça ou cascas, apenas para a raspagem que é feita na peça ainda com o barro úmido, a fim de regularizar as paredes e eliminar as marcas dos roletes, além das asperezas indesejadas. Também são utilizados instrumentos para o alisamento ou polimento das peças, geralmente seixos, cacos, sementes, palha de milho, etc., processo que em alguns casos deixa indícios bem visíveis, como a superfície brilhosa (LIMA, 1986).

Como foi apontado pelos pesquisadores, muitas peças tapajônicas apresentam superfície bastante lisa e, não raras vezes, lustrosa. Isso indica que instrumentos como os mencionados por Lima devem ter sido usados na construção dos objetos.

2.3 Agrupamentos por semelhança estrutural: as pluriformas

Ainda que os Tapajó tenham construído inúmeras peças cuja formatação básica remete ao pote e suas variações, construíram estruturas complexas, reconhecidamente distintas das produzidas por outros povos, seja porque a elas aplicou, com singularidade, adornos de representações humana e de animais, seja porque na combinação de formas simples ou partes delas marcou seu modo de expressão. Além disso, construiu conjunto de estatuetas de figuras humanas e de animais, ora valorizando o naturalismo nas representações, ora condensando as formas em elementos essenciais, num provável intuito de estilizar a figura.

Barata (1950, p. 7) destaca o ineditismo das peças tapajônicas, sobretudo pela variedade e quantidade de adornos figurativos. Em um de seus estudos, chega a empregar o adjetivo “barroco” para caracterizar essa produção, o que, já no início do século XIX, era usado por outros autores – e ainda hoje isso acontece, em alguns com sentido crítico, desqualificador, posto que subentendemos um julgamento que despreza o excesso. A

despeito dessa fartura de componentes nos objetos cerâmicos tapajós, o melhor elemento para se caracterizar (e distinguir) essa cerâmica das demais que se encontraram na região de Santarém é, como também afirmou Barata, “sobretudo a forma” do todo. Não que os Tapajó apenas tivessem produzido cerâmica complexa em sua conformação; o que ocorre é que esses objetos mais complexos se tornaram sua distinção em termos de estilo.

Dado relevante sobre esses objetos é que não são de grandes dimensões; comparados às grandes urnas dos Marajó, por exemplo, são de pequeno porte. Não se encontraram, nas terras ocupadas pelos Tapajó, urnas funerárias de médio e grande porte, e não há consenso de que certos recipientes pequenos serviram como urnas. O material descoberto revela-se bastante diverso, mas pela complexidade nos ornamentos é associado a práticas ritualísticas, algumas comprovadamente relacionadas ao tratamento que se dava aos mortos. Num dos sítios arqueológicos escavados por Gomes, o sítio Carapanari, “numa área que possibilita ampla visibilidade do rio Tapajós”, foi localizado um vaso inteiro. Como relatou a pesquisadora,

[...] ao redor deste vaso globular, com gargalo estreito, que consiste num vaso destinado a conter bebidas (com cerca de 5 litros de capacidade volumétrica) representando uma efígie com cabeça e cauda de jacaré, foram detectadas pequenas concentrações de cinzas, dispostas à meia altura do bojo, sugerindo que este artefato havia sido enterrado e ao redor dele acesos pequenos fogos. Durante a retirada do sedimento interno [...], foi encontrado em seu interior um artefato de pedra lascada bastante robusto – uma faca confeccionada em arenito – cuja elaboração se diferencia do restante da indústria lítica deste sítio, indicando um possível acompanhamento funerário. As associações entre os objetos, levando em conta sua disposição espacial, a morfologia do vaso e sua capacidade volumétrica, além da existência dessas lentes de cinzas, apontam para uma possível cerimônia de endocanibalismo, com a ingestão ritual de ossos calcinados (GOMES, 2010, p. 227).

A profusão de formas foi enfatizada em todos os estudos que visaram a tipificar as peças dos Tapajó. Palmatary (1960, p. 109) chega a agrupar os objetos analisados em 25 tipos e sugere que, após período de crescimento e desenvolvimento, diversas formas foram modificadas e integradas num padrão específico, que se tornou expressão do estilo de vida desse povo, seu senso de beleza e marca identitária de sua cultura. Guapindaia (1993, p. 48-49) também pôde constatar ampla variedade de formas entre os objetos estudados e propôs agrupamento considerando a repetição sistemática de elementos essenciais. Gomes (2002, p. 80-85), no seu trabalho sobre a coleção tapajônica do MAE-USP, identificou 34 formas, tendo considerado sobretudo o contorno e a estrutura dos objetos de um conjunto que, como comentou, destaca-se pelas formas e por “iconografia exuberante”, com a representação de diversos animais da floresta amazônica e de figuras humanas.

Ademais, nos trabalhos arqueológicos sobre a cerâmica dos Tapajó, o que é patente quanto à tipificação das formas é a valorização de dois grupos, sem dúvida uma marca cultural desse povo: os vasos de cariátides e os vasos de gargalo, assim

denominados por Barata, que os descreveu e tipificou na publicação de 1950.

Cabe aqui comentário quanto ao uso do termo “vaso”, empregado por Barata e assim se mantendo até hoje. Não se sabe que nome os Tapajó davam a esses objetos e que distinção faziam quanto a seu uso. Porém, como indicam os relatos dos viajantes exploradores, tanto os vasos de cariátides como os de gargalo eram utilizados para acondicionar as bebidas consumidas em rituais. Nos estudos arqueológicos, o termo “vaso” costuma ser empregado, grosso modo, para todo recipiente (ou seja, objeto construído para acondicionar algo) cuja altura seja maior que metade do diâmetro máximo da peça. Por essa descrição tipológica, a categorização proposta por Barata segue o consenso científico. Contudo, como será apresentado mais adiante, o pesquisador avançou em suas análises propondo uma descrição mais detalhada e subdivisões nesses grupos de peças, indicando que suas diferenças estruturais revelavam uso bastante distinto.

Quanto aos vasos de cariátides, pesquisas realizadas até hoje dão conta de atestar que, em termos de terras brasileiras, os

Tapajó foram os únicos a produzi-los; expandindo-se a comparação para outras partes da América, a configuração que obtiveram é extremamente distinta. Por isso concordamos com Barata e Palmatary, quando exaltam essa forma como uma das mais desenvolvidas e caracterizadoras do estilo dos Tapajó.

Ainda que Gomes partilhe do uso desse termo, optou por incluir esse tipo no que chamou de “forma 4”, assim descrita:

Forma 4 – vasilha de contorno simples, corpo em forma de calota esférica em 80% dos exemplares e os demais 20% de formato hemisférico, boca circular, borda direta vertical ou introvertida e flanges labial e mesial. Esta é sustentada por três figuras antropomorfas modeladas que se apoiam sobre uma base hiperboloide. A altura da peça é maior ou igual ao seu diâmetro máximo (vaso) (GOMES, 2002, p. 80).



Imagem 14. Vaso de cariátides.
Dimensões: 19 (altura) x 18,7 cm (diâmetro maior).
Acervo MAE-USP.
Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP.

Quanto aos vasos de gargalo, entre os Tapajó assumiu configuração particular, sobretudo os que trazem adornos zoomorfos alongando o bojo (o corpo) da peça, aproximando-a de uma forma votiva. Esses objetos foram nominados pelos pesquisadores como vasos **de** gargalo, distinguindo-os dos objetos **com** gargalo, também produzidos pelos Tapajó, mas que podem ser verificados em conjuntos cerâmicos de vários povos da América, incluindo outras áreas do Brasil.



Imagem 15. Vaso de gargalo.
Dimensões: 17,5 cm (altura) x 10,2 cm (diâmetro maior).
Acervo MAE-USP.
Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 132.

Outra forma bastante empregada pelos Tapajó na construção de seus objetos e que, em termos de povos do Baixo Amazonas, pode ser considerada distintiva deles, foi a globular.



Imagem 16. Recipiente globular com gargalo.
Dimensões: 29,5 cm (altura) x 26 cm (diâmetro maior).
Acervo MAE-USP.
Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 142.

Quanto aos demais tipos de objetos, os Tapajó também expressaram estilo bastante distinto do observado em outros grupos amazônicos, como nas estatuetas (a grande maioria de figuração humana feminina e de traços realistas) e nos pratos e tigelas (cuja forma final se singulariza com os adornos zoomorfos e as decorações com incisões, ponteados e em alto relevo).

Para essa pesquisa, foram escolhidos oito grupos de objetos, todos mencionados nos estudos citados, a fim de prosseguir em descrições mais detalhadas de sua estrutura e tratamentos decorativos. Os grupos são: vasos de cariátides; vasos de gargalo; recipientes com gargalo; recipientes efígie; estatuetas; pratos, tigelas e taças com base ou pés; apitos; cachimbos. Para compor meus comentários sobre cada um desses grupos, foi realizado levantamento das peças analisadas nos estudos referenciais (Barata, Palmatary, Corrêa, Guapindaia e Gomes), cruzamento de informações e, por fim, interpretação que sintetizasse suas particularidades associada às constatações na observação dos objetos do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Quando se fez necessário, justifiquei as escolhas feitas quanto ao nome dado ao grupo e à seleção de objetos tomados como exemplo.

Os aspectos decorativos, por sua recorrência em vários objetos, foram analisados em tópico posterior, para deixar mais nítido o conjunto das técnicas de decoração usadas pelos Tapajó.

2.3.1 Os vasos de cariátides

Os vasos de cariátides são pequenos recipientes, simétricos, em forma de taça, constituídos por três partes distintas: a base (parte inferior), sobre a qual estão apoiadas três representações de figuras humanas femininas, modeladas (as cariátides, parte intermediária), sobre as quais está o recipiente (parte superior). Nas bordas superiores estão afixadas figurações zoomorfas modeladas.

O nome desse objeto, sugerido pela primeira vez por Barata (1950) e desde então mantido por todos os pesquisadores, faz alusão a construções arquitetônicas da Grécia Antiga nas quais as colunas têm o formato de mulheres que suportam na cabeça a cobertura do templo. Na tradição grega, cariátides são as mulheres de Caryae (ou Karyai), comunidade na Lacônia, região do Peloponeso, situada próxima de Esparta.



Imagem 17. No pórtico Sul do templo Erecteion, estão as seis cariátides mais conhecidas.

Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ath%C3%A8nes_Acropole_Caryatides.JPG>.

Acesso em: 20 mar. 2016.

As cariátides mais notórias são as que servem de colunas ao templo Erecteion, construído entre 421 a 406 a.C., consagrado a Atena Polias, Poseidon e ao próprio Erecteu (rei mítico e herói de Atenas, de cujo nome derivou o do templo). Vitruvius, o arquiteto romano que viveu no século I a.C., assim registrou a simbologia das cariátides:

Carya, cidade do Peloponeso, juntou-se aos persas em guerra contra os gregos. Esses, em troca da traição, depois de se libertarem do jugo persa em vitória gloriosa, decidem, por unanimidade, declarar guerra contra os Caryans. Carya foi tomada e destruída, sua população masculina extinta, e suas matronas escravizadas, sem permitir-lhes, no entanto, deixar as longas vestes e outras marcas de seu posto de mulheres casadas, de modo que fossem obrigadas não só a marchar no triunfo grego, mas a aparecer sempre carregadas com o peso de sua vergonha, fazendo expiação por seu estado. Por isso, os arquitetos daquele tempo projetaram para edifícios públicos estátuas dessas mulheres, segurando a parte superior das construções, a fim de que o pecado e o castigo do povo Caryae pudessem ser conhecidos e transmitidos até a posteridade. (VITRÚVIO, *De Architectura*, I.1.5. Tradução nossa.)³²

³² Tradução a partir do inglês, de texto publicado em *Lexundria, Digital Library of Antiquity*, disponível em <<http://lexundria.com/vitr/1.1.5/cf>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

Ainda que a história narrada por Vitruvius seja contestada por historiadores contemporâneos, ela nos dá uma pista de como foram vistas essas mulheres-coluna em determinada época. Pelo que pude apurar, helenistas acreditam que as cariátides gregas representam as jovens que buscavam a água para o festival de limpeza em homenagem a Atena. De fato, as figuras colunares parecem estar posicionadas para descer do templo e levar sobre as cabeças um recipiente (que funciona como capitel e suporta as cargas no teto). À primeira vista, são praticamente idênticas; mas, como revelam as imagens de pesquisas de estudiosos da arquitetura da Grécia Antiga, cada uma tem suas particularidades.

É interessante notar que as explicações propostas para o uso do termo cariátides nas construções gregas e a situação retratada pelas figuras femininas no vaso de cariátides dos Tapajó apontam um aspecto do papel das mulheres nesses contextos. Lembremos que, entre os Tapajó, num dos rituais dedicado aos mortos, as mulheres levavam ao local o recipiente contendo a bebida ritualística, mas não participavam diretamente da cerimônia, ficando às margens, acoradas. Tal qual as cariátides gregas, algumas mulheres Tapajó cumpriam seu papel de

guardiãs do líquido fundamental num evento de ordem sagrada. A alegação de que a elas era atribuído papel secundário no rito parece-me hierarquizar por demais as funções desempenhadas em cerimônias coletivas, como as dos indígenas amazônicos, que se instauram pela força do grupo.

De todo modo, essa estrutura parece reproduzir situação que é comum no trabalho das mulheres, seja em comunidades indígenas, ou não: carregarem grandes pesos sobre a cabeça. Não são poucos os exemplos de mulheres carregando cestos, potes, latas, grandes trouxas de roupas apoiados sobre a cabeça. Não raras vezes, a habilidade delas sugere elegância no caminhar, mesmo transportando seus fardos; considerando as figuras do vaso de cariátides, que estão acoradas, a habilidade sugerida me parece ainda maior, mais singular.

ORIGEM DA FORMA "CARIÁTIDES"

Palmatary (1960), a fim de defender que esse tipo de estrutura de suporte trípole, em formato colunar, pode ser

localizado em outros pontos da América, menciona referências com as quais teve contato. Como um de seus objetivos era estabelecer possíveis relações entre todas as cerâmicas americanas pretéritas, os exemplos apresentados visaram confirmar que esse pensamento construtivo foi comum a outros povos americanos. Subentende-se aí intenção de sugerir contatos entre os agrupamentos humanos, ainda que as pesquisas não tenham comprovado todos eles.



Imagem 18. O que restou do templo tolteca de Tlahuizcalpantecuhtli, em Tula, no México.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Toltec#/media/File:Telamones_Tula.jpg>. Acesso em: 20 mar. 2016.

Palmatary (1960, p. 91) cita o templo tolteca de Tlahuizcalpantecuhtli, em Tula, no México. Tal como no antigo templo grego, o peso da estrutura da construção repousa inteiramente sobre as cabeças das figuras (nesse caso, figuras masculinas), sem o auxílio das mãos. Menciona ainda haver construções com a mesma estrutura em Yucatán e no Equador.

Para a cerâmica, a pesquisadora relata ter encontrado o que denomina de “estrutura de cariátides madura” (ou seja, três figuras sustentando, sobre a cabeça, sem o auxílio das mãos, um recipiente) num vaso do Vale do Mississipi, da coleção do Museu da Universidade local. Menciona ainda peças do norte de Coclé (Panamá) e da Costa Rica, cujas formas se aproximariam bastante da estrutura do vaso de cariátides dos Tapajó, e formas similares em Arkansas. Chega a afirmar que as peças tapajônicas “parecem ser um desenvolvimento a partir de elementos emprestados de uma ou mais culturas” (PALMATARY, 1960, p. 92), o que teria ocorrido por meio da utilização de restos de cerâmica com as quais tiveram contato. Mas, como lembra, não há comprovações desse intercâmbio, ainda que possa ter de fato ocorrido.



Imagem 19. Cerâmica da província de Guanacaste, na Costa Rica. Nela se nota o uso de colunas sustentando o vasilhame, mas nesse caso as quatro colunas não têm figuração naturalista. Datação: 1.000–1.350. Fonte: <www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photos-rarely-seen-central-american-ceramics-dating-from-1000-years-ago-11618976/#61XIri36EMBOiGc.99>. Acesso em: 20 mar. 2016.

A despeito dessas aproximações, Palmatary (1960, p. 92-93) destaca a particularidade da peça dos Tapajó, que, segundo ela, teriam ultrapassado as ideias construtivas observadas em outras localidades da América, ao estilizarem suas cariátides e também a base do objeto, combinação pela qual seu trabalho é facilmente reconhecível. Ou seja, mesmo que o vaso de cariátides dos Tapajó mostre alguma correlação com peças cerâmicas de outras áreas, evidencia independência criativa desse povo.

Vejamos, detalhando as particularidades de cada parte desses vasos, quais elementos os tornam tão distintos.

OS COMPONENTES FORMAIS DOS VASOS DE CARIÁTIDES

Barata (1950, p. 23-24) descreve assim a estrutura dos vasos de cariátides: “constituídos de várias partes distintas, modeladas separadamente e depois unidas entre si”. Ao prosseguir em sua análise, adota o agrupamento dessas partes em três: a base, “um suporte em forma de carretel, como se dois pequenos pratos tivessem sido ligados pelos fundos”; a parte de cima, que “tem a forma de uma cuia ou bacia, bem maior do que o suporte”; e, entre essas duas, as “três cariátides antropomorfas”. Comenta ainda que “na linha de limite da bacia propriamente dita, que é lisa, com a parte superior em que estão gravadas as incisões geométricas”, encontram-se ornamentos figurativos, “de destacado relevo, que circundam a bacia [...] até um pouco acima da borda” (BARATA, 1950, p. 26-27).

Para o prosseguimento das análises, passo a comentar cada uma dessas partes separadamente, e, mais à frente, retomo considerações sobre o conjunto.

A BASE INFERIOR: UM CARRETEL

A base do vaso de cariátides, sempre em formato de um carretel, é composta por duas partes, côncavas, unidas pelas bordas de menor diâmetro. É sobre ela que se fixam as três cariátides, em disposição equidistante. Como observa Barata (1950, p. 23-24), essa base nunca é lisa, contendo decorações, em geral geométricas, em incisões e ponteados, não se repetindo nos diversos vasos de cariátides que analisou. Pude constatar esse dado nas peças que observei no MAE-USP.

Barata afirma também que essa decoração é semelhante à da borda da parte superior, havendo mesmo uma “identidade de desenhos”: o ornato geométrico inciso com os semicírculos (ou “formas virgulares” concêntricas), variando apenas o número de vezes em que se repetem e os traços verticais de separação

(BARATA, 1952, p. 193). Contudo, nas imagens de peças que analisei (às quais Barata provavelmente não teve acesso) e nos objetos que observei presencialmente, nem sempre se verifica correspondência entre os motivos da base e os da borda superior. Isso não desautoriza as falas do pesquisador, apenas ratifica o fato de os vasos de cariátides, na forma, serem bastante semelhantes, e nos detalhes se distinguirem muito, não havendo dois iguais.

Barata destaca também que a forma do carretel apresenta variações, ora “pronunciadamente achatado”, ora “bastante alto”. Essa constatação só vem corroborar o fato de haver distinções nos pormenores da configuração dos vasos de cariátides. Sobre as dimensões especificamente da base, apenas Guapindaia anotou que, nas peças que analisou, a altura varia de 4 a 6,90 cm (GUAPINDAIA, 1993, p. 61).



Imagem 20. Vaso de cariátides. Observe-se, nesse exemplar, a diferença de tratamento decorativo, em incisões, na base e na borda da parte superior.

Dimensões: 15 cm (altura) x 15 cm (diâmetro maior).

Acervo MAE-USP.

Fonte: Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP.

Imagem 21. Fragmento de vaso de cariátides (parte superior).

Dimensões: 6 cm (altura) x 13,8 cm (diâmetro maior).

Acervo MAE-USP.

Fonte: GOMES, 2002, p. 170 (peça 11 do Catálogo).



A PARTE SUPERIOR: O RECIPIENTE

A parte superior é o recipiente do objeto, de formato esférico, com boca circular, borda vertical direta e base arredondada. Existem ainda duas flanges³³, uma começando no meio da borda e outra mais junto à sua base. Nessa última, observam-se incisões e ponteados, além de adornos figurativos modelados, contornando toda a estrutura.

³³ Denomina-se flange à parte, em forma de “disco” ou “aro”, acoplada ao contorno de parte cilíndrica.

Desde a observação de imagens fotográficas do vaso de cariátides, a visão de cima me pareceu privilegiada para perceber a riqueza de detalhes da parte superior. No *caderno de registros*, cheguei mesmo a desenhar, esquematicamente, essa configuração, que, na fase de criação dos objetos, retomei, estilizando-a ainda mais.

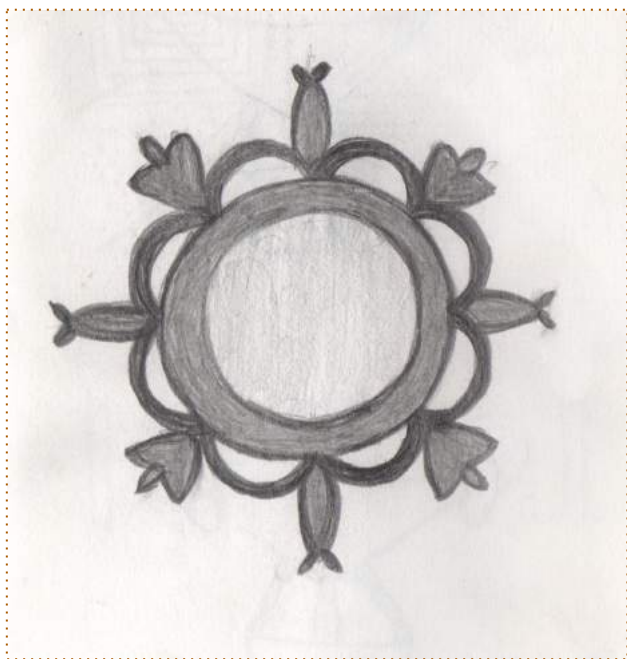


Imagem 22. Desenho esquemático de vista de cima do vaso de cariátides.

Caderno de registros, 11/11/2015.

Fonte: Wagner Priante.

Além disso, quando estive com as peças do acervo do MAE-USP, pude verificar como seria entornar o vaso de cariátides até a boca, aproximando a visão da parte superior. Ainda que não saiba se era assim que os Tapajó utilizavam esse objeto, fiquei imaginando que ao menos alguns deles poderiam ter experimentado contato semelhante, percebendo de modo bastante peculiar os detalhes dos adornos zoomorfos, que se distribuem simetricamente.

Outra aspecto particular da parte superior se evidencia quando se procura o melhor jeito de pegar o vaso de cariátides. No manuseio que experimentei com as peças do MAE-USP, usando as duas mãos, abertas, apoiando as palmas sob a parte côncava do recipiente, em pontos horizontalmente opostos, entre as cariátides e os adornos, o objeto ganhou ainda mais a força de um receptáculo sacro.

Movimentando as mãos, aproximando e afastando a peça do meu rosto, tive mesmo a impressão de que os adornos junto às bordas, com seus muitos detalhes e múltiplas sugestões figurativas, moviam-se, transformavam-se, em seres diversos.

Também pude constatar, nos estudos junto ao acervo do MAE-USP, sobretudo pelos inúmeros fragmentos de adornos de vasos de cariátides, que, embora se verificasse sim um padrão na forma deles, indicando a partilha de um *jeito de fazer*, há muitos detalhes que os particularizam. São incisões, pequenos relevos, diferentes curvaturas, exploradas em quase todos eles. Imagino que, no ato de criação, as ceramistas ousaram liberdades singularizando cada objeto, mesmo que tivessem de concretizar uma forma consagrada dentro do repertório do grupo.

A PARTE INTERMEDIÁRIA: AS CARIÁTIDES

As cariátides, figuras antropomorfas que ligam a base em forma de carretel e o recipiente superior, foram modeladas estilizando-se, em graus variados, a imagem de mulher de cócoras. No corpo, há valorização da cabeça e das pernas, e em vários exemplares os membros superiores também se destacam.

Quando indicado, o sexo é marcado por incisão ou pontinho (BARATA, 1950, p. 24; PALMATARY, 1960, p. 58; GUAPINDAIA, 1993, p. 61; GOMES, 2002). Apenas Palmatary indicou uma exceção, em peça do Museu Paraense Emílio Goeldi, com a marca de um falo; contudo não consta, na publicação consultada, imagem dessa peça, nem mesmo Guapindaia, que estudou a coleção do referido Museu, indica sua existência.



Imagem 23. Fragmentos de vaso de cariátides.
Dimensões: altura: entre 3 e 5 cm; diâmetro: entre 2 e 3 cm.
Acervo MAE-USP.
Fonte: GOMES, 2002, p. 288 (figura 113 do catálogo).

Como foi comentado, tanto Barata como Palmatary sugerem que as peças de modelagem mais “rude”, “grosseira”, pudessem ser ou o trabalho de oleiras aprendizes, ou as primeiras cariátides dos Tapajó. Palmatary (1960, p. 59) propõe este “percurso evolutivo”: formas mais rudes, em que a figura quase se resume à coluna; depois as mais “naturalistas”, com membros superiores bem nítidos; e finalmente a estilização, em que os membros superiores já não mais comparecem. Outro elemento que a autora distingue nessa “evolução” é o modo de representar os olhos. No início seriam simples sulcos, depois o que chamou de “round-rimmed protuberant eye” (dois círculos concêntricos) e finalmente o olho “grão de café”. Todavia a autora mesmo identifica “exceções” na distribuição desses tipos de olhos pelas fases “evolutivas”.



Barata (1950, p. 21-22) defendeu percurso diferente, sugerindo que teria havido uma “evolução” da figura feminina a partir da representação do pássaro com as asas. Segundo ele, houve desdobramento de uma forma em outra, por meio de um processo de estilização até se configurar numa representação de figura feminina. Essa hipótese de Barata será detalhada quando abordarmos os adornos zoomorfos.

Segundo a pesquisadora Cristina Demartine, do MAE-USP, uma explicação possível para a variação das cariátides é a estilização da forma impulsionada pela necessidade do aumento da produção (seja dessa peça ou de outras). Como comentou durante conversas que tivemos durante minhas visitas ao acervo do Museu, pelos dados de inúmeros outros povos (e não apenas indígenas), é comum ocorrer a estilização para “se ganhar tempo” na produção que aumentou.

Imagem 24. Da esquerda para a direita, cariátide mais rude (colunar), naturalista e estilizada. Segundo Palmatary, essa seria uma sequência evolutiva na construção das cariátides.

Acervo Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade da Pensilvânia.

Fonte: PALMATARY, 1960, p. 193-194 (pranchas 71 e 72).

Vale destacar que os pesquisadores concordam que, mesmo estilizadas, as cariátides quase sempre trazem clara indicação de olhos, nariz, boca e orelhas, representados por incisões ou apliques.

Considerando os membros inferiores e superiores, comparecem quase sempre os primeiros, em posição flexionada, sugerindo que as figuras estão agachadas ou acoradas; além disso, na maioria deles, os dedos dos pés estão representados por incisões.

Nos exemplares em que estão representados os membros superiores, esses indicam, a meu ver, situações bastante particulares da cena descrita. Conforme Barata (1950, p. 25) e Guapindaia (1993, p. 61), por vezes as duas mãos estão vedando os olhos, indicando que as figuras não podiam ou não queriam ver o que se passava. Em outras, estão tapando a boca, sugerindo que nada podiam dizer. Mas há também figuras com os braços estendidos para baixo e as mãos repousando nos membros inferiores, numa postura de atenção, equilíbrio. E ainda algumas com uma só das mãos cobrindo um dos olhos, ou a boca,

enquanto a outra fica sobre o joelho, que me sugere outra complexidade na habilidade corporal e na postura representada. De todo modo, quando existem, os membros superiores nunca estão auxiliando a cabeça a suportar o recipiente superior, o que, para Palmatary (1960, p. 92), é um indício da “forma de cariátides madura”.

Chama atenção ainda o fato de essa complexidade estar modelada numa pequena quantidade de massa. Segundo verificou Guapindaia (1993, p. 61), as cariátides variam em altura de 3,5 cm a 5,8 cm. Gomes (2002, p. 288-289) identificou variação de 2,5 cm a 5 cm.

Em síntese, o corpo das cariátides, ainda que apresente variações de uma peça para outra, tem a mesma estrutura, em que se enfatiza a posição da figura: de cócoras e suportando o recipiente sobre a cabeça. Segundo Barata (1950, p. 25), ainda que de um vaso para outro as cariátides se diferenciem, seja na configuração dos corpos, seja nas posturas, num mesmo vaso “as três são iguais, mantendo as mesmas atitudes”. Nas peças que observei no MAE-USP isso se comprovou.

OS ADORNOS

Sem dúvida os adornos destacam-se nos vasos de cariátides, circundando a parte superior em posições alternadas, de certo modo fazendo a borda avançar pelo espaço circundante. Como pude constatar nas peças do MAE-USP, as representações zoomorfas contêm muitos detalhes, que as fazem se diferenciar de um vaso para outro. Ainda assim, percebe-se que, como já havia constatado Barata (1950, p. 26-27), num mesmo vaso elas “obedecem a um permanente e invariável estilo de representação”. Certamente a técnica empregada foi a modelagem, como apontaram todos os pesquisadores referência nessa pesquisa.

Entre as representações, há pelo menos dois tipos, que se distribuem sempre alternadamente. Um deles, que observei em vasos inteiros e fragmentos do acervo do MAE-USP, são os pássaros de bico curvo, que Gomes (2002, p. 125) identificou como urubu-rei.

Barata classificou esse tipo de representação como adorno simples. Segundo ele, trata-se de figura-dupla: quando visto de perfil, é figura zoomorfa; visto de frente, é antropomorfa. Palmatary (1960, p. 57) endossou essa análise, identificando o dualismo na representação.

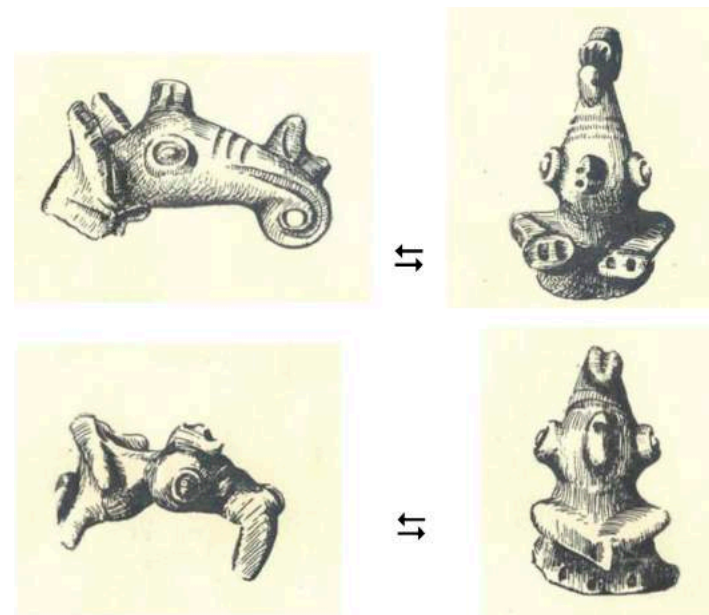


Imagem 25. Desenhos de adornos do tipo simples, de vasos de cariátides da coleção de Frederico Barata. Percebe-se que a posição do fragmento determina o que se vê. À esquerda, os adornos vistos de perfil são figuras zoomorfas; à direita, vistos de frente, são figurações antropomorfas.

Fonte: BARATA, 1950, p. 17.

O outro tipo de adorno, denominado por Barata de composto (termo seguido por Palmatary) e por Guapindaia de tipo I, é um corpo, mais ou menos estilizado, com duas cabeças: uma humana (antropomorfa), com traços bem definidos (olhos, nariz, boca e orelhas), e outra de pássaro (zoomorfa), que tem bico curvo. O que se percebe aqui, como bem anotou Guapindaia (1993, p. 60), é uma integração da figuração humana com a de um animal (pássaro). Gomes (2002, p. 97) corrobora esse exemplo de bicefalia na representação, que associa a um contexto de práticas xamânicas. No material que analisei no MAE-USP, encontrei esse adorno em vasos inteiros e também nos grupos de fragmentos.



Imagem 26. Desenho de adorno do tipo composto (elemento antropozoomorfo) de vaso de cariátides, composto de duas cabeças num mesmo corpo. Altura: 6,5 cm. Fonte: BARATA, 1950, p. 15.

Nas suas análises, Gomes (2002, p. 125) observou que algumas “variações de urubu-rei, mais estilizadas, parecem ter sido substituídas por representações naturalistas”. Também comenta ser possível inferir que tenha ocorrido uma busca por distintas configurações dos adornos, mantendo-se um padrão de associar a figura de um pássaro e de um humano.

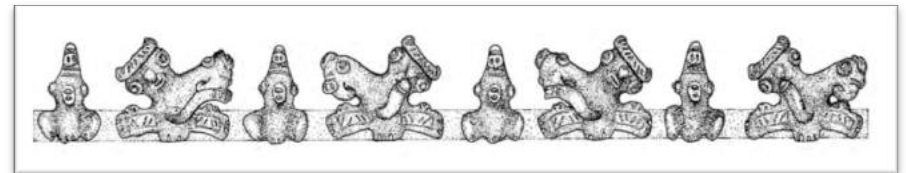


Imagem 27. Esquema com a sequência das variações dos adornos representando urubu-rei nos vasos de cariátides. Fonte: GOMES, 2001, p. 147.

Esse comentário de Gomes certamente vincula-se ao que observou Barata (1950, p. 28) nas análises de sua coleção, que foi a constatação de “um certo sentido ‘evolutivo’, ou transformador, no modo de representar certos seres ou objetos, partindo de formas singelas e passando gradativamente a outras até gerar uma representação nova”. Comparando vários fragmentos, o pesquisador formou “series evolutivas”, com o interesse de

mostrar como as oleiras tapajós criaram algumas formas a partir de outras. A imagem seguinte dá uma ideia do seu raciocínio.

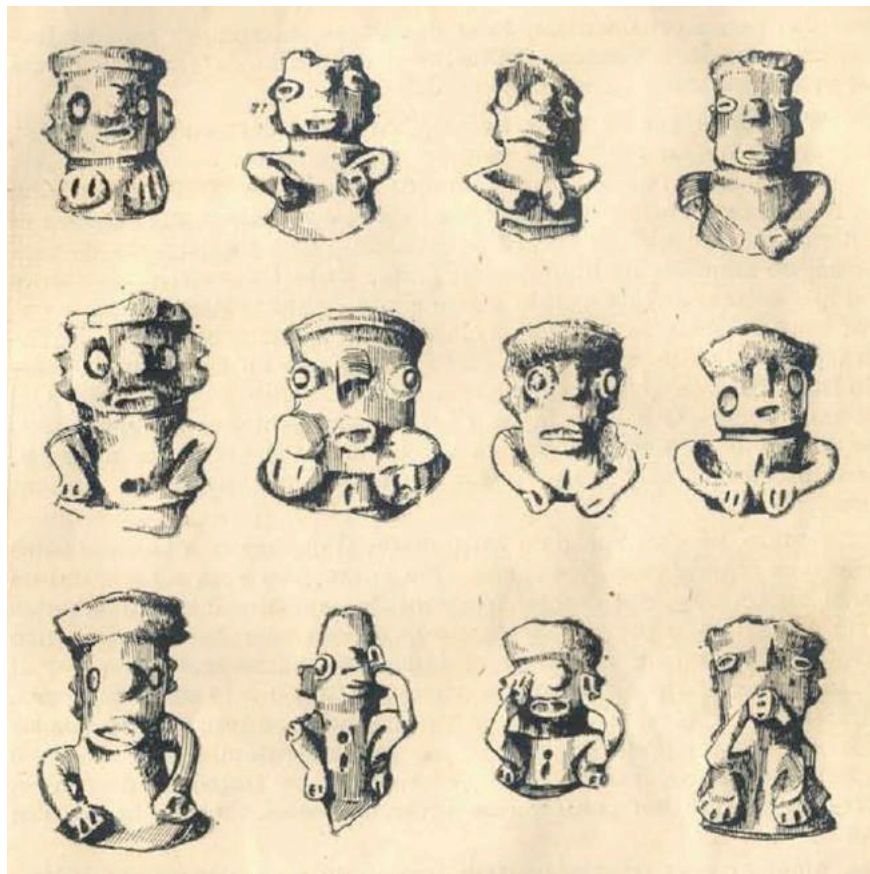


Imagem 28. Desenhos de cariátides na sequência que Barata montou a fim de evidenciar a “série evolutiva” da forma na figuração dos adornos.
Fonte: BARATA, 1950, p. 21.

Segundo Barata, nessa série seria possível identificar:

[...] a flagrante incapacidade da oleira para modificar a ideia de asas, que permanece fiel ao padrão, até que, finalmente, adquirindo liberdade interpretativa ou técnica, as transforma em braços e mãos, ao mesmo tempo que indica as pernas e o sexo para completar a caracterização antropomorfa (BARATA, 1950, p. 29).

No seu entender,

[...] a oleira devia ser impotente para suprimir a representação antropozoomorfa, originária, por ser esta um padrão cultural, de cuja influência ela própria não se podia eximir como membro da comunidade, e que tinha a obrigação de fazer figurar nos vasos que confeccionava com finalidades de cerimonial e, portanto, místicas (BARATA, 1950, p. 29).

Sem desmerecer o raciocínio de Barata, acredito que, embora a transformação da forma do pássaro em humano possa de fato ter ocorrido, talvez não seja possível afirmar que o realismo não tenha avançado por “incapacidade da oleira”, ou por ela “ser impotente para suprimir a representação antropozoomorfa originária”. Como afirmar que essa transformação tenha se desenvolvido apenas com o trabalho criativo de uma só oleira? Se as oleiras foram capazes de realizar deslocamento de intenções na figuração, partindo de forma referencial, por que seriam inaptas a continuar a sua transformação, se assim o desejassem? Se a mudança da forma foi realizada e mantida, não devemos supor que houve sua aceitação pelo grupo, e, por esse raciocínio, supor ainda que outras mudanças poderiam ser propostas e aceitas, se assim todos os agentes do processo quisessem?

De todo modo, a ideia da transformação do animal (o pássaro) em humano (mulher) me parece válida por se tratar de um grupo que está inserido no universo xamânico, cujas práticas acionam conhecimentos sobre outras relações entre os seres vivos. Como observou Gomes (2002, p. 125), a dualidade na

representação das figuras e a bicefalia (adorno do tipo composto), junto com a representação de mulheres cobrindo a boca e os olhos, permitem associar essa composição iconográfica a cerimônias xamânicas, típicas de sociedades da floresta tropical, e em muitos grupos proibidas às mulheres, nas quais é comum a ingestão de substâncias que provocariam estados alterados de consciência.

Vale aqui acrescentar o fato de muitos dos ornamentos dos objetos tapajônicos – e, nesse caso, não só dos vasos de cariátides, com indicarei adiante –, quando mudados de posição, continuarem a representar a mesma figuração, antropomorfa ou zoomorfa. Barata chamou essa particularidade de “dualismo”, e assume não ter explicação para o motivo de os indígenas criarem muitas peças assim. Todavia, como dissemos, isso provavelmente está relacionado ao universo xamânico que pauta a maioria das culturas indígenas amazônicas.

Barata cita três exemplos: um pé de vaso (não especificado) cuja figuração antropomorfa se construiu de modo a perdurar mesmo virando-o de cabeça para baixo; uma cabeça

antropomorfa “ou simiesca”, num vaso de cariátides; e uma face estilizada, redonda, “de símio, de gente ou simples máscara”, que na posição normal (ou seja, na posição em que o vaso fica de pé) parece indicar tristeza, “com a sua boca pequena e sobrancelhas caídas”, e, quando invertida a face, a figura parece indicar “um ricto de alegria, erguendo-se as sobrancelhas e alargando-se a boca” (BARATA, 1950, p. 23).



Imagem 29. Cabeça de cariátide que conserva a representação tanto na posição normal (à esquerda), como na peça invertida (à direita). Isso caracteriza o que Barata chamou de “dualismo”.

Altura: 3,5 cm.

Fonte: BARATA, 1950, p. 14.

Ainda que Barata (1950, p. 23) tenha afirmado que suas interpretações pudessem ser “puro devaneio”, acredita que o “dualismo” observado em mais de uma peça era prova da “intenção da oleira de manter a representação desejada em mais de uma posição”. Durante meus estudos com os objetos do MAE-USP, comentei esse aspecto com a pesquisadora Cristina Demartine, que fez questão de me mostrar, num adorno de um vaso de gargalo, era possível mesmo perceber essa intencionalidade de a figuração se multiplicar, dependendo do ponto de vista. Ficamos algum tempo, inclusive, buscando identificar em outras peças se isso ocorria. Mas aí realmente já era “puro devaneio” nosso.

Outro aspecto que se relaciona ao universo das ideias do xamanismo e à de “trânsito” entre os seres, e desde o início me chamou muito a atenção, é a distribuição dos adornos na borda dos vasos de cariátides. Como já apontara Barata (1950, p. 26-27), em cada um deles, comparecem de quatro a cinco pares de adornos, entre simples e compostos, que se alternam.

Guapindaia (1993, p. 60) verificou pássaros de bico curvo (os adornos simples) em todas as unidades analisadas, intercalando-se com um dos dois tipos antropozoomorfos, que seriam “auto-excludentes; isto é, se um tipo está presente, o outro está ausente”. Encontrou ainda um vaso com apenas adornos de pássaros, mas que se intercalavam: figura com bico curvo para frente e figura com bico curvo para trás.

Gomes (2002, p. 125) observou, nas peças estudadas, “de seis a oito figuras [...], alternadas na posição de asas abertas e asas fechadas”. Nos objetos inteiros analisados presencialmente no acervo do MAE-USP, constatei que as figuras intercaladas na borda distribuíam-se de modo a criar uma composição por simetria; e isso ocorria também com outros detalhes decorativos. Desse modo, vista de cima, a imagem lembra uma mandala, como foi comentado anteriormente.

Considero esse aspecto de extrema importância para abarcar a complexidade da configuração do vaso de cariátides. É que intuo uma busca, também intuitiva, por combinações entre as quantidades de elementos representados. Pelos dados

compilados, teríamos 3, 4 e, em ao menos um dos casos, 5 pares de adornos e um trio de figuras humanas, as cariátides. Além disso, a base, em formato de carretel, compõe-se de 2 partes, de relativa simetria, unidas. A peça como um todo pode ser percebida como formada por 3 partes (o recipiente, as cariátides e a base).

Ainda que não tenha chegado a uma conclusão sobre as relações entre esse “jogo numérico”, acredito que ele guarda segredos sobre a visão que esse povo tinha sobre a configuração do mundo. Essa ideia me acompanhou durante boa parte do processo criativo, tendo a perseguido em várias construções que serão apresentadas no próximo capítulo, quando retornarei a essa discussão sobre a exploração de combinações por simetria.

Penso que todas essas inferências e análises comprovam a complexidade na modelagem dos adornos. Mesmo apresentando variações, nota-se clara intenção de ordenamento, ao intercalar os distintos tipos de representação, mantendo-se a simetria na distribuição, e também indicando que, na construção da peça, houve um pensamento compositivo que considerou seu uso, ou

seja, sua mudança de posição ao se verter o líquido, o que levaria aquele que manipulasse a peça a perceber variações nas figuras representadas, como pude comprovar ao manipular uma peça. Ao associar, num mesmo adorno, figuras de animais e humanas, materializam-se valores e conhecimentos da tradição xamânica, típica dos povos da floresta amazônica. Os adornos que circundam o recipiente que contém a bebida ritualística parecem prenunciar um dos efeitos dela, que seria transitar entre mundos.

A enriquecer ainda mais a composição, vale mencionar que, abaixo das figurações zoomorfas ou nas imediações, há furos, equidistantes, como apontou Barata (1950, p. 30) e constatei nas peças. Como os vasos de cariátides têm uma base bastante estável (a base em formato de carretel) e que os desloca do chão, Barata levantou a hipótese de que esses furos se destinavam a receber penas ou outros elementos decorativos. Acredito que também seja possível que eles servissem para se prenderem fios, talvez trançados para aumentar a sua resistência,

os quais, unidos pela ponta, poderiam sustentar a peça, tal qual um “turíbulo”. Aliás, pelo formato do recipiente, não se pode descartar que eles se destinassem a conter algo em brasa, dado o ritual em que provavelmente era usado.

Não sabemos exatamente como os vasos de cariátides eram decorados na situação de uso e mesmo como eram manipulados; mas podemos inferir que, por se tratar de peça tão sofisticada, constituíam um objeto de extremo valor aos Tapajó.

SISTEMATIZAÇÃO SOBRE OS VASOS DE CARIÁTIDES

A fim de organizar tantas ideias sobre essa forma complexa, que são os vasos de cariátides, reproduzo o esquema proposto por Gomes (2001).

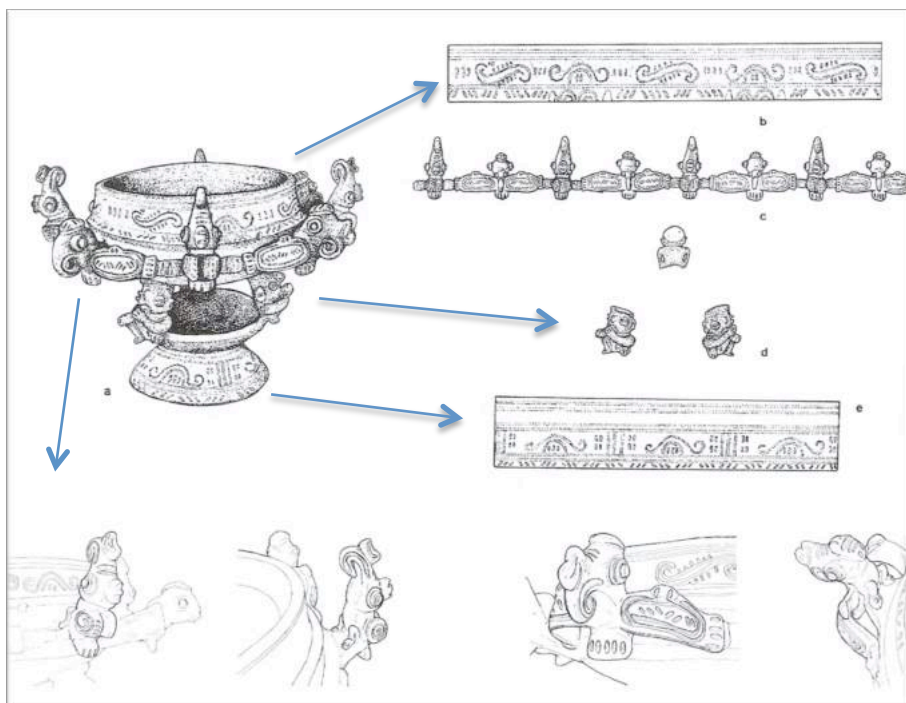


Imagem 30. Esquema para vaso de cariátides.

Fonte: GOMES, 2001, p. 146 (Adaptado).

O que se nota nesse objeto é sua elaborada composição, em que comparecem claras intenções de ordenamento dos elementos, não só na estrutura tríptica, com o bojo superior assentado sobre três colunas figurativas, as quais se apoiam na

base em forma de carretel, mas também na distribuição dos adornos e mesmo das figurações humanas.

Além disso, a visualidade desse objeto me parece indicar complexa rede de relações entre os eixos vertical e horizontal. Como observou Gomes (2010, p. 219), a sua morfologia certamente se relaciona à sua função simbólica, que “remete à estrutura do cosmos, orientada a partir de um eixo vertical (*axis mundi*)”. Apoiando-se nas ideias de Eduardo Viveiros de Castro, propõe uma correlação das três partes dos vasos de cariátides aos três principais patamares cósmicos verificados nos estudos etnográficos amazônicos, que seriam: o mundo subterrâneo (a base), o mundo dos humanos (as cariátides) e o céu, povoado pelos urubus-reis ou ainda pelos urubus-reis de duas cabeças (o bojo superior). Cada um desses “mundos” se afigura com elementos organizados de acordo com combinações simétricas. Assim, em cada um dos “planos horizontais”, inscrevem-se marcas geométricas, modelagens figurativas, dispostas equidistantes em relação ao diâmetro de cada parte estrutural.

Concordo com Gomes quanto à importância de associar esse dados às informações dos relatos etno-históricos do século XVII, em que há referências sobre as cerimônias coletivas xamânicas que os Tapajó realizavam em culto aos ancestrais, com danças, utilização de instrumentos musicais e consumo de bebidas. Parece-me ainda ser possível inferir que a elaborada visualidade dos vasos de cariátides, em que há padronização, mas também variações que singularizam as peças, está assentada num diálogo entre os padrões cerimoniais em que eram utilizados e o desejo de materializar símbolos do universo cosmológico do grupo e experiências vivenciadas pelos indivíduos nesses ritos.

É nesse sentido que entendo as figuras femininas (as “cariátides”) como comentários ao mundo do qual faziam parte as ceramistas. Sabendo por comparações etnológicas que, nas tribos indígenas amazônicas, cabe às mulheres o labor com o barro, e lembrando que em muitos ritos a elas é vedada a participação, salta-me aos olhos que essas figuras foram o meio encontrado para que as ceramistas expressassem sua condição, talvez como ironia, talvez como simples retrato da realidade.

Intuo que, na composição desses objetos, as oleiras indígenas puderam experimentar vários movimentos de materialização de ações criativas. Esse processo certamente ocorreu amalgamado pelos valores culturais do grupo, inseridos no conjunto de práticas em que a força dos mitos perpassa todas as esferas. A funcionalidade dos objetos extrapola, assim, sua utilidade pragmática. Atrelados a contextos ritualísticos, revelam em sua plasticidade conteúdos formais que simbolizam a natureza mítica que pauta o viver indígena. Como afirma Denise Schaan, entre os grupos indígenas

[...] a arte se expressa invariavelmente em objetos que possuem utilidade [...] Não existe o objeto artístico sem função social. O artesão decora plasticamente objetos que possuirão utilidade para o grupo e a decoração ocorre em função dessa utilização. Essa relação entre arte e função se dá logicamente num contexto cultural em que não há também separação entre indivíduo e grupo social, entre lazer e trabalho, entre direitos e obrigações e, principalmente, onde não existe a propriedade

privada. A estética do artista é a estética do grupo. Os padrões estéticos do grupo, que se perpetuam pelas tradições, devem ser preservados e difundidos, uma vez que comunicam sobre a cosmologia e mitologia do grupo, sobre sua organização social e sobre seu *status* de grupo social diferenciado em relação ao universo das outras comunidades e seres da natureza. [...] As formas dos utensílios e sua decoração estão intimamente ligados aos contextos sociais em que esses objetos foram produzidos e utilizados (SCHAAN, 1996, p. 7-8).

Em síntese, o vaso de cariátides, com aparência de sofisticada taça, recipiente com capacidade volumétrica por volta de 700 mL (GOMES, 2010), é um objeto que expressa na própria forma sua função ritualística, ao reunir elementos que estão ordenados e remetendo aos trânsitos que caracterizam as práticas xamânicas. Por todas essas qualidades, entende-se por que esses objetos têm impressionado tanto aqueles que os descobrem.

2.3.2 Os vasos de gargalo

A estrutura desse grupo de objetos cerâmicos tapajós pode ser assim descrita: sobre uma base (geralmente no formato de tronco de cone), apoia-se um corpo esférico (o bojo), sobre o qual há, bem ao centro, um tubo cilíndrico (o gargalo); além disso, adornos figurativos circundam o bojo, em muitos casos se projetando acentuadamente para as laterais. Quanto à sua função, certamente serviram para conter líquidos, em pequena quantidade, já que são, no geral, de reduzida capacidade volumétrica – Gomes (2010, p. 219) aponta em torno de 300 mL.

Acontece que o povo Tapajó foi capaz de criar enorme diversidade de configurações para essa estrutura, tanto na decoração do gargalo e da base, mas sobretudo no modo como construiu o bojo e explorou os elementos figurativos, sobrepondo-os, expandindo-os lateralmente, a ponto de muitos objetos se constituírem, a meu ver, complexas esculturas.

Para Barata (1950, p. 31), os vasos de gargalo “são os mais belos e mais ricos de sugestões”, inserindo-os entre aquelas peças indígenas que costumam levar estudiosos a afirmar que seus artesãos teriam “horror ao vazio”, como fizeram alguns com relação à cerâmica marajoara. Para Palmatary (1960, p. 39), poucas formas são mais características da cerâmica tapajó e, embora uma análise superficial dê a impressão de serem similares, não há dois iguais. A norte-americana complementa, ainda, que é possível perceber na decoração desses objetos certo elemento de humor e mesmo o espírito de alegria e vivacidade que caracteriza grande parte do estilo tapajó.

O termo vaso de gargalo foi proposto por Barata (1950, p. 30-31), que já nas descrições faz distinção em dois tipos. Os do tipo I seriam aqueles com formato de “lâmpada votiva”, obtido pelo alongamento de duas faces opostas do bojo, compondo-se “alças” formadas por estilizações de jacaré ou aves. Os do tipo II seriam aqueles em que o bojo é todo modelado numa figuração, sem haver o acentuado alongamento lateral de duas faces opostas; também foram chamados de vasos de gargalo zoomorfos.



Imagem 31. Vaso de gargalo.

Fonte: VALENÇA, 1984, p. 134.

Grosso modo, os vasos do tipo I correspondem ao que Palmatary chamou de “winged bottles”, que pode ser traduzido por “garrafas com alças”; os do tipo II, ao que denominou simplesmente de “bottles” (garrafas). Guapindaia (1993) e Gomes (2002) seguiram a tipificação de Barata, ainda que a segunda não tenha encontrado nas peças que estudou o que foi denominado por “vasos de gargalo zoomorfos”. Dada essa diversidade de termos, para prosseguir as exposições nesse trabalho, adotaram-

se os termos “vasos de gargalo com forma votiva” e “vasos de gargalo zoomorfos”. Ambos são analisados separadamente, a fim de se explicitarem suas particularidades.

VASOS DE GARGALO COM FORMA VOTIVA

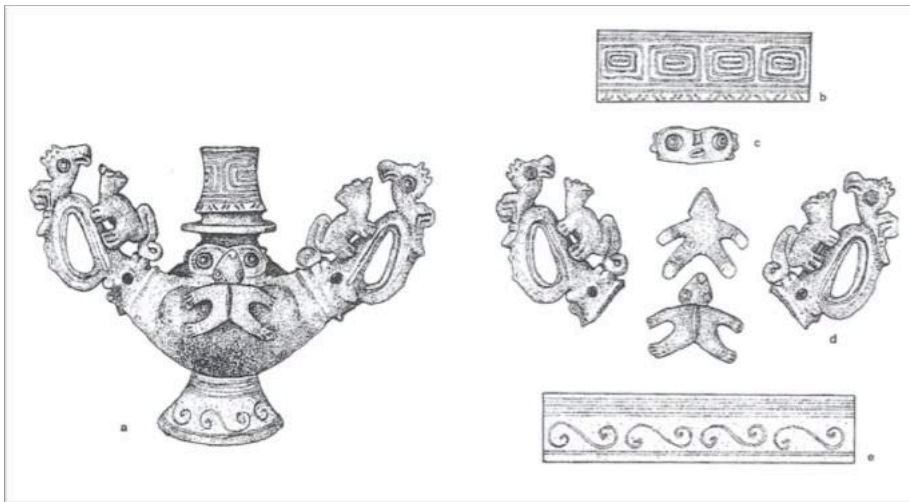


Imagem 32. Desenho esquemático do vaso de gargalo com forma votiva.

Fonte: GOMES, 2001, p. 149.

Basicamente, esses objetos têm como principal distinção estrutural as estilizações de cabeças de animais (jacaré ou ave) em faces opostas do bojo central e os apêndices a elas acoplados. Mas há outras importantes características, como a presença de pequeno bojo entre o gargalo e o bojo maior, onde costumam estar representadas faces humanas, ou estilizações de cabeça de rãs, além de cobras, em alto ou baixo relevo (PALMATARY, 1960; GOMES, 2002). Também é distintivo o fato de o bojo maior ser quase sempre construído com curvaturas que acentuam partes dele, como se formassem gomos (BARATA, 1950) – ou “lóbulos” (PALMATARY, 1960), “abóbodas” (GUAPINDAIA, 1993), “protuberâncias” (GOMES, 2002).

Observando os objetos do MAE-USP, essas áreas demarcadas do bojo (os gomos) reforçam a distribuição simétrica de inúmeras modelagens figurativas e relevos. Mas não podemos afirmar que esse procedimento, que tornou mais complexa a modelagem do bojo esférico, foi escolhido pelos Tapajó com o fim de enfatizar a divisão simétrica. Nas peças a que tive acesso, havia 4 seções demarcadas; mas Guapindaia e Gomes encontraram também peças com 6 seções.



Imagem 33. Vaso de gargalo com forma votiva.
Dimensões: 16 cm (altura) x 11,5 cm (diâmetro maior).
Acervo MAE-USP.
Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL, 2000, p. 133.

Pelos dados coletados, todos os pesquisadores observaram que os gargalos dos vasos desse grupo têm decoração incisa e pontuada. Também observei, pelas imagens e nas peças, que apresentam ligeira curvatura, sobretudo junto a uma flange que o delimita. Em alguns exemplares, há mais de

uma flange; em outros, notei ainda que foram construídas pequenas alcinhas junto à flange, com orifícios, indicando que poderiam ser áreas para se prenderem fios ou outras decorações.

Sobre os adornos modelados, eles são antropomorfos e/ou zoomorfos e se apresentam aos pares e posicionados sempre em faces opostas. Quanto aos que formam as “alças”, ora são estilizações de jacaré, ora de aves. Segundo Barata (1950, p. 30-31), as aves são “difícilmente reconhecíveis, e [...] tanto podem ser de mutum como de urubu-rei”. Gomes (2002, p. 125) especifica que esses adornos simetricamente dispostos “variam desde duas cabeças de jacaré ou urubu-rei, uma cabeça e uma cauda, ou duas cabeças de jacaré com prolongamentos da mandíbula”.

Quando se trata de cabeça de jacaré, de acordo com Barata, é comum haver sobre a “mandíbula superior” um “quadrúpede, com aspecto perfeito de um canídeo”, que se fixa ao vaso em suas quatro patas. Já na curvatura para baixo da “mandíbula superior”, bem na ponta, há cabeças antropomorfas, ou um pássaro pousado (BARATA, 1950, p. 32-33).

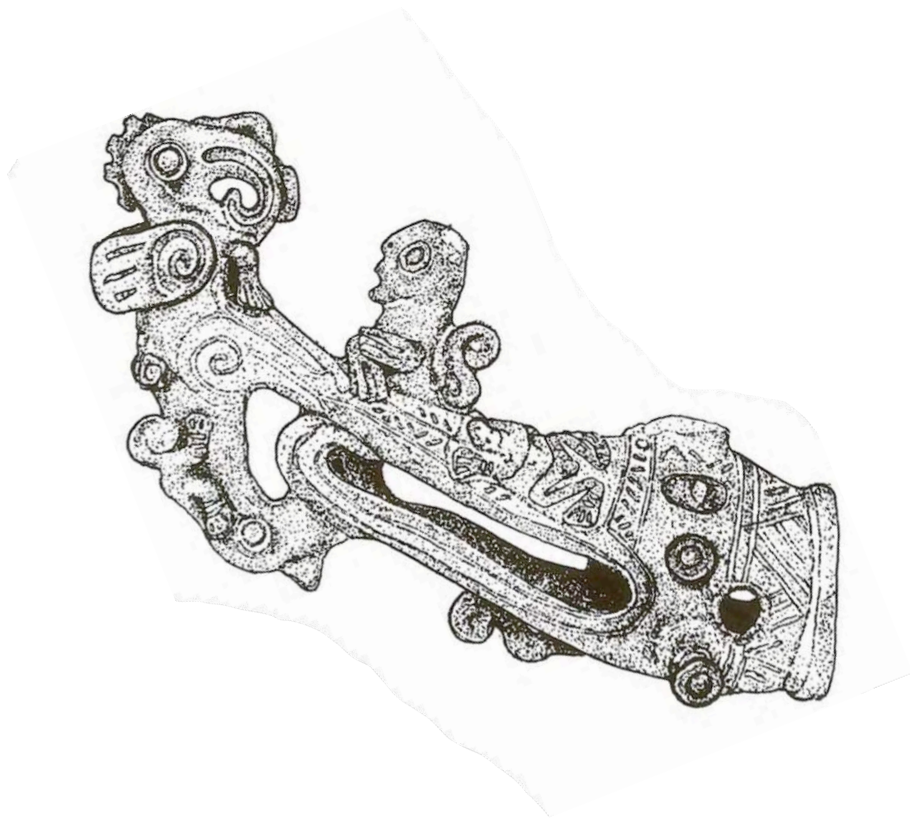


Imagem 34. Desenho de parte da “alça” de vaso de gargalo, em forma de cabeça de jacaré. Sobre a mandíbula, há figura zoomorfa e, na ponta, típica ave de bico curvo.

Fonte: GOMES, 2001, p. 150.

Palmatary (1960, p. 39) comenta que há grande variedade de representações de animais sobre as cabeças de jacaré, nas quais percebe a sugestão de “brincadeiras” de animais típicos da fauna amazônica, como “cãezinhos com caudas recurvadas”, que constataria “nas ruas e deitado nas portas das casas em Santarém”; além disso, identificou macacos, aves, roedores e outras figuras “difícilmente classificáveis”. Como afirmou:

Algo do senso estético dos ceramistas Tapajó é indicado pelo fato de que este pequeno e belo animal [ave de bico curvo] geralmente suporta apenas animais menores de sua espécie; em contraste, quando se trata do jacaré, grande e feio, ele suporta uma variedade de animais e muitas vezes um pássaro ao lado. Os Tapajó parecem encontrar no jacaré um motivo ornamental mais funcional, e muitas vezes eles parecem ter se divertido na sua concepção (PALMATARY, 1960, p. 40)³⁴.

³⁴ No original: “Something of the aesthetic sense of the Tapajó potters is indicated by the fact that this small and usually beautiful animal supports only smaller figures of its kind; in contrast, the crocodile, big and ugly, supports an

Todos esses adornos figurativos recebem tratamento decorativo, ou filetes, ou incisões e ponteados (GOMES, 2002), que Palmatary sugere ser um modo que os Tapajó encontraram para ressaltar a riqueza de detalhes que os animais reais apresentam, seja na textura de suas peles, cascas, plumagem, seja no colorido que lhes é característico. Ademais, afirma que “com toda a probabilidade estes vasos foram originalmente pintados”, posto que identificou alguns traços de coloração vermelha ou preta em suas superfícies (PALMATARY, 1960, p. 39).

No bojo maior do objeto, há adornos representando rãs, sempre duas, em posições opostas, bastante realistas, que se prendem ao vaso por suas quatro patas em posição de salto. No espaço entre esses adornos e as “alças”, há ainda outros pequenos adornos, que podem ser: “cabecinhas” antropomorfas ou zoomorfas, estilizações de cobras (BARATA, 1950, p. 34), relevos de répteis ou rãs (PALMATARY, 1960, p. 39),

representação de ofídios (GUAPINDAIA, 1993, p. 65), incisões e apliques, curvilíneos e ponteados (GOMES, 2002, p. 124).



Imagem 35. Vaso de gargalo votivo analisado por Palmatary, em que a “asa” é formada por cabeça de ave. Coleção Frederico Barata.

Fonte: PALAMATARY, 1960, p. 156 (prancha 34, figuras C-E).

array of animals and often a bird beside. The Tapajó found in the *jacaré* a useful ornamental motif, but they often seem to have made sport of him in their design”.

De fato o corpo central desses objetos é um volume escultórico que serve de suporte para a composição de cenas de interação entre animais e que envolve a figuração humana, sugerida pelas faces no bojo menor. Esse conjunto reforça aspecto das culturas xamânicas, que é a fusão do homem com o animal. Gomes (2002, p. 125-126) destaca que, “tanto pela bicefalia [no bojo menor] como pela própria seleção dos animais: jacaré, cobra, urubu-rei, rã/sapo”, pode-se inferir que esses objetos tinham “função simbólica também associada a ritos xamanísticos, mas com ênfase na exposição de representações específicas”. Comenta ainda que, segundo Roosevelt (1996), esse repertório iconográfico alude a um “conteúdo guerreiro, típico dos cacicados tardios”.

Essa composição escultórica dos vasos de gargalo torna-se mais valorizada com a base que “eleva” as peças, destacando-as da superfície onde venham a se apoiar. Quase sempre em formato de um pote cônico invertido, a base traz decorações, que podem ser relevos em filetes e pequenas massas de argila compondo faces humanas, ou a cabeça de rã ou de aves, ou incisões com figurações zoomorfas (PALMATARY, 1960, p. 39).

Há ainda objetos cuja base é toda ela uma representação zoomorfa, como se um animal carregasse o recipiente nas costas (BARATA, 1950, p. 34). Trata-se do exemplo mostrado na imagem 36, encontrado no bairro Aldeia, em Santarém, que Palmatary também analisou. Nele a base é a modelagem de uma tartaruga (ou jaboti), carregando nas costas todo o mais da estrutura, postura que, segundo Palmatary (1960, p. 45), sugere o grande peso do seu fardo.



Imagem 36. Vaso de gargalo com forma votiva, cuja base é formada por representação zoomorfa. Dimensões: 21 cm (altura) x 26 cm (diâmetro maior). Coleção Robert Brown, na Fundação Brasil Central, Rio de Janeiro. Fonte: BARATA, 1950, p. 35.

Como nos vasos de cariátides, nos vasos de gargalo existem furos, quase sempre nas “alças”, mas por vezes na base. Segundo Barata (1950, p. 38), eles serviriam para acoplar decorações plumárias.

VASOS DE GARGALO ZOOMORFOS

Segundo Barata (1950, p. 35), nos vasos de gargalo zoomorfos, “a oleira abandonou a múltipla representação zoomorfa, totêmica ou distintiva do clã, para ilustrar, visivelmente, mitos, lendas e crenças tribais”. O que caracteriza esse grupo, além do gargalo cilíndrico centralizado no bojo central, é o fato de o objeto não ser alongado para as laterais, mas apresentar, incorporado à sua forma, alguma figuração de maior monta.

As bases desses objetos são, grosso modo, iguais às do tipo votivo: ou são “pratos invertidos”, ou são figurações zoomorfas, muitas vezes com as patas do animal como estrutura de suporte.



Imagem 37. Vaso de gargalo zoomorfo, com o bojo central estruturado como um quelônio.

Altura (aproximada): 15 cm.

Coleção Robert Brown, na Fundação Banco Central, Rio de Janeiro.

Fonte: PALMATARY, 1960, p. 150 (prancha 28, figura A).

É importante destacar que nem todos os vasos desse grupo trazem apenas figurações de animais, como pode sugerir o nome adotado. Há casos de representações da figura humana. Um deles é mencionado por Barata (1950, p. 36) como um dos vários formados por cabeça antropomorfa fundida a corpos zoomorfos, atestando que “os Tapajó partilhavam da crença tão

difundida entre as tribos amazônicas [...] da simbiose de origem e de destino do homem e do animal” (ver imagem 38).

Em sua análise, afirma que apenas a cabeça é antropomorfa, porque há indicativo de brincos nas orelhas; o corpo seria de animal porque as pernas não seriam como os Tapajó costumam “representar os membros superiores ou inferiores humanos”. Palmatary (1960, p. 38) analisa o mesmo vaso e não identifica essa “fusão”, mas sim a representação de figura humana com brincos nas orelhas, em posição de cócoras, ainda que “sem fazer jus” a outras figurações mais precisas.

Considerando outros objetos tapajós, em que se nota forte tendência a mesclar nas representações aspectos fisionômicos de animais e humanos, a análise de Barata parece-me mais procedente, ainda que também identifique traços na cabeça que aproximam a figura de um ser híbrido, de feições tanto humanas quanto animais.



Imagem 38. Vaso de gargalo antropozoomorfo.
Dimensões: 18,5 cm (alt.) x 15 cm (diâm. maior).
Coleção Robert Brown, na Fundação Brasil Central,
Rio de Janeiro.
Fonte: BARATA, 1950, p. 36.

Há outros casos em que a figuração é igualmente uma fusão de animal ou humano. É o caso do objeto da imagem 39, em cujo bojo central, para Palmatary (1960, p. 38), parece estar representada a cabeça de um macaco e, no extremo oposto, uma cauda. Já Barata (1950, p. 36-40) identifica o corpo de um animal, do sexo feminino, e a cabeça humana, reconhecida pelos brincos nas orelhas. Também merece ser apontado que nessa peça, como em outras desse grupo, a cauda e a cabeça do animal projetam-se de duas faces do bojo central, aproximando-a da forma dos vasos de gargalo votivos. Isso sugere que provavelmente todos esses vasos, apesar das inúmeras particularidades, compunham grupo de objetos com as mesmas finalidades.



Imagem 39. Vaso de gargalo antropozoomorfo.
Dimensões: 14 cm (altura) x 20 cm (diâmetro maior).
Coleção Robert Brown, Fundação Brasil Central, Rio de Janeiro.
Fonte: PALMATARY, 1960, p. 152 (prancha 30, figura A).

SISTEMATIZAÇÃO SOBRE OS VASOS DE GARGALO



Imagem 40. Vaso de gargalo antropozoomorfo.
Dimensões: 10,5 x 19,5 x 14 cm.
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, 126.

Em síntese, os vasos de gargalo expressam outro aspecto da cerâmica tapajó, que é a fusão entre a estrutura do recipiente e a forma das figurações (zoomorfas e/ou antropomorfas). Diferentemente dos vasos de cariátides, cuja configuração se associa à ideia de ordenamento, com valorização das relações simétricas, nos vasos de gargalo o que se destaca é o movimento dos corpos, ainda que sintetizado numa cena. Como comenta Palmatary, esses objetos costumam expressar algo típico do

“estilo tapajó”, que é sugerir estado de alerta e atividade nas representações, posto que as figuras estão sempre fazendo algo, raramente são representadas estáticas.

A despeito de suas diferenças, vasos de cariátides e vasos de gargalo partilham pensamentos construtivos comuns, o que se revela no intento de retratar relações simbióticas entre humanos e animais, ou entre mais de um animal, ou entre seres não reconhecíveis a nós. Como apontou Gomes, por essas características pode-se inferir que também os vasos de gargalo eram usados em rituais xamânicos. Além disso, ambos os grupos de objetos destacam o eixo vertical, mas também a circularidade da forma, recheada de adornos. Essa aproximação talvez explique a existência de peças que Palmatary chamou “de transição” (imagem 41), por apresentarem base típica do vaso de cariátides, mas estrutura de vasos de gargalo de forma votiva.

Esse “diálogo entre formas” pode ser verificado em outros grupos de objetos. Ao se compararem as diferentes cerâmicas criadas pelos Tapajó, tem-se a impressão de que esse povo valorizava a expressão da diversidade, com tantas estruturas ricas

em detalhes que singularizam cada objeto. Um olhar mais vagaroso, contudo, deixa vir à tona uma espécie de “mostruário de formas”, cujas normas de associação ainda estão por serem desvendadas. Em certa medida, parece-me ter havido momentos de liberdade para as oleiras buscarem configurações que atendessem às finalidades pragmáticas dos objetos, mas também aos seus impulsos criativos.



Imagem 41. Vaso de gargalo com base igual à dos vasos de cariátides.

Altura: 20 cm.

Acervo Museu de Arqueologia e Antropologia da Filadélfia.

Fonte: PALMATARY, 1960, p. 158 (prancha 36, figura C).

2.3.3 Recipientes com gargalo



Imagem 42. Recipiente com gargalo, de bojo esférico e com figuração antropozoomorfa.

Dimensões: 29,5 cm (altura) x 26 cm (diâmetro maior).

Acervo MAE-USP.

Fonte: Wagner Priante.

O gargalo é um dos elementos recorrentes na estrutura dos objetos cerâmicos dos Tapajó, encontrado em vários tipos com a função de recipientes. Se nos vasos de gargalo o tubo cilíndrico é relativamente estreito e alongado considerando as

dimensões total do objeto, o que sugeriu à Palmatary classificá-los como “garrafas”, em outros objetos o gargalo tem conformação distinta: boca mais larga e menor altura (mais baixo). De todo modo, é nitidamente um elemento formal na estrutura. Os pesquisadores cujos trabalhos utilizo como referência adotam diversos termos para nominar objetos com essas características. Por exemplo, há as “vasilhas globulares” (GUAPINDAIA, 1993), os “vasos globulares” (PALMATARY, 1960; GOMES, 2002), os “vasos antropozoomorfos”, etc. Por isso, nesta pesquisa optou-se pela distinção entre vasos **de** gargalo e os inúmeros objetos com um gargalo distinto, reunidos no grupo “recipientes **com** gargalo”.

Os objetos desse conjunto têm estrutura composta por três partes: uma base, um bojo e um gargalo curto. Ainda assim, é importante destacar que há grande variedade de formatos de bojo, que pode ser: globular (ou seja, bastante esférico), lobado (ou seja, em “gomos”) ou semiesférico. Além disso, pode ou não conter figurações aplicadas; ou ainda ser todo ele a configuração de uma representação (antropomorfa, zoomorfa, ou mesmo a combinação das duas). Outro dado sobre esses recipientes se

refere a suas dimensões, que são maiores que as dos vasos de cariátides e de gargalo.

Como apontou Guapindaia (1993, p. 103-104), as “vasilhas globulares” têm várias semelhanças morfológicas com os “vasos de gargalo”: um gargalo com decoração, o bojo central com modelagens figurativas (ainda que haja diferenças na maneira de construir as representações) e uma base anelar. Isso levou a pesquisadora a afirmar a hipótese de essas formas procederem das “mesmas formas básicas”, que, segundo ela, seriam “bem conhecidas no cotidiano” dos Tapajó. Contudo Guapindaia não especifica que formas seriam essas.

Iniciando a análise desses objetos pela base, percebe-se que, quase sempre, tem forma de pedestal e traz algum tipo de decoração: ou a superfície pintada, ou incisões e excisões compondo desenhos geométricos e estilizados.

Quanto ao bojo, é grande a variedade de formas, mas em todos esses recipientes o que se buscou, sem dúvida, foi explorar seu formato para criar a figuração de maior destaque na peça.



Imagem 43. Recipiente com gargalo, de bojo esférico, com figuração de uma onça: cabeça com a boca aberta; na extremidade oposta, a cauda; quatro filetes, posicionados dois a dois, entre a cabeça e a cauda, indicam os membros, em cujas extremidades foram modeladas as patas. Dimensões: 16,1 cm (altura) x 13,4 cm (diâmetro maior).

Acervo MAE-USP.

Fonte: GOMES, 2002, p. 208 (figura 37 do Catálogo).

Na representação das figuras zoomorfas, destaca-se o posicionamento dos membros do corpo, como cabeça e cauda em extremidades simetricamente opostas, e patas dianteiras e

traseiras representadas com relevos em angulações, algumas vezes sugerindo movimento.



Imagem 44. Recipiente com gargalo, de bojo modelado em “gomos”. Numa das extremidades, entre dois “gomos”, aplicações em relevo formam uma face. Na extremidade oposta, uma tira enrolada sugere uma cauda, ou rabo. Filetes em L representam membros superiores do ser figurativo.

Fonte: VALENÇA, 1984, p. 126.

Nos casos em que se buscou a representação antropomorfa, também o gargalo foi modelado para a composição da figura, constituindo-se a cabeça, com relevos ou incisões para indicar olhos, nariz, boca e, por vezes, as orelhas. No

bojo, com modificações a partir do formato esférico, apliques demarcam tórax, braços e pernas e, muitas vezes, o sexo da figura.



Imagem 45. Recipiente com gargalo, de bojo globular, com representação antropomorfa. No gargalo, onde está a cabeça, o nariz é aplicado e ponteadado nas narinas; os olhos cilíndricos horizontais, as sobrancelhas e a boca são aplicados. No bojo, o corpo da figura, foram aplicados os mamilos, as pernas e o falo. Há resquícios de pintura vermelha no gargalo, nos apliques do bojo e na base.

Dimensões: 23,7 cm (altura) x 16,4 cm (diâmetro maior).

Acervo MAE-USP.

Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 143.

Um desses objetos tapajós (imagem 46), muito divulgado, também traz trabalho de policromia bastante expressivo. A cabeça da figura é o gargalo. No bojo central, aparecem o tórax, demarcado por uma contração na parte superior, e os braços, representados com acordelado achatado, em movimento ziguezagueante. Segundo Palmatary (1960, p. 34), esses apliques sugerem a representação de lagartos e servem como alças. Toda a peça traz decoração em pintura policrômica, com fundo creme e linhas diagonais em preto e vermelho, além de uma linha horizontal em preto demarcando a "cintura". Esse tratamento cromático torna a peça única, não tendo identificado outra com o mesmo procedimento plástico.

Quanto às figurações de animais, a onça parece ser o que está presente em maior número nesse grupo de recipientes. Palmatary (1960, p. 36) observou que o grande número de fragmentos de cabeças e caudas de onça que identificou indica que essa representação, bastante comum, era apreciada pelos Tapajó. Como apontou, a cabeça do animal é sempre modelada com a boca aberta e, algumas vezes, com uma vítima presa em suas garras.

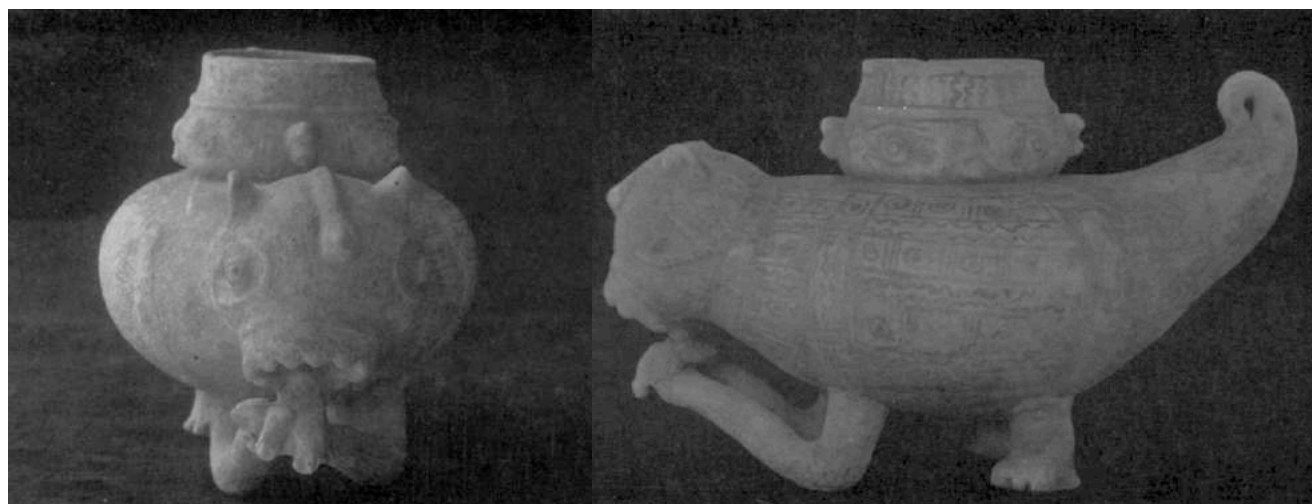


Imagem 46. Recipiente com gargalo, de bojo ovaloide, com representação antropomorfa.
Dimensões: 36 x 33 x 33 cm.
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 122.

Em algumas peças o bojo é inteiramente modelado para configurar uma onça e o gargalo, para indicar cabeça humana, o que confere à composição uma fusão de animal e ser humano, reiterando-se o apreço dos Tapajó por objetos relacionados ao universo xamânico.

Outra particularidade ocorre nos recipientes cujo gargalo bojudo traz a figuração de cabeça humana, com os apliques e a modelagem formando vários rostos (ou faces). É que os olhos, em aplique, participam da configuração de mais de uma face, e um relevo ora funciona como orelha, ora como nariz, dependendo do ponto de vista (imagens 47). Assim, os Tapajó conseguiram modelar um gargalo em que, independentemente do ângulo de visão, um rosto pode ser identificado. Como apontou Palmatary (1960, p. 44), esse procedimento se verifica em peças da ilha de Marajó, o que sugere traço da estética dos povos da Amazônia pré-colonial.

Imagens 47a e 47b. Recipiente com gargalo, com bojo modelado para compor todo o corpo da figura de uma onça. No gargalo, observam-se faces humanas, que podem ser vistas independentemente do ponto de vista. Dimensão: 12,5 (altura) x 31 cm (comprimento). Acervo do Museu do Estado do Pernambuco. Fonte: PALMATARY, 1960, p. 168 (prancha 46, figuras A e B).



Alguns recipientes com gargalo têm a base formada pelas patas do animal figurado no bojo maior, ou ela é a figuração de outro animal, que carrega o maior que figura no bojo. É interessante observar que a estrutura tríptica se mantém, com base, bojo central e gargalo; mas a base ganha outro destaque, expande-se pela figuração. Ainda que não se possa atestar quais formas de base surgiram primeiro, talvez possa imaginar que, por um desejo criativo, pela possibilidade de expressar a representação de uma cena, a base em pedestal tornou-se, para algumas oleiras, um “suporte autônomo” para a modelagem dos seres que se desejavam encarnar.



Imagem 48. Recipiente com gargalo, com figuração zoomorfa na base.
Altura: 21 cm.
Coleção Sr. e Sra. Carlos Liebold.
Fonte: PALMATARY, 1960, p. 169 (prancha 47, figura B).

Nesse sentido, outro aspecto a inferir da análise dos recipientes com gargalo é o fato de sua composição revelar, muitas vezes, aproximação de objetos nitidamente escultóricos. Construídos por modelagem e acordelado, eles também me sugerem a ideia de que as ceramistas partilhavam de certa liberdade para avançar na confluência de suas descobertas técnicas e expressivas ao configurar os objetos e, mantendo sua funcionalidade (conter líquidos), exprimir outros aspectos de sua cultura. Essa liberdade criativa pode explicar a presença de peças de configuração bastante singular, como um vaso com dois gargalos, cuja parte central é a figuração de um jacaré.



Imagem 49. Recipiente com dois gargalos.
Dimensões: 13 x 8 x 24 cm.
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 82.

Como expus nas análises dos vasos de cariátides e vasos de gargalo, ao observar esses grupos, penso ser possível identificar intencionalidade dos Tapajó na exploração de relações entre as formas dos objetos, por vezes concentrando inovações criativas em algumas partes deles. Nessa perspectiva, as proposições de Barata e Palmatary, que identificaram peças como “de transição” entre os vasos de cariátides e os vasos de gargalo, e as de Guapindaia entre os vasos de gargalo e as “vasilhas com gargalo”, podem ser ampliadas para outros tipos. É como se algumas peças resultassem de experimentos com a “mistura de formas”, configurando-se objetos ao mesmo tempo singulares e “herdeiros” de aspectos estruturais de outros cuja produção parece ter sido mais duradoura, dado terem ocorrido em maior quantidade.

Este é o caso do exemplo da imagem 50, em que as representações da cabeça e a da cauda do jacaré se colocam em faces opostas do bojo central. Não fosse a conformação do gargalo (borda), certamente incluiríamos esse objeto no grupo dos vasos de gargalo de forma votiva.



Imagem 50. Recipiente com gargalo com figuração de jacaré e humana. Dimensões: 22,5 cm (altura) x 21,6 cm (diâmetro do bojo). Acervo MAE-USP. Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP.

Em síntese, os recipientes com gargalo talvez possam ser vistos como objetos de maior liberdade de experimentações, o que sugeriria funcionalidade atrelada a situações de menor coerção cultural. De certo modo, filiam-se ao grupo dos vasos de gargalo, mas também a outros, como os recipientes efígie, na medida em que a conformação funcional do objeto e a figuração que a ele se aplicou destacam-se na sua construção.

2.3.4 Recipientes efígie



Imagem 51. Recipiente efígie em forma de figura humana masculina.

Dimensões: 34 x 22 x 18 cm.

Acervo Museu Nacional da Quinta da Boa Vista - RJ.

Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 102.

Neste grupo foram incluídos os objetos que são recipientes e construídos para representar uma figura humana, a maioria homens sentados. São de maiores dimensões que as

estatuetas (que serão comentadas adiante), tendo altura em torno dos 30 cm. São ocios e muitos apresentam prolongamento da cabeça da figura formando uma espécie de gargalo.

A escolha do termo *recipientes* foi necessária por dois motivos. Primeiro porque os pesquisadores classificaram esses objetos de modos diversos, como vasos antropomorfos (Palmatary), vaso efígie (Barata), figura sentada (Palmatary), vaso de efígie (Gomes). Segundo porque todos são objetos ocios, nitidamente com a função de conter algo. O termo *efígie*, incorporado da nomenclatura usada por Barata e, por vezes, seguida por Gomes, indica o destaque da representação humana na construção dos objetos.

Segundo Gomes (2001, p. 143), alguns desses recipientes podem ter sido usados como urna funerária pelos Tapajó, ou para manter e servir líquidos, provavelmente bebidas fermentadas. Além disso, prossegue, as grandes dimensões e a forma globular sublinham a importância dos indivíduos representados. Para a pesquisadora, os recipientes lembram as urnas funerárias antropomórficas, com formas de figuras sentadas, características

da cerâmica da cultura Maracá, da foz do Amazonas, por exemplo (GOMES, 2001, p. 142).



Imagem 52. Urna antropomorfa Maracá.
Dimensões: 24 x 22 x 20 cm.
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 198.

Entre esses recipientes dos Tapajó, há representações de figuras masculinas segurando um maracá e, algumas, sentadas em bancos baixos, provavelmente os bancos de madeira típicos das culturas indígenas amazônicas.

O banco é um objeto de prestígio, destinado aos homens mais velhos e aos xamãs. Segundo Barreto (2008, p. 104), no contexto dos povos indígenas da Bacia Amazônica, os bancos têm

sido interpretados como “insígnia de diferenciação de indivíduos masculinos de maior prestígio, como os chefes e xamãs, usados sobretudo durante rituais”. Além disso, complementa Barreto, o próprio ato “de se sentar em um banco remete a vários mitos de origem da humanidade e rituais de comunicação com um mundo espiritual dos seres ancestrais” (op. cit., p. 104).

Gomes (2002; 2010) lembra que alguns dos relatos dos viajantes exploradores fazem referência à hierarquia na sociedade dos Tapajó, como fez Heriarte, que observara que eram “governados por principais, um em cada cabana de vinte ou trinta casais, e todos governados por um grande Principal, superior sobre todos eles, a que eles muito obedecem” (HERIARTE, 1874 [1662], p. 38). Talvez essa seja mesmo uma pista para entender o papel desses objetos, bastante escultóricos, no contexto do grupo tapajó.

Percebe-se ainda a representação de ornamentos corporais, que podem ser os usados em cerimônias, como os cocares, os adornos auriculares, as pinturas, as pulseiras, as faixas

nos tornozelos. Tanto Barata como Palmatary chamaram a atenção para essa recorrência nas representações.



Imagem 53. Recipiente efígie em forma de figura humana masculina sentada.
Dimensões: 32 x 24 x 22 cm.
Acervo MAE-USP.
Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 121.

Também os penteados dos cabelos parecem ter sido elemento importante nos tratamentos corporais. Nas imagens em cerâmica, são indicados em incisões, ou por relevos, às vezes formando toucados, ou tranças de várias aparências.



Imagem 54. Recipiente efígie, em vistas frontal e por trás. O orifício lateral (8 x 12,5 cm) seria um indicativo, para Gomes, de que a peça tenha sido uma urna funerária.
Dimensões: 55 cm (altura) x 40 cm (diâmetro maior).
Acervo MAE-USP.
Fonte: GOMES, 2002, p. 278 (figura 104 do Catálogo).

Há também objetos que lembram grandes bonecos, dada a configuração do corpo da figura, sobretudo sua expressão, um tanto quanto lúdica. Tive acesso a dois deles (figuras 54 e 55). Grandes e de um vermelho bastante vívido (em parte em decorrência do restauro), revelavam o esmero no polimento da cerâmica e no desenho dos cabelos. Não pude manuseá-los, apenas tocar suas paredes, e verifiquei a espessura pelas partes quebradas. Não eram grossas, talvez cerca de 0,8 mm, o suficiente para comprovar a habilidade da oleira em construir peça de razoável dimensão, com tantas nuances na forma, sem haver deformidades grosseiras.



Imagem 55. Recipiente efígie, em vistas frontal e por trás.
Dimensões: 34 cm (altura) x 34 cm (diâmetro maior).
Acervo MAE-USP.
Fonte: GOMES, 2002, p. 276-277 (figura 103 do Catálogo).

Outro objeto desse grupo representa uma mulher sentada, com as pernas estendidas, sobre as quais há uma vasilha (imagem 56). Ainda que Palmatary, Corrêa e Gomes a tenham classificado como “estatueta”, preferi seguir o indicativo de Barata, que a denomina “vaso efígie”. Isso porque, como os demais objetos desse grupo, é oco e representa figura humana de modo bastante realista, funciona como recipiente (nesse caso, a vasilha) e tem dimensão bem maior que as estatuetas (28,5 cm de altura, 23 cm de largura x 31,8 cm no comprimento das pernas).



Imagem 56. Recipiente efígie representando figura feminina sentada.
Dimensões: 28,5 x 23 x 31,8 cm.
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, 107.

Essa peça foi obtida por Barata (1953, p. 7) no “bolsão da Avenida Rui Barbosa”. Ele a descreve como de representação realista, sugerindo que assim eram as mulheres tapajós. Ressalta também os “desenhos de tatuagens, em preto e vermelho”.

De fato a representação das pinturas corporais são aspecto de destaque nesse objeto. Gomes (2001, p. 141) reconstituiu, em desenho, os motivos que ainda podem ser observados. Segundo a autora, considerando referências antropológicas que estudam grupos indígenas contemporâneos da Amazônia, esse tipo de pintura é comumente associado a rituais de iniciação, como os de passagem para a vida adulta. Esse fato endossa a ideia da pesquisadora, de que a figura em questão é uma jovem, talvez em fase de ser introduzida, por meio de rituais de passagem, à condição de mulher, ou seja, de poder se casar.

Gomes (2001, p. 140) descreve essa figura como sendo uma “elegante adolescente”, cujos adornos indicam que pertencia a linhagem de prestígio entre os Tapajó. Os detalhes revelam que se buscou representação aprimorada, e, em se

considerando que seja o retrato de membro do grupo, deve se tratar de uma mulher apreciada.

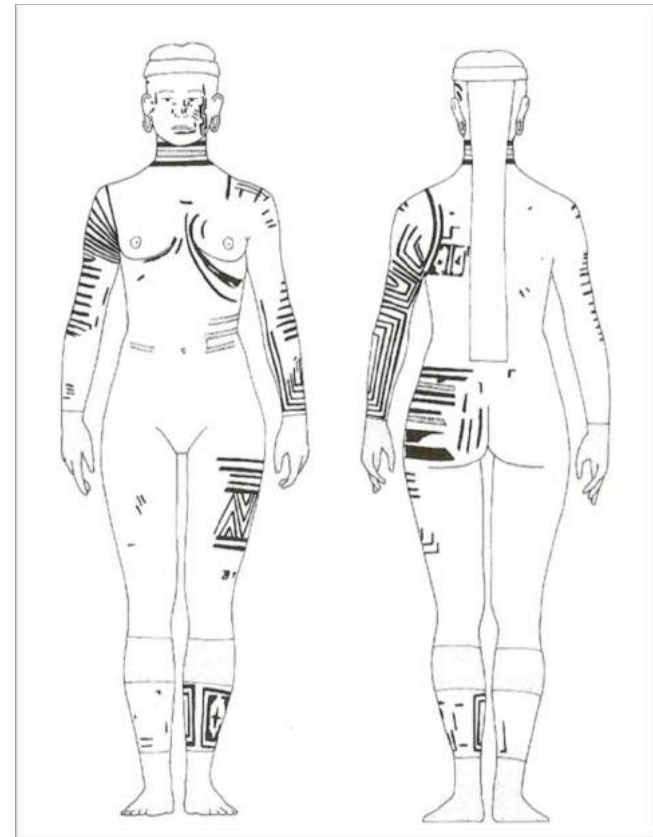


Imagem 57. Desenho que reproduz o que é ainda visível na pintura da figura feminina do recipiente da imagem 56.
Fonte: GOMES, 2001, p. 141.

Na mesma peça, o adorno na sua cabeça, que prende os cabelos (em forma de trança, em vista de trás) está enfeitado com apliques zoomorfos. Segundo Barata (1953, p. 7), assemelham-se a “cabeças de coati”; para Gomes (2001, p. 141), são dois grupos de três apêndices zoomórficos assemelhados aos muiraquitãs, os amuletos feitos em pedras semipreciosas pelos quais os Tapajó também são reconhecidos. Numa estatueta que observei no acervo do MAE-USP, identifiquei adornos similares, que lembram muito as muiraquitãs.



Imagem 58. Desenho que reproduz a vista de trás da cabeça da figura feminina da imagem 56, com destaque para o adorno decorativo em forma de muiraquitã.

Fonte: GOMES, 2001, p. 141.



Imagem 59. Detalhe da cabeça de estatueta estudada no acervo do MAE-USP, em que se observam os adornos parecidos a muiraquitãs, em faixa do cabelo.

Fonte: Wagner Priante.

Em síntese, os recipientes efígie trazem à tona um apreço dos Tapajó pela figuração humana, aqui de traços mais realistas. Estruturalmente se aproximam muito da noção canônica de escultura figurativa, mesmo aquelas em que o corpo da representação forma-se quase que pelo bojo esférico. Além disso, como apontou Palmatary (1960, p. 48), esses objetos revelam

importante aspecto do que chamou de “projeto-Tapajó”, que seria o fato de as representações figurativas buscarem sugerir algum tipo de atividade, ressaltando a qualidade dinâmica da arte dos Tapajó. Nesse sentido, os detalhamentos de alguns aspectos fisionômicos aproximam esses objetos dos retratos, dado que a figuração humana aqui sugere individualidade, e não categorias, como ocorre nas estatuetas.

2.3.5 Estatuetas



Imagem 60. Estatueta de figura feminina levando o pé esquerdo à boca. Dimensões: 21,5 x 12,2 x 9 cm. Acervo Museu Paraense Emilio Goeldi. Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 106.

As estatuetas dos Tapajó constituem conjunto bastante numeroso entre as peças até agora encontradas. Construídas por modelagem, com decoração em incisões e pinturas, são quase

sempre figurações humanas, umas mais realistas, outras mais estilizadas, a maioria de figuras femininas.

Nimuendajú e Barata consideraram aspectos da representação realista das estatuetas como indicativos do modo de ser dos Tapajó, cujas mulheres usariam muitos penteados, adornos na cabeça, nos braços e nas pernas.



Imagem 61. Estatueta de figura feminina (a mesma da imagem 60, vista de trás).

Dimensões: 21,5 x 12,2 x 9 cm.

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.

Fonte: VALENÇA, 1984, p. 119.

Em quase todas as estatuetas, como indicaram os pesquisadores e pude constatar nas que manuseei no acervo do MAE-USP, há resquícios de pintura, em preto, vermelho, creme, branco, em diversas combinações. Segundo Barata (1953), as pinturas talvez imitassem (ou mesmo reproduzissem) as tatuagens dos Tapajó. Quanto à qualidade de acabamento dessas pinturas, há divergências, com Barata observando polimento e aparência vítrea, “revelando grande esmero no cozimento”, e Corrêa comentando que a pintura é “visivelmente feita sobre a superfície já polida, possivelmente após o cozimento ao fogo, o que lhe dá pouca fixidez, desaparecendo por completo quando lavada”.

Dentre as estatuetas de representação mais estilizada, destacam-se aquelas cujas pernas da figura formam uma espécie de arco, o que levou os pesquisadores a tipificá-las como de base semilunar (ou em formato de lua crescente). Palmatary foi a primeira a observar o grande número de estatuetas com esse formato de base. Comenta que, nas coleções fora do Brasil, o seu número é bem menor do que nas coleções brasileiras que estudou.

No acervo do MAE-USP, estive com uma dessas estatuetas, toda pintada de branco, lustroso. A figura, representando uma mulher grávida, tem as mãos pousadas sobre a barriga. Como me lembrou a pesquisadora Cristina Demartine, um outro exemplar, com um bebê na mão esquerda, encontra-se no acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Esse par revela que as estatuetas de base semilunar relacionavam-se a aspectos do universo feminino, como a maternidade.



Imagem 62. Estatueta de base semilunar, representando uma mulher grávida, com as mãos sobre a barriga.
Dimensões: 25,5 x 16 x 8,3 cm.
Acervo MAE-USP.
Fonte: Wagner Priante.

Palmatary (1960, p. 96) também observou que esse formato de base em estatuetas é comum na produção cerâmica de muitas outras culturas das Américas, ainda que haja diferenças na configuração estilizada das pernas. Comparando as estatuetas dos Tapajó com as dos Marajó, comenta que as pontas da base (que representariam os joelhos, ou os pés) são mais arredondadas que nas primeiras.



Imagem 63.
Estatueta de base semilunar, representando mulher segurando um bebê.
Dimensões: 25,5 x 16 x 8,3 cm.
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 105.



Imagem 64. Estatueta marajoara.

Dimensões: 21,5 x 13 x 9 cm.

Acervo Museu Nacional da Quinta da Boa Vista - RJ.

Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 110.

Pesquisando a cerâmica latino-americana por outros povos ameríndios, selecionei, a título de exemplo, imagens de estatuetas que lembram as dos Tapajó no que se refere à base.



Imagem 65. Estatuetas do arquipélago Los Roques, na Venezuela. Em muitas delas, as pernas também estão em posição semilunar.

Datação estimada: séc. XII - XV A.D.

Fonte: <www.iki.kfki.hu/nuclear/research/archeo_en.shtml>.

Acesso em: 20 mar. 2016.



Imagem 66. Estatueta com as pernas em posição semilunar.

Procedência: Nicoya, Costa Rica.

Fonte: DASHÚ, 2005, p. 14.

Também podemos verificar essa forma de base em estatuetas de culturas indígenas mais recentes, demonstrando que ela faz parte do repertório de vários povos. Há, por exemplo, as “bonecas Karajá”, sobretudo as mais antigas.



Imagem 67. Bonecas Karajá antigas.
Acervo Museu do Índio de Uberlândia.
Fonte:
<<http://povosindigenasb.blogspot.com.br>>. Acesso em:
20 mar. 2016.

Palmatary propõe ainda que, entre os Tapajó, a estilização desse formato de base talvez tivesse ocorrido a partir de uma representação mais realista. Chega a indicar uma peça (imagem 68), que analisou da coleção de Townsend, em que a figura sentada tem as pernas, modeladas realisticamente, mas já em posição semilunar.



Imagem 68. Estatueta feminina, sentada.
Altura: 16 cm.
Coleção C. H. T. Townsend Jr.
Fonte: PALMATARY, 1960, p. 181 (prancha 59, figura g).

Cabe, contudo, lembrar que, em termos construtivos, a base em formato semilunar também é uma solução para a estabilidade da peça, além de evitar quebras durante o processo de secagem e mesmo depois da queima, em comparação com aquelas com modelagem mais realista das pernas. Talvez se tenha aqui mais uma associação entre a busca expressiva e simbólica na construção de um objeto ritualístico e a escolha do procedimento técnico mais proficiente.

Por ter encontrado muitas estatuetas nas coleções que analisou, a maioria com acabamento fino em pintura, Palmatary (1960, p. 47) considerou se tratarem dos “ídolos” a que se

referiram os viajantes que tiveram contato com os Tapajó. Como comentamos no capítulo anterior, Corrêa discorda dessa ideia, porque, segundo ela, nenhum daqueles registrou que os “ídolos” eram de barro. De todo modo, parece bastante razoável atribuir função ritualística às estatuetas de base semilunar, haja vista que têm sido associadas, nos estudos de várias culturas, a ritos ligados à fertilidade feminina, que se relaciona aos ciclos menstruais, os quais milenarmente têm sido atrelados às fases lunares.

Há ainda estatuetas tapajós com outro tipo de base: formato circular. Em algumas peças desse tipo, a estilização da figura se aproxima muito das figuras femininas dos vasos de cariátides, como no exemplo da imagem 69.

Imagem 69. Estatueta feminina de base circular.
Acervo MAE-USP.
Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 122.



Representando a figura masculina, uma estatueta se destaca. Por sua singularidade, os pesquisadores têm sugerido a hipótese de ser a representação de um indivíduo de prestígio no grupo. Trata-se de peça da coleção de Frederico Barata, que a chamava de “vaso-efígie”, em razão do gargalo acima da cabeça e do fato de não haver furo na parte inferior. Segundo Barata, a estatueta foi obtida no bolsão da Avenida Rui Barbosa.

Palmatary (1960, p. 46) também analisou essa estatueta e destacou ser ela difícil de se estabilizar, mas que o artista teria conseguido a estabilidade ao configurá-la com as pernas

flexionadas, com os braços arqueados, as mãos apoiadas sobre os joelhos e estendendo um pouco os calcanhares.



Imagem 70. Estatueta de figura masculina.
Dimensões: 20,5 cm (altura) x 4,3 cm (comprimento do pé).
Fonte: VALENÇA, 1984, p. 119.

Há ainda estatuetas mais estilizadas, formadas apenas por cabeça e pescoço, classificadas por Corrêa como unípedes. Nessas não é possível inferir se a figura representada é feminina ou masculina. Palmatary comenta ter encontrado poucos exemplares e considerou que esse formato pode sugerir tipo especial de estatueta, usada para finalidade ritualística bem específica. Pelo que pude constatar em peça pertencente ao acervo da Coleção Lalada Dalglish, produzida pelo Mestre Cardoso com base em peças tapajônicas, trata-se de um chocalho, e o tronco e pé da figura ajustaram-se perfeitamente à minha pegada.

Imagem 71. Estatueta unípede, sem representação de sexo. (Duas vistas.)
Dimensões: 10 x 5,5 x 4,5 cm.
Fonte: CORRÊA, 1965, prancha IV.



Por fim, considerando o conjunto desses objetos, nota-se clara predominância das estatuetas de figuras femininas, sobretudo as de base semilunar. Isso pode ser indicativo, como bem salientaram Corrêa, Guapindaia e Gomes, da importância do papel das mulheres entre os Tapajó, como havia sido registrado por Bettendorff em seus escritos, sobretudo ao relatar os episódios envolvendo Maria Moacara. Também se destaca na representação a valorização da cabeça em relação ao corpo, o que pode ter a ver com os fins ritualísticos das peças.

Vale mencionar ainda existir grande número dessas peça – como registraram os pesquisadores consultados e como pude constatar no acervo MAE-USP. Há variações no formato, o que significa que possam ter sido elaboradas para contextos muito distintos e, talvez, em momentos distantes. Ainda assim, trazem vários aspectos comuns ao modo de fazer cerâmico dos Tapajó.

2.3.6 Pratos, tigelas e vasilhas com base e/ou alças



Imagem 72. Tigela com base anelar (vista de cima)
Dimensões: 11,4 cm (altura) x 28 cm (diâmetro).
Acervo MAE-USP.
Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP.

A variedade de formas aqui agrupadas justifica-se porque a maioria dos objetos apresenta características comuns quanto à estrutura, que é o fato de apresentarem bases, ou pés, que

sustentam o recipiente, além de similaridades nos tratamentos de superfície, não só quanto à técnica, mas também quanto ao tema.

Os pesquisadores adotaram terminologias distintas para nomear os objetos aqui comentados. Por exemplo, peças com a mesma estrutura receberam denominações como “prato-fruteira” (BARATA, 1952, p. 199), “vaso raso” (PALMATARY, 1960, p. 34-35), “tigela com base anelar” (GOMES, 2002, p. 230). Isso me fez optar por termos mais simples, que dessem conta de caracterizar a forma, sem enfatizar sua funcionalidade, mas buscando dialogar com os nomes usados pelos pesquisadores citados.

A primeira característica a destacar nesses objetos é base, a maioria anelar, como a de muitos vasos de gargalo e recipientes com gargalo. Como já comentado, durante essa pesquisa percebi haver, no conjunto de peças tapajônicas, grande número com algum tipo de suporte, sempre elevando a parte do recipiente. Acredito que esse possa ser incluído como um dos elementos formais da cerâmica tapajó, mesmo que não exclusivo desse povo. No meu entendimento, ao adicionar uma base à peça, os Tapajó a distinguiam de outras.



Imagem 73. Taça com base anelar e coluna com representação antropomorfa.

Dimensões: 11 cm (altura) x 27,5 cm (diâmetro maior).

Acervo MAE-USP.

Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 138.

Também nesse grupo aparecem objetos com base tripode. Raros entre os objetos tapajós, os pés trípticos associam-se, de certo modo, à disposição das cariátides. O objeto que pude observar presencialmente, além da base formada por três pequenas colunas, apresentava a borda superior com alças, sugerindo modo bastante particular de manipulação da peça.



Imagem 74. Prato com base trípode.
Dimensões: 11 cm (altura) x 27,5 cm (diâmetro).
Acervo MAE-USP.
Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP.

Outra característica nos objetos desse grupo é a presença de muitos adornos modelados, com figuração de animais. Na comparação com os adornos dos vasos de cariátides e dos vasos de gargalo, nota-se que a forma deles são bastante próximas. Esse tratamento decorativo é claro indício de que os objetos foram construídos pelo mesmo grupo de oleiros, que partilhavam conhecimentos técnicos e valores comuns.

Ainda quanto a esses adornos, é bastante recorrente sua disposição simétrica no recipiente, não raras vezes ocorrendo a combinação de mais de um tipo de figura zoomorfa, agrupado aos pares, posicionado em faces opostas do recipiente. Um exemplo é a peça do MAE-USP (imagem 75), estudada por Gomes (2002, p. 232) e que também pude analisar presencialmente.



Imagem 75. Prato com base anelar.
Dimensões: 8,5 cm (altura) x 28 cm (diâmetro maior).
Acervo MAE-USP.
Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP.

Nessa peça se verifica rica exploração de simetrias. Na extremidade da borda, há cinco modelagens de cabeça de

cachorros-do-mato alternadas a outras cinco cabeças de animal não identificado. Na parte interna do prato, mais próximo à borda, há uma faixa com dois tipos de faces antropomorfas em relevos, também intercaladas. Abaixo dessa faixa, uma outra é composta por incisões em espirais pareadas, interpoladas por incisões retilíneas duplas. Finalmente, no meio do prato, inscrita numa circunferência, há uma estrela de cinco pontas em incisão, em cujo centro há dois círculos concêntricos.

Penso ser válido inferir correspondência entre os dois grupos de 5 cabeças e a estrela de 5 pontas. Além disso, os pares de faces se relacionam aos pares de espirais. E mesmo nos detalhes das faces, há um elemento primoroso, que é a alternância do modo de compor olhos e nariz. No primeiro tipo, as sobrancelhas em forma de arcos se juntam para compor o nariz, que é cônico; em torno dos olhos (uma pequena bolinha circundada por um filete aplicado) há incisões retilíneas, feitas duas a duas, quatro vezes, formando o motivo do sol. No segundo tipo, há grande filete circundando os olhos, em formato oval; o nariz é um pequeno aplique circular. Essa composição ricamente elaborada torna a peça bastante singular, o que me

sugere avançado domínio do processo de criação explorando-se as relações simétricas.

Em outras peças desse grupo, os motivos decorativos são mais econômicos, mas a simetria se mantém como princípio orientador da composição. É o caso, por exemplo, de uma peça em que os motivos foram dispostos em divisões ternárias e quaternárias (imagem 76).



Imagem 76. Prato com base anelar.
Dimensão: 20 cm (diâmetro).
Coleção Frederico Barata.
Fonte: VALENÇA, 1984, p. 136.

Nesse prato, a extremidade da borda é dividida em três partes por três cabeças de morcegos modeladas, entre as quais há pares de figuras zoomorfas (não identificadas) que parecem estar perseguindo uma à outra. No interior do recipiente, a superfície é delimitada por três círculos concêntricos em relevo, levemente hachurados. Na faixa maior, há quatro motivos de cobra em relevo, que são intercalados por um grupo de três tiras em relevo, também hachuradas. A área circular central é dividida em quatro por tiras em relevo, levemente hachuradas, formando uma cruz.

Como se nota, parece haver um “projeto” para cada peça, sempre se buscando uma “combinação” entre os motivos decorativos, em áreas delimitadas simetricamente.

Os objetos reunidos nesse grupo mostram como a diversidade da produção oleira tapajó é rica, sem se distanciar de alguns padrões que lhe conferem unidade estilística. Como afirmou Barata (1952, p. 185), “há entre todos um traço de união bem marcado”, os quais certamente se relacionavam aos valores culturais do grupo. Além disso, penso que houve espaço para se

explorarem combinações de elementos formais, que permitiram a esse grupo construir um conjunto de objetos bastante singular justamente por sua riqueza de formas. É possível se identificarem tipos preferidos, mas cada um recebeu um tratamento particular, com variações nos adornos, nos relevos, nos desenhos em incisões. Também nesses tratamentos decorativos há certa unidade, seja pelos motivos faunísticos, seja pelas técnicas empregadas.

A análise do conjunto de objetos tapajônicos revela que certamente havia, nesse grupo de pessoas que encontraram no barro um generoso material para corporificar seus valores estéticos e culturais, uma organização que permitiu a transmissão de conhecimentos técnicos e expressivos. Tudo antes da chegada dos viajantes europeus.

2.3.7 Apitos



Imagem 77. Apitos em forma de aves.

Dimensões: 4 a 6 cm (altura).

Acervo Museu do Índio das Américas, Heye Foundation.

Fonte: PALMATARY, 1960, p. 178 (prancha 56, figuras b, c, d).

Nas coleções de cerâmica dos Tapajó, há vários exemplares de apitos. Pelo que pude constatar, com exceção de um apito mencionado por Palmatary (1960, p. 52), todos têm formas zoomorfas, a grande maioria de aves, mas também há felinos, batráquios, peixes (GUAPINDAIA, p. 105).

Como anotou Guapindaia (1993, p. 105), os animais são praticamente os mesmos encontrados em outros objetos tapajônicos, como as aves e os sapos que aparecem nos vasos de cariátides, vasos de gargalo e recipientes com gargalo; e os felinos nos recipientes com gargalo. A pesquisadora ainda

comenta que não apenas os tipos de animais são os mesmos das outras peças, como também o modo de modelá-los, sobretudo nos detalhes das cabeças.

Recentemente os apitos têm sido estudados por um grupo de pesquisa vinculado à Universidade Federal do Pará³⁵. Segundo os dados coletados por seus integrantes, em geral os apitos (por eles denominados de “aerofones”) têm “estrutura globular, com caixa de ressonância interna em forma arredondada” e, na conformação externa, bastante “adequados” para seu uso pelas mãos (BARROS, 2015, p. 341). A análise detalhada da estrutura revelou ainda que alguns exemplares apresentam mais de um orifício “de digitação”, o que, segundo Barros, revela grande habilidade dos oleiros, porque os apitos são bem pequenos.

Interessante notar que esses pesquisadores classificaram algumas estatuetas como “idiofones”, já que funcionam como chocalhos, por trazerem em seu interior “objetos de atrito” (BARROS, 2015, p. 342). É o caso, por exemplo, das estatuetas unípedes comentadas anteriormente (ver p. 161).

³⁵ Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, criado em 2007.

Sobre o uso dos apitos, pouco se sabe, por não haver referências explícitas a eles nos relatos etno-históricos. Contudo, recorrendo aos estudos antropológicos, pode-se supor que os apitos seriam um dos muitos instrumentos musicais do grupo, como o maracá e as flautas, presentes em várias situações ritualísticas, como as descritas por Bettendorff. A predominância das formas aviárias para sua configuração também pode indicar seu uso para imitar sons de pássaros, ou a eles remeter. De todo modo, dentro do universo indígena amazônico, os apitos são instrumento bastante comum, e o fato de haver muitos exemplares no conjunto cerâmico tapajó apenas reforça a constatação de que a produção cerâmica foi, para esse grupo, uma atividade de grande envergadura, permitindo que criasse ampla variedade de objetos.

2.3.8 Cachimbos

Imagem 78. Cachimbo encontrado em Santarém.
Datação: c. 1700 A.D.
Dimensões: 4,6 cm (diâmetro da boca) x 6,2 cm (comprimento).
Acervo MAE-USP.
Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP.



Os cachimbos das coleções de cerâmica arqueológica de Santarém revelam muitas diferenças em relação aos objetos considerados tipicamente tapajós. Tanto a forma, como os motivos decorativos, além dos indícios dos procedimentos de construção, expõem evidências de que os cachimbos foram produzidos após o contato com o europeu.

Barata (1944, p. 270-271) já apontava discrepâncias entre os cachimbos e os demais objetos cerâmicos que analisou, sobretudo porque o “desenho se afasta [...] do que geralmente predomina [...] na esplêndida arte tapajônica”, muitas vezes lembrando o “barroco português”, em seus “ornatos de

estilização vegetal”. Por isso, considerou a hipótese de eles haverem surgido após a chegada dos jesuítas, o que tem se confirmado em pesquisas arqueológicas.

Palmatary (1960, p. 67-74) concorda com Barata e lembra que o empreendimento missionário jesuíta no Brasil foi altamente organizado, visando levar aos nativos a “mensagem do cristianismo” e “ensinar-lhes” as habilidades para “construir e manter as suas instituições religiosas”. Aponta ainda que às missões jesuítas foram enviados não apenas administradores e “professores da Fé”, mas inúmeros padres com conhecimentos de entalhes, pintura, marcenaria, etc. Isso reforçaria as hipóteses de Barata de que os Tapajó só teriam produzidos os cachimbos por estímulo dos jesuítas, talvez até lhes imitando.

Guapindaia (1993, p. 98) segue a mesma linha ao destacar que os registros etnográficos até o início do século XVIII não mencionarem o uso do tabaco entre os grupos indígenas amazônicos. Além disso, comenta que, quanto ao tipo de cachimbos utilizados entre os indígenas da América do Sul, os mais comuns são os de forma tubular, e os encontrados nas

coleções de Santarém são todos cachimbos angulares (ou cachimbos “de cotovelo”).

Imagem 79. Cachimbo encontrado em Santarém.

Datação: c. 1700 A.D.

Acervo MAE-USP.

Fonte: Wagner Souza e Ader Gotarod MAE/USP



Por todas essas características dos cachimbos, e porque os “discípulos dos jesuítas” foram os homens, e não as mulheres, Barata (1944, p. 277) afirma que é bastante provável que essas peças tenham sido de “autoria masculina”.

Não tive acesso aos cachimbos no MAE-USP. Mas, como se percebe pelas informações aqui reproduzidas, os cachimbos são uma prova dos efeitos do contato do grupo Tapajó com os europeus. Ainda que o barro não tenha sido abandonado na fabricação de objetos, ele não era mais a matéria de expressão de seus valores culturais, que certamente defenderam o quanto foi possível, até se recolherem nas lembranças desse povo.

2.4 Composição plástica: a visualidade para além das formas básicas

Neste tópico, abordamos as técnicas de decoração dos objetos cerâmicos. É fato que os povos indígenas não entendem a decoração como algo dissociado da forma do objeto e mesmo de seu uso. Na cerâmica tapajó, o que se destaca são os adornos figurativos, que certamente estão mais associados ao intuito de transmitir e preservar as simbologias cosmológicas do que propriamente ao interesse de “decorar” os objetos.

Nesse sentido, os estudos arqueológicos, que incluem como técnicas de decoração os desenhos formados por incisão e relevo e a pintura (policrômica), pareceu-nos um norteador para identificar o que se fez como finalização dos objetos, após o essencial da forma ter-se configurado.

Nas fontes consultadas, registraram-se quatro “padrões” de pintura: vermelha, localizada ou em áreas específicas das peças, ou sobre todo o objeto; vermelha sobre branco, em listras vermelhas sobre fundo branco; vermelha e preta sobre fundo

branco, na mesma composição anterior; e branca, com vestígios indicando cobertura total sobre as peças (GUAPINDAIA, 1993, p. 52). Em alguns casos, verificou-se a existência de duas ou até três camadas de pintura (PALMATARY, 1960, p. 26). Testes indicaram que essa pintura não se remove com facilidade em contato com a água, indicando que também nessa técnica os Tapajó desenvolveram esmerado domínio.

Uma hipótese importante referente à pintura foi proposta por Gomes (2002, p. 117-129), que propôs que nas terras baixas tropicais o desenvolvimento da policromia ocorreu a partir da pintura vermelha sobre branco. Segundo a pesquisadora, datações de termoluminescência permitiram considerar que a policromia em Santarém teve início nos primeiros séculos do primeiro milênio da era cristã, tendo continuado até o aparecimento da decoração incisa e ponteadas. Esses dados lhe subsidiaram na afirmação de que as peças tapajônicas apenas com pintura, sem outro tratamento decorativo (como as incisões), seriam mais antigas. Além disso apontou que, a partir de determinado momento, começam a surgir as incisões, que

paulatinamente foram ganhando mais espaço no corpo dos objetos.

De fato, no conjunto conhecido da cerâmica tapajó, a técnica decorativa em que se identifica um estilo próprio e reconhecidamente distinto dos demais povos amazônicos pretéritos é aquela que cria desenhos por meio de incisões e relevos. Barata (1952, p. 187) destaca que são justamente esses que asseguram “uma unidade cultural” aos objetos cerâmicos dos Tapajó, tão diferentes na forma.

Na análise desses desenhos, Barata percebeu motivos recorrentes, que aparecem tanto em formas mais realistas, como estilizadas, inclusive nos desenhos geométricos. Nos vasos de cariátides e de gargalo, por exemplo, observou que o desenho geométrico mais comum é o formado por semicírculos ou “crescentes paralelos”, que também são verificados em peças de outros grupos de objetos.

Imagem 80. Detalhe da base de vaso de cariátides em que se observam incisões de semicírculos concêntricos.
Acervo MAE-USP.
Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 141.



Imagem 81. Detalhe de gargalo de vaso de gargalo zoomorfo em que também se observam incisões de semicírculos concêntricos.
Acervo Museu Paraense Emilio Goeldi.
Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p. 130.

Quanto aos ornatos em relevo, Barata (1952, p. 189) os associa aos adornos zoomorfos; enquanto esses são “em geral bastante realísticos”, aqueles são mais estilizados, não tanto quanto os incisos, que são “altamente geométricos”.

Alguns ornatos incisos [...] derivam de detalhes característicos do animal e não da sua forma integral, como os que evocam a tartaruga pelos desenhos da sua carapaça ou a onça pelas pintas do corpo e os que simbolizam o homem, seja nas caras que ornamentam os bulbos e os pés dos vasos de gargalo, seja no naturalismo dos vasos-ídolos, seja ainda nas cariátides e nos apêndices compostos, antropozoomorfos, dos vasos de cariátides (BARATA, 1952, p. 189).

Quando há intenção figurativa, os relevos de fato acompanham as formas dos adornos zoomorfos. Nesse sentido, deve-se a Barata a decifração de vários motivos, que identificou como a estilização dos animais “preferidos” dos Tapajó: a rã (que também aparece em abundância nos adornos), a cobra (abundante nos relevos) e a coruja. Ao analisar as estilizações a que teriam chegado as oleiras indígenas, “partindo das concepções mais realísticas”, Barata detalha os procedimentos que permitem identificar esses motivos, além de propor padrões

para motivos que denominou de “onça” e “olho” (humano), esses construídos por metonímia.

Vejamos como Barata esquematizou, por meio de desenhos, os incisos e relevos presentes em inúmeras peças dos Tapajó, em combinações já destacadas em muitos dos objetos analisados.

MOTIVO COBRA

É dos motivos mais representados nos vasos, identificado por Barata (1952, p. 189-190) nas espirais (algumas opostas), nas ondulações (mesmo as mais simples) e no “S deitado”. Até as ornamentações do tipo “grega” Barata sugere que são variações de estilizações do ofídio, porque contêm o “mesmíssimo movimento e apenas as linhas retas substituem as curvas”.

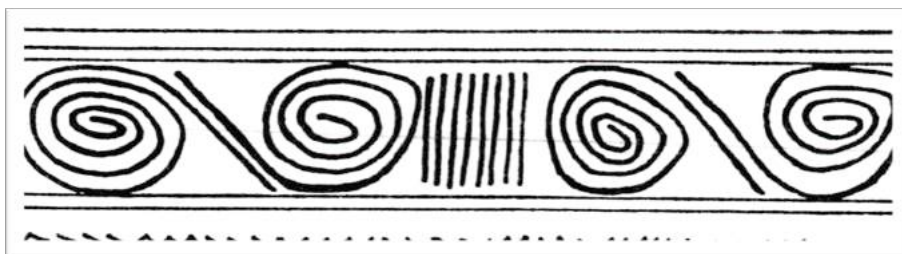


Imagem 82. Desenho de relevos para o motivo cobra: espirais opostas.

Fonte: BARATA, 1952, figura 24-A.

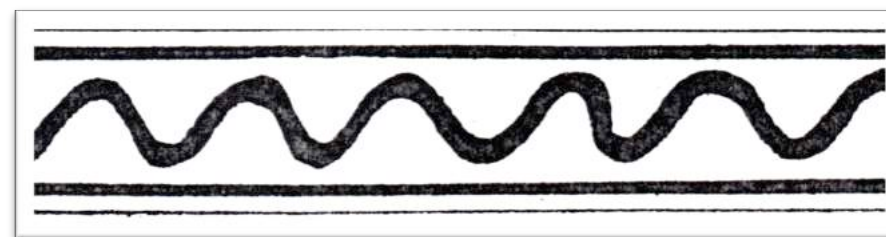


Imagem 83. Desenho de relevos para o motivo cobra: ondulações sem marcação da cabeça do animal.

Fonte: BARATA, 1952, figura 24-B.

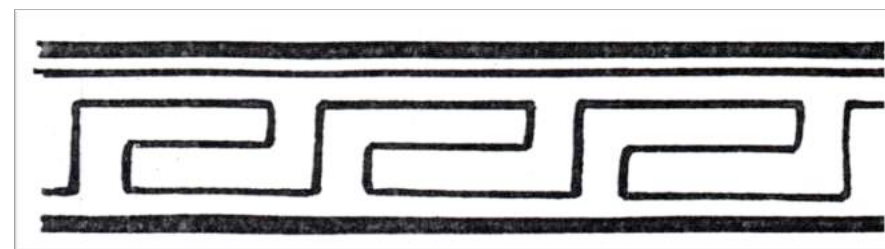


Imagem 84. Desenho que reproduz as “gregas”, associadas ao motivo cobra.

Fonte: BARATA, 1952, figura 20-A.



Imagem 85. Desenho de relevos dos quais, segundo Barata, as estilizações do tipo “gregas” teriam derivado, mais sinuosas.

Fonte: BARATA, 1952, figura 25-B.

MOTIVO RÃ

Barata (1952, p. 190-191) observa diversos modos de estilização da rã entre os relevos, que não chegam a “abolir a forma” do animal – ou seja, é possível identificar com certa facilidade as linhas que formam o desenho das rãs.

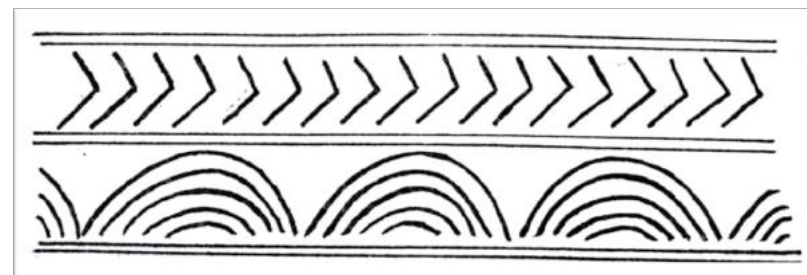
Já nos incisos, Barata nota que a estilização é bem mais acentuada, “quase se perdendo a imagem do animal”. Partindo da representação em relevos, o pesquisador identifica que a forma da rã torna-se uma combinação de dois semicírculos, opostos, ou mesmo se aproximam de um X, em linhas sinuosas, ou até em linhas retas.

Quanto à profusão de pontos junto a esses desenhos geométricos, Barata (1952, p. 191) considera que o objetivo teria sido “acentuar a representação, uma vez que nos ornatos escultóricos as rãs com frequência se apresentam assim pontilhadas”. Chega a propor que os incisos em semicírculos concêntricos ou as marcas em >>>, presentes num vaso de cariátides, são mais uma variação do motivo rã, dado que as incisões em >>> podem ser encontradas em muitas representações de rãs em apêndices.

Imagem 87. Desenhos raros para o motivo rã, variações encontradas nas incisões.
Fonte: BARATA, 1952, figuras 58.



Imagem 86. Desenhos de relevos e incisões para o motivo rã.
Fonte: BARATA, 1952, figuras 42 a 45.



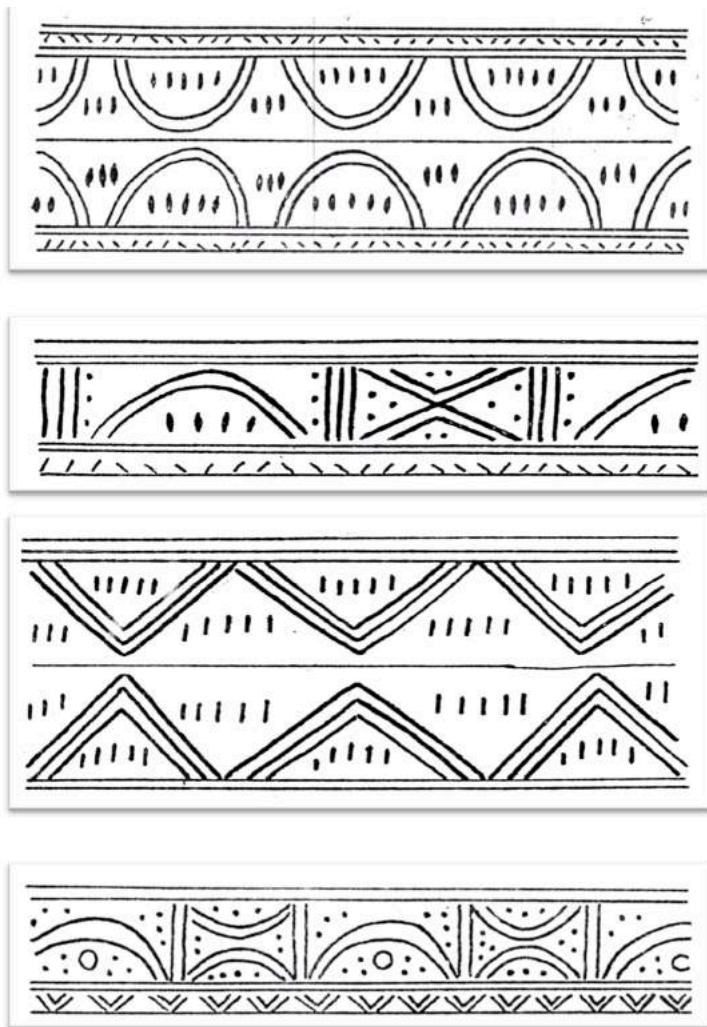


Imagem 88. Desenhos de incisões para quatro variações do motivo rã.

Fonte: BARATA, 1952, figuras 46-A, 47, 50 e 51.

MOTIVO CORUJA

Barata (1952, p. 192) identifica estilização composta “por dois grandes olhos em forma de 8 deitado e com interrupções, tendo ao centro o bico inconfundível da pequena ave”.

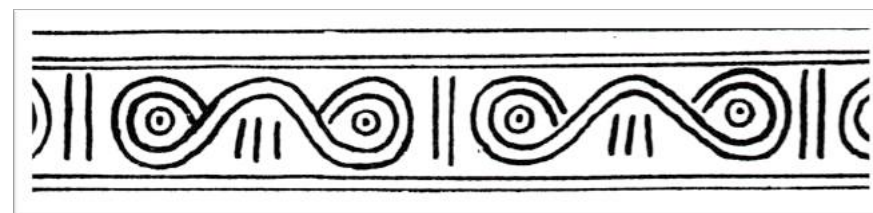


Imagem 89. Desenhos de incisões para o motivo coruja.

Fonte: BARATA, 1952, figura 37-A.

MOTIVO ONÇA

Ainda que reconheça que esse motivo foi empregado mais nas pinturas, Barata (op. cit., 193) o identificou em alguns incisos. Trata-se de um procedimento metonímico, posto que a onça é representada por meio de uma de suas características: “as pintas que lhe recobrem o corpo”. O motivo é composto pela pintura de “bolas ou círculos cheios”, os quais são separados uns dos outros por traços verticais paralelos. Como reforço à sua análise, menciona vasos em que, junto à representação da onça em adornos ou mesmo na figura toda, comparecem tais geometrismos, seja em incisos, seja em pintura.

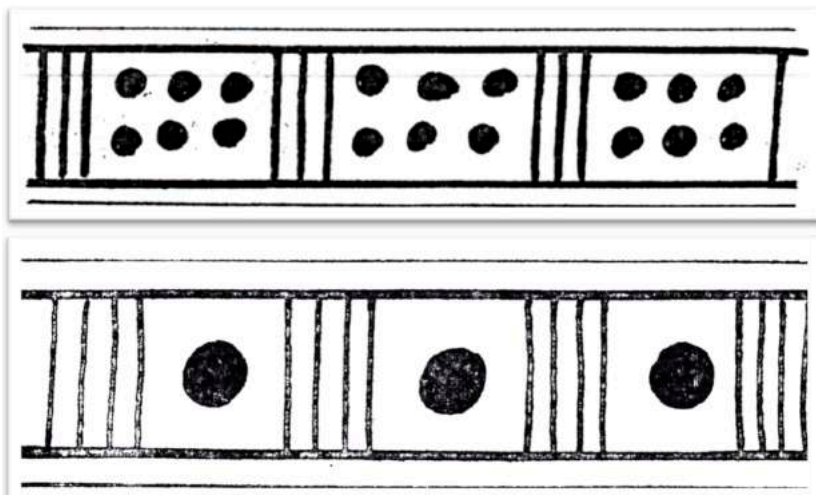


Imagem 90. Desenhos de incisões para o motivo onça.

Fonte: BARATA, 1952, figuras 73-A e 75.



Imagem 91. Vaso com gargalo com figuração de onça.

Dimensões: 35 x 41 x 36 cm.

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi.

Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 123.

MOTIVO OLHO (OU SOL)

Adotando o raciocínio que reconhece o procedimento metonímico nas representações, Barata vê um grupo bastante distinto de desenhos com incisos, como a estilização de um olho humano, embora reconheça que mais parece “uma espécie de sol”. Nesse caso, o olho seria a parte a indicar o todo (o humano).

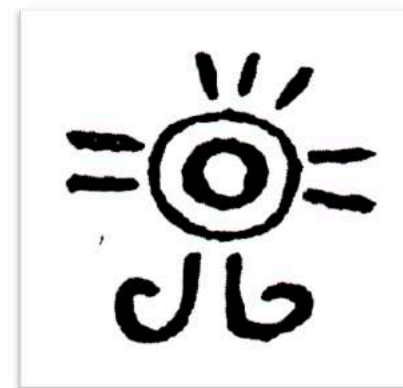
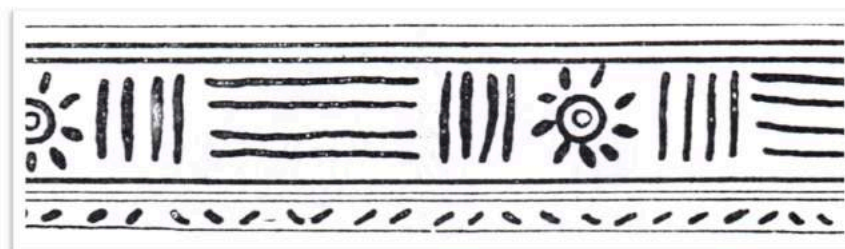


Imagem 92. Desenhos de incisões para o motivo olho.

Fonte: BARATA, 1952, figuras 68-A, 69-A e 70.

2.5 Saboreando o banquete de formas

Nesse percurso em que busquei apresentar o conjunto de objetos cerâmicos dos Tapajó, a prioridade foi valorizar a diversidade de formas observadas, enfatizando-se aquelas que se firmaram como preferências desse povo. Os agrupamentos dos objetos visaram organizar uma variedade de composições cuja complexidade remete a um domínio técnico incontestável. Muitas vezes, as informações disponíveis não foram suficientes para ampliar as associações que foram intuídas; mesmo assim, acredito que alguns apontamentos expostos sinalizam hipóteses para a relação entre algumas formas, num desejo de encontrar caminhos para (re)construir modos de criação com o barro. Subsidiando essas escolhas esteve sempre presente a intenção de minimizar olhares “mecânicos” sobre o fazer cerâmico. Por isso, em várias passagens, reiterou-se a ideia de que todo grupo humano imprime singularidade em suas produções expressivas, materializando seu modo de ser, suas crenças, seu referencial cosmológico, sua cultura, enfim.

Nesse sentido vale ressaltar que esse conjunto cerâmico descrito não pode ser entendido apenas como resultado do desenvolvimento técnico do povo tapajó. Certamente seus conhecimentos provêm de um processo muito longo de transmissões culturais, que se aprimoraram ou se modificaram motivados por novas necessidades, por trocas com outros grupos, por vontades despertadas. Desde a habilidade em preparar o barro, empregando o aditivo de modo tão eficaz, passando pela destreza em construir os objetos, com fino acabamento, fazendo desaparecer as marcas das junções dos roletes de argila, até a inegável aptidão por modelar figuras tão ricas em detalhes, todas essas evidências me levam a reconhecer que entre os Tapajó houve pessoas que souberam articular processos e procedimentos técnicos muito antigos e por meio deles criar objetos singulares, mesmo na multiplicação de formas consagradas pelo grupo.

Além disso, deve-se tomar em conta que a grande maioria dos objetos analisados nessa pesquisa é associada a contextos ritualísticos, cuja dinâmica apenas entrevemos nas falas dos cronistas, como se expôs no capítulo anterior. E, como aponta Barreto (2005, p. 5), entre a grande diversidade de cerâmica

arqueológica amazônica, é no Baixo Amazonas, “sobretudo nas formas e decoração da cerâmica cerimonial”, que a variação estilística parece ser mais destacada. As inúmeras formas observadas nos objetos de cerâmica dos Tapajó relacionam-se à sua funcionalidade, mas essa não foi a via de acesso que tomamos nas análises apresentadas, até porque nos parece ser um critério que, sem dados comprovados que o balizem, costuma excluir a produção (no caso, indígena) de pensamentos construtivos criativos.

Ademais, os estudos antropológicos têm demonstrado que os padrões visuais observados em todas as manifestações expressivas dos povos indígenas fazem parte de sistema simbólico cujas regras são compartilhadas por todos, mas que não cerceia a construção de individualidades. Por isso, busquei um olhar atento e generoso para as representações nos objetos, que, mesmo os que só conheci por fotografias, revelaram-se fonte de dados importantes.

Ao examinar as composições tanto dos vasos de cariátides como dos vasos de gargalo, identifiquei configurações com alto

teor narrativo, cujos pormenores não é possível saber porque esse povo foi exterminado e pouco se registrou, à sua época, sobre seus modos de viver. Mas personagens não faltam, como também atestam os recipientes efígie e as estatuetas.

A invocação de seres se expressa nas figuras híbridas, em que animais e humanos transitam e se fundem, desconcertando ocidentes. Como comenta Gomes,

Artefatos oriundos do Baixo Amazonas, especialmente das culturas tapajônica e konduri, indicam a interação entre homens e animais, em particular sua capacidade de metamorfose, a existência de seres não humanos, além de apontarem diferentes possibilidades de apreensão visual ou perspectivas, dependendo do ângulo do observador (GOMES, 2012, p. 140).

Ao manipular alguns desses objetos nos estudos realizados no MAE-USP, pude constatar que é na relação direta com eles que se depreendem – ainda que de modo sensorial e intuitivo – a muitas intenções dos oleiros com os inúmeros

detalhes de cada peça. Os objetos se particularizam, mesmo que mantenham, no conjunto, claro “estilo” disseminado entre o grupo.

Também se destaca a complexa trama de desenhos sulcados e impregnados no barro, o que revela valorização dos detalhes, aludindo à riqueza dos seres da floresta, nem sempre havendo necessidade de um retrato realista.

Tamanha exuberância não poderia ficar à mercê de solos traiçoeiros em suas irregularidades. Os objetos foram elevados, a meu ver numa clara intenção de tornar ainda mais relevante a composição. Bases foram usadas para distinguir os mundos, e ainda para firmar um lugar para essas joias amazônicas brasileiras.

Todo o conjunto, a meu ver, expressa no barro cozido, transformado em cerâmica, cenas, talvez intimamente relacionadas aos ritos xamânicos, típicos dos povos amazônicos. Quem sabe possamos relacionar aos artistas ceramistas tapajós a ideia que Lagrou expressou ao analisar a criação de imagens entre os povos indígenas amazônicos não extintos:

O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não-humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada.

Tradutora dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios (LAGROU, 2010, p. 8-9).

Somam-se a todos esses objetos descritos e comentados inúmeros outros, como vasilhas minúsculas, que cabem na palma da mão, mas nem por isso menores no tratamento plástico. As pesquisas arqueológicas prosseguem, ainda que se saiba que a probabilidade de se encontrarem peças inteiras seja bastante reduzida. O material de que se dispõe, disperso por vários museus no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa, nunca mais foi reunido para que se pudesse vislumbrar como um dia foi no cotidiano daquele povo. A despeito disso, ao olhar para tanta

variedade de objetos, em fotografias e presencialmente, pude confirmar o quanto minha intuição de escolher essa produção cerâmica para pesquisar estava apontando para um rio de inspirações.

E é para a revelação delas que caminho no prosseguimento dessa dissertação.



3. OS EXPERIMENTOS: POTÊNCIAS CRIATIVAS MATERIALIZADAS

*A observação do gesto criativo mostra que a habilidade das mãos
lhes permite elaborar sempre formas novas
dentro do parâmetro imposto sobre elas por sua própria estrutura.*

(Vilém Flusser, 2014.)

Neste capítulo é descrita e comentada a fase final da pesquisa, que se distinguiu das anteriores por ter seu foco na práxis criativa com o barro, e são apresentados os trabalhos em cerâmica que realizei tomando como referência o estudo sobre a cerâmica tapajó.

Como se esclareceu na introdução, um dos objetivos dessa pesquisa foi, durante todo o seu percurso, coletar ideias, informações, pensamentos, impressões, estímulos, referências, lembranças, inspirações; enfim, registros em palavras e imagens,

com o propósito de serem fonte para criar trabalhos representativos dessa imersão no universo dos Tapajó, mas ressignificando-o com base nas particularidades próprias da contemporaneidade na qual estou inserido. Esse conjunto de anotações, como também se explicou, compôs o *caderno de registros*, um guardião de palavras, desenhos, esquemas, colagens.

Cadernos desse tipo, genericamente conhecidos como “cadernos de apontamentos”, são instrumento utilizado por vários

artistas, arquitetos, cientistas, profissionais que têm por hábito anotar ideias que podem ser, futuramente, empregadas em suas atividades produtivas. Esses cadernos trazem, muitas vezes, a marca da rasura, da pressa, da dúvida, do lapso, da força aplicada sobre o papel num determinado momento do registro ou do próprio devaneio, com palavras soltas, ou desenhos bem livres. Outras vezes, trazem sinais da sujeira das mãos, respingos de alguma bebida consumida durante a anotação, índices dos momentos vividos. Como comenta Salles (2006, p. 51), tudo o que é “anotado” nesses cadernos, “esse armazenamento”, é importante porque “funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras”.

Os *registros* relacionados a essa pesquisa se iniciaram em 2013, quando ainda cursava disciplina como aluno especial no Programa de Pós-Graduação no Instituto de Artes da Unesp, já mirando o processo seletivo do Mestrado. Como já exposto, apenas em 2014 foi escolhido um caderno específico para concentrar as anotações referentes ao processo, que ocorreram às vezes em frequência cotidiana, às vezes intervaladas de muitos dias sem qualquer registro. Quando a produção dos meus

trabalhos com o barro passou a ser o foco da pesquisa, depois da escrita dos capítulos anteriores – ou seja, após ter concluído a fase cujos objetivos eram apresentar relatos históricos sobre os Tapajó e compor panorama sobre seu conjunto cerâmico –, aumentaram os *registros* mais direta e intencionalmente vinculados a essa produção. Em várias dessas ocasiões, o ato de registrar no *caderno* tornou-se um princípio de criação, com certos *registros* se fazendo com alguma “atenção estética”. Mas as possibilidades de se tornarem trabalhos concretos só poderiam ser confirmadas quando no contato com o barro, na práxis do fazer cerâmico, ainda que orientadas pelos propósitos da pesquisa.

Ao descrever e comentar aqui alguns momentos desse processo, também explicito como se deu o diálogo com esse *caderno*. Nessa exposição, como se constatará, muitas vezes foi objeto de ponderação o meu próprio pensamento, artista-pesquisador, que narra seu processo criativo, a relação dele com o conteúdo do *caderno*, a transformação desse conteúdo e outros em trabalho visual, e a continuidade dos *registros* durante o processo, enquanto a pesquisa não se mostrasse concluída.

Como ponto de partida, evidencio algumas percepções que foram mais intensas durante a observação e o estudo das peças tapajós, seja pelas imagens impressas e pelos dados obtidos nas fontes mencionadas nos capítulos anteriores, seja pelo contato com as peças originais no acervo do MAE-USP. Isso foi fundamental para manter o objetivo de que, ao menos até a fase da pesquisa com o início da produção de trabalhos com o barro, os estímulos criativos guardassem estreita relação com o estudo da cerâmica tapajó.

Prossigo descrevendo como se pensaram e se materializaram as primeiras peças e as que resultaram, tempos depois, após o contato com as cerâmicas originais dos Tapajó (o que também é relatado).

Em todo o percurso, influências de outros artistas afloraram, desde aqueles cuja obra e trajetória há muito apreciava, até aqueles de que me aproximei por descobrir trabalhos que, a meu ver, reverberavam o que começava a se materializar com a pesquisa. Por isso, antes de expor os trabalhos finais resultantes desta pesquisa, aponto esses outros “agentes da

rede de conexões”, e as relações de proximidade que foram intuídas.

E, como sempre ocorre na vida, houve o imprevisto, o inesperado. Quando da materialização de certos trabalhos, aspectos “inusitados” ocorreram, fazendo com que as ideias iniciais se encaminhassem para outras formas, provocando, em certo sentido, rupturas em “projetos”, as quais foram incorporadas ao processo. Alguns episódios serão comentados, não buscando justificar a relação deles com os trabalhos, mas com o intuito de fornecer mais elementos ao leitor, porque, acredito, guardam relações com o todo da pesquisa.

Por fim, as imagens dos trabalhos terão grande destaque, acompanhadas de dados sobre tamanho e procedimentos técnicos.

Espera-se que esse enredo seja suficientemente claro a fim de contribuir para a apreensão do principal do processo criativo vivenciado, tão particular em seus meandros.

3.1 O apuro dos indícios: escolha de caminhos

Do conjunto de informações e dados coletados sobre a cerâmica dos Tapajó e mesmo sobre o modo de vida desse povo, alguns visitaram com mais intensidade minhas reflexões, focalizando meu olhar sobre certos aspectos da produção tapajó, sobretudo durante os estudos das peças originais no MAE-USP. Dentre eles destaco:

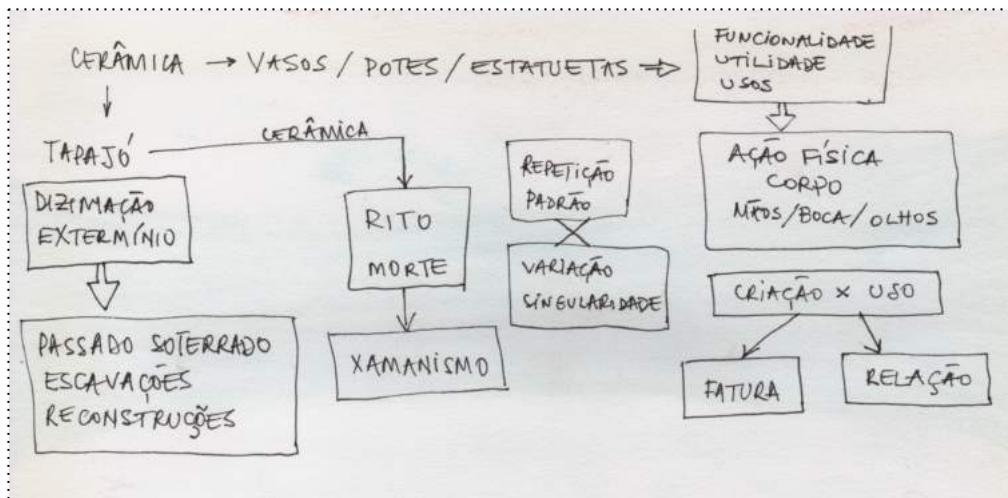
A. a recorrência de algumas formas básicas, exploradas em diversos objetos, como a base em cone, o gargalo e os adornos figurativos. Como apontei anteriormente, essas formas me sugeriram constituir um “repertório de elementos compositivos”, talvez assim se apresentando aos artistas indígenas tapajós, que poderiam combiná-los na elaboração de certos objetos.

B. a distribuição dos adornos figurativos em posições opostas pelos planos horizontais de vários objetos. Esse aspecto me levou a pensar na habilidade/vontade do artista-oleiro em “tensionar” o equilíbrio (visual e físico) de algumas peças, dado que muitas vezes os adornos expandem-se em detalhes, sobretudo nos vasos de gargalo. Além disso, essa disposição enriquece a expressividade do objeto, torna-o único e particulariza o modo de manuseá-lo, o que pude constatar no contato com exemplares do acervo do MAE-USP.

C. a exploração das relações de simetria na conformação de muitos objetos e na distribuição dos adornos, relevos e incisos. Como comentei no capítulo anterior, em várias cerâmicas tapajós é possível verificar a composição, intencional ou não, por simetria, o que acrescenta outros estímulos na relação com as peças, seja em sua visualidade, seja em sua estrutura física.

D. a ideia de trânsito entre mundos e de transformação dos seres (humanos e animais), explicitada pela estrutura de alguns tipos de objetos, como os vasos de cariátides, e pelas figurações bicéfalas de certos adornos. Como apontaram os estudos consultados, esse aspecto relaciona-se a práticas xamânicas que provavelmente fizeram parte da cultura dos Tapajó. Há poucos dados disponíveis para análise mais vertical dessa complexa simbologia, mas trata-se de algo a ser destacado por ter reverberado em minhas observações.

No *caderno de registros*, boa parte dessas percepções já constava de um esquema que anotei em agosto de 2014:



Na segunda metade da pesquisa (ou seja, quando já havia reunido muitos dados sobre os Tapajó e sua produção cerâmica, mas ainda não tivera acesso às peças originais; quando tinha anotado muitas ideias no *caderno de registros*, porém ainda não sem ter de fato “colocado as mãos na massa”), essas percepções atuaram como “questões norteadoras” do meu olhar para os objetos dos Tapajó. Elas podem ser assim expressas:

- A. A recorrência de formas revela um acordado repertório de elementos compositivos?
- B. A disposição dos adornos “codifica” o modo de manusear as peças?
- C. O pensamento por simetria: intuição ou intenção?
- D. As transformações e fusões nas figurações narram o trânsito entre mundos do universo xamânico?

Imagem 93. *Caderno de registros*, agosto de 2014.
Fonte: Wagner Priante.

Vale ressaltar que, mesmo que essas questões tenham me levado a pensar muito, não visava a respostas objetivas, sobretudo por saber que não era essa a minha pesquisa. O que ocorreu foi que elas geraram outras reflexões, agora mais libertas de compromissos com “dados constatáveis”, mas mantendo a busca da concretização de um dos objetivos dessa pesquisa: nesse fluxo entre o olhar para o passado (a cerâmica dos Tapajós) e o presente (percepções minhas para produzir novos trabalhos), tomando como norte os processos criativos, revisitar aspectos das artes visuais, como os que tratam das correlações entre permanência e impermanência, tradição e contemporaneidade, figuração e estilização, entre outras.

As peças tapajós foram, então, pensadas como produção artística, cuja linguagem se construiu pela repetição, pela ampliação de escolhas orientadas por fatores diversos, havendo alguma intenção de aperfeiçoamento do processo gestativo das obras. Penso que isso tenha a ver com a formatividade que comparece na construção de tudo o que se faz. Todo ser criador – artista, artesão, diletante, ser humano – expressa-se naquilo que cria e, por vezes, constrói uma linguagem própria, baseada em

outras, de outros. Como anotei no *caderno de registros*, o fluxo criativo encontra momentos de “estabilidade” em convenções, que perduram até que ocorram novas intenções:

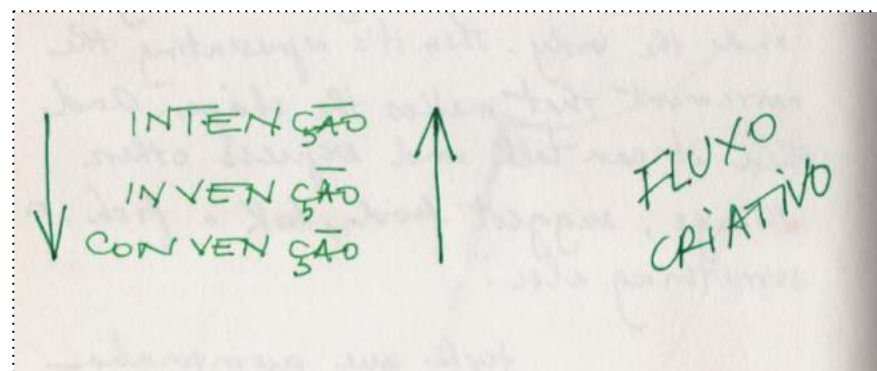


Imagem 94. *Caderno de registros*, junho de 2015.

Fonte: Wagner Priante.

Foi nesse movimento de reflexões, sem esquecer os muitos outros aspectos da cerâmica tapajó, que passei a me concentrar no processo de construção dos objetos, o que contribuiu para que os meus primeiros trabalhos começassem a se materializar.

3.2 A dobra da razão: desafios, conflitos, prazeres na práxis do barro

Segundo Bachelard (2002, p. 1), “as forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes”, que o filósofo distingue em “imaginação formal” e “imaginação material”. Grosso modo, a primeira se encantaria mais com a superfície, a “variedade”, o “pitoresco”; a segunda, buscaria o “fundo do ser”, o limite entre “o primitivo e o eterno”. Também assume Bachelard que em muitas obras as duas “forças imaginantes atuam juntas”, sendo “impossível separá-las completamente” (op. cit., p. 2).

É difícil precisar os pensamentos germinadores do que construí plasticamente para essa pesquisa. Ao organizar as informações do processo, recorrendo ao *caderno de registros* e à memória, identifico um momento que pode ser apontado como embrionário. Em fevereiro de 2015, enquanto realizava as leituras finais dos estudos sobre a cerâmica tapajó, e já redigia os dois primeiros capítulos da dissertação, produzi três peças, motivado

pela vontade de fazer algo com o barro, mas sem qualquer ideia prévia norteadora para a forma.

No trato com a matéria, buscando algo que disparasse a criação, sem projeto algum, entrei num estado de embate com a argila. Lancei uma porção de barro no chão algumas vezes, visceralmente, até encontrar uma protoforma atraente. Coloquei-a sobre a bancada e, usando as mãos e instrumentos simples (ripas de madeira e pedras), vi o que lapidar até configurar um primeiro trabalho.



Imagem 95. Itaoca. Série *Monólitos*. (Vista de cima.)

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica de alta temperatura, óxidos e carbonato de cobre.

Dimensões: 4,1 x 30 x 9 cm.

Fonte: Wagner Priante.

Repeti o procedimento com outros dois blocos de barro, avançando nas descobertas, nos formatos, até chegar a mais dois trabalhos. Desde àquela época, eles me remetiam a formas muito arcaicas e únicas. Também o modo como se criaram me transmitia essa ideia. Ao nomear a série, entendi que esses trabalhos tinham relação com os monólitos, estruturas rochosas únicas e cuja forma alude a tantos seres sendo assim designada mais tarde.

Em um desses *Monólitos*, finalizado, prestei atenção à sua parte de trás, ao "avesso", ao que não era para ficar à mostra numa exibição. E o apreço foi tanto, que anotei no caderno de registros um pensamento que, intuo, contribuirá para a análise deles:



Imagem 95b. Itaoca. Série *Monólitos*. (Vista do avesso.)

Wagner Priante, 2015.

Fonte: Wagner Priante.

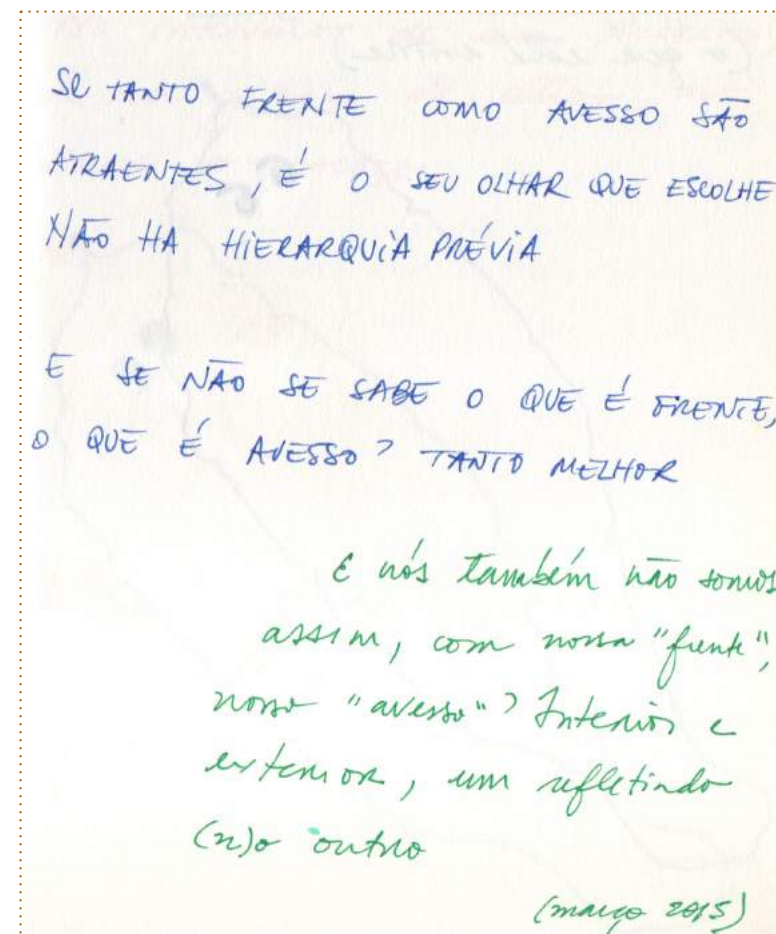


Imagem 96. Caderno de registros, março de 2015.

Fonte: Wagner Priante.

Mas talvez haja lacunas nesse meu olhar retrospectivo. Porque, no mesmo *caderno*, algumas folhas depois, relacionara esses experimentos a um pequeno conjunto de peças que produzira no final de 2014 (Imagem 97). Ainda que estivesse há um ano realizando a pesquisa, só fui dar “valor” a elas em março de 2015. Esse conjunto resultara do impulso de aproveitar “sobras” de outras peças em que trabalhava. Prensando com as mãos lascas de argila já não tão maleáveis, com o propósito de guardá-las para reciclagem, obtive formas irregulares que me agradaram; sobre elas, apliquei mistura de caulim e óxido de alumínio e, com óxido de cobre, desenhei, nas duas faces, aspas.

No *caderno*, registrei que essas peças seriam “fragmentos entre aspas, o que está entre [...] no intervalo de um suspiro, de um girar de olhos, no virar o pescoço”. Mesmo que não tenham se configurado em trabalhos, tanto essas como as peças da série *Monólitos* – que, é importante destacar, prosseguiu até o fim dessa pesquisa, não a considerando esgotada – sinalizam que, num primeiro momento, a pulsão criativa se materializou pela relação com a matéria, o barro, e os instrumentos de que dispunha. Aparentemente elas não se vinculavam com a

visualidade da cerâmica tapajó e, até onde posso perceber, nem com as reflexões que desenvolvera sobre ela. Mas prosseguir com a série *Monólitos* funcionou como contraponto para a continuidade do processo, que se dirigiu mais pelas análises da cerâmica dos Tapajó.



Imagem 97. *Espaços de fala.*

Wagner Priante, 2014.

Dimensões variadas: comprimento: 17,5 cm (a maior) e 11,2 cm (a menor); 8 cm (a mais larga) e 5,5 cm (a mais estreita).

Cerâmica de alta temperatura, óxidos.

Fonte: Wagner Priante.

Penso hoje que, em certa medida, vivenciei durante o processo momentos em que a “imaginação material” prevaleceu e outros com a “imaginação formal” predominando, sem que, nesse percurso, tenha me dado conta disso.

Entre abril e maio de 2015, produzi alguns trabalhos que, sim, foram pautados por aquelas percepções que norteavam o estudo da cerâmica tapajó, sobretudo a disposição dos adornos.

Como já comentado, em determinado momento da pesquisa a distribuição dos adornos figurativos me atraiu mais do que a busca por pistas sobre seu significado no contexto tapajó. Quase sempre posicionados em pontos opostos no objeto, considerando-se certos planos horizontais, eles me sugeriam a ideia de que os artistas indígenas “tensionaram”, visual e fisicamente, a configuração da peça. Além disso, indicavam uma manipulação muito particular, cuidadosa mesmo, dos objetos.

Foram essas ideias que me levaram a produzir outros trabalhos, agora partindo de formas utilitárias que torneei e a elas adicionando pedaços de placas de argila. Na construção dos dois primeiros, a “tensão” visual e física ocorreu tanto na distribuição

dos pedaços de argila ao redor dos recipientes torneados, quanto no trato da matéria. É que abri placas de argila bem finas e as recortei “livremente” com as mãos. A intenção era testar o quão finas elas poderiam ser sem que se deformassem no processo. Depois de recortá-las sem um desenho em mente, deixava as formas originadas serem as orientadoras da posição que cada uma ocuparia no corpo do pote torneado.



Imagem 98. Pote com lâminas. Série *Apliques*.

Wagner Priante, 2015.

Dimensões: 13 cm (altura) x 24,5 cm (diâmetro maior).

Cerâmica de alta temperatura, óxidos e esmalte de cinzas.

Fonte: Wagner Priante.

Continuando na criação dos objetos, um descuido gerou novo elemento da composição. Porque um deles não me agradava, deixei-o “aguardando” alguns dias na prateleira do ateliê. Mas ele secou muito, e, quando quis, não havia como retomar o trabalho. Decidi destruí-lo e reciclar o barro. Ao observar aqueles “cacos”, percebi que visualmente tinham relação com o que estava construindo. Os “cacos” tanto foram adicionados às paredes dos recipientes, quanto usados para formar bases.



Imagem 99. *Pouso. Série Apliques.*

Wagner Priante, 2015.

Dimensões: 9 cm (altura) x 27,5 cm (diâmetro maior).

Cerâmica de alta temperatura, óxidos e esmalte de cinzas.

Fonte: Wagner Priante.

Esses objetos deram origem à série que nomeiei de *Apliques*.



Imagem 100. *Resquícios. Série Apliques.*

Wagner Priante, 2015.

Dimensões: 16,4 cm (altura) x 18,2 cm (diâmetro maior).

Cerâmica de alta temperatura, óxidos e cera.

Fonte: Wagner Priante.

Ao produzir esse texto, revendo as anotações do *caderno de registros*, atentei para um esquema, feito em 15 de outubro de 2014, quando ainda estava coletando dados sobre as peças tapajós, e bem antes de a série *Appliques* ter se iniciado, mas que parece resumir bem o que ocorreu na construção desses objetos.

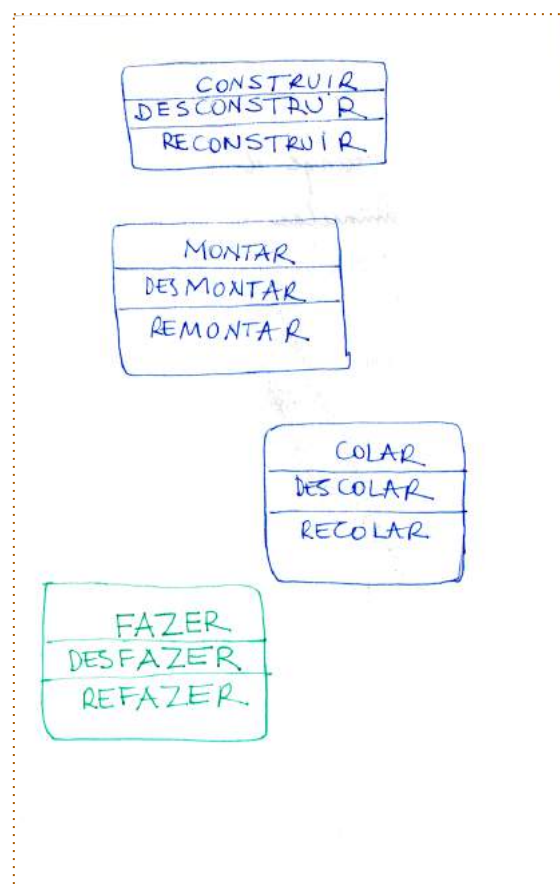


Imagem 101. *Caderno de registros*, 15 de outubro de 2014.
Fonte: Wagner Priante.

A partir daquele momento, em que “sobras” e “cacos” passaram a ser aproveitados no processo, comecei a utilizar muitos resíduos das ações de recorte e acabamento de peças. Esse procedimento, reconheço hoje, eu já tinha empregado em outros trabalhos passados. Contudo, não tinha se formalizado como um componente consciente do meu processo criativo. Somente durante essa pesquisa tomei-o como uma ação à qual poderia recorrer para adentrar o que chamo de “estados de criação”, que seriam aqueles momentos em que se percebe, se intui – tudo muito sensório, sutil – que algo está para ser “criado”; é o encontro com um *fiapozinho de protocriação*. Abrindo os sentidos para o que esses “estados” podem apontar, estando atento a todo o entorno do momento, muitas vezes é possível encontrar caminhos para alguns trabalhos.

E foi o que aconteceu quando, consultando o *caderno de registros*, numa tarde de abril de 2015, revi o desenho de um “resíduo de processo”, um fragmento de que havia gostado e tinha queimado, tal como era na forma, apenas lhe aplicando uma camada de caulim e óxido de alumínio. Foi desse fragmento que brotou a forma que buscava para materializar a base, os “pés” de

uma peça, quando a investigação criativa voltou-se para esse aspecto observado na cerâmica tapajó.

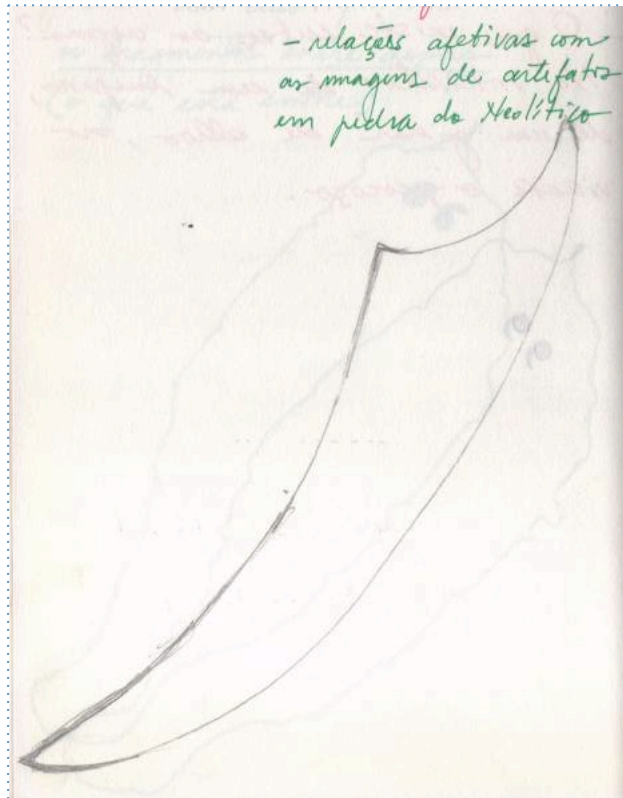


Imagem 102. Caderno de registros, março de 2015.
Fonte: Wagner Priante.

Relacionando-me com essa forma pontiaguda, que associei aos objetos de pedra do período Neolítico, testei

posições, aproximei-a de potes torneados e vi que poderia gerar os "pés" de um deles. Repliquei no barro seis "pés-facas-neolíticas" e os fixei na base do pote. Depois, ocorreu-me modelar cabeças humanas e aplicá-las ao redor da peça. Antes da queima, ainda apliquei engobe branco e caulim.



Imagem 103. Fantasmas. Série Sobre pés.
Wagner Priante, 2015.
Dimensões: 16,8 cm (altura) x 23 cm (diâmetro maior).
Cerâmica de alta temperatura, engobe branco e caulim.
Fonte: Wagner Priante.

Nesses mesmos dias, construí outra peça intencionando explorar uma base que a elevasse. Esse processo foi mais enevoadado, e a descoberta do *fiapozinho de protocriação* ocorreu nas releituras das anotações sobre o modo de vida dos povos indígenas pretéritos, sobretudo dos relatos dos primeiros viajantes exploradores europeus. Trata-se da antropofagia (lembro que, entre os Tapajó, o que se sabe é que realizavam ritual aos mortos no qual consumiam bebida ritualística em que misturavam cinzas de ossos de indivíduos do grupo – ou seja, uma prática associada canibalismo póstumo, seguindo classificação usada por Castro (2002).

Envolto por esse “pensamento temático”, construí mais um objeto com aspectos figurativos explicitados, agora a boca, os dentes e suas raízes (Imagem 104).

Assim, passei a ter peças em que os pés se constituíam elemento formal importante, o que me motivou a iniciar nova série, nominada *Sobre pés*.



Imagem 104. Boca. Série *Sobre pés*.

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica de alta temperatura, engobes, óxidos e esmalte de cinzas.

Dimensões: 13 cm (altura) x 26,5 cm (diâmetro).

Fonte: Wagner Priante.

Esses objetos das séries *Monólitos*, *Apliques* e *Sobre pés* foram, então, apresentados à Banca de Qualificação em outubro de 2015 e, somente depois, durante a fase final da pesquisa, as séries foram ampliadas. Nesse retorno, outros procedimentos se incorporaram e mesmo a estrutura dos objetos passou por transformações, tendo ganhado feições bastante distintas do que

foi embrionário em cada série. É que, já envolto no fluxo criativo da produção, houve “releituras” e “reinterpretações” de anotações do *caderno*, ocorrendo novos *registros* que complementavam, expandiam, “revisavam” os antigos. Esse procedimento me permitiu visitar diferentes estágios da pesquisa e contribuiu para que parte de seus episódios mais significativos (porque estimularam *registros*) se reavivassem na memória.

Nessa fase, que ocupou os últimos seis meses do Mestrado, também ocorreram as visitas à Coleção Lalada Dalglish e ao acervo do MAE-USP, em que tive contato com as peças tapajós originais, além de outros materiais arqueológicos de povos amazônicos, dispostos nas salas que ocupei para os estudos presenciais. O *caderno de registros* foi de suma importância, agora não só como fonte de inspirações, mas sobretudo como suporte para anotações de toda ordem.

Tudo isso tornou os meses finais da pesquisa bastante fervilhantes, com várias outras descobertas.

3.3 Toque nos mestres: estudos nos acervos

Entre novembro e dezembro de 2015, logo após o Exame de Qualificação, passei algumas manhãs e tardes junto às peças do acervo da Coleção Lalada Dalglish, à época em fase final de catalogação e documentação, abrigada no edifício da Unesp, no bairro do Ipiranga da capital paulista. O objetivo principal era ter contato com as peças feitas pelo Mestre Cardoso e sua esposa, Inês Cardoso, que buscaram “reproduzir” as peças tapajônicas.

José Ribamar Cardoso, o Mestre Cardoso, contribuiu para a manutenção das tradições da cerâmica amazônica, em especial de povos indígenas pré-coloniais (DALGLISH, 1996, p. 5).

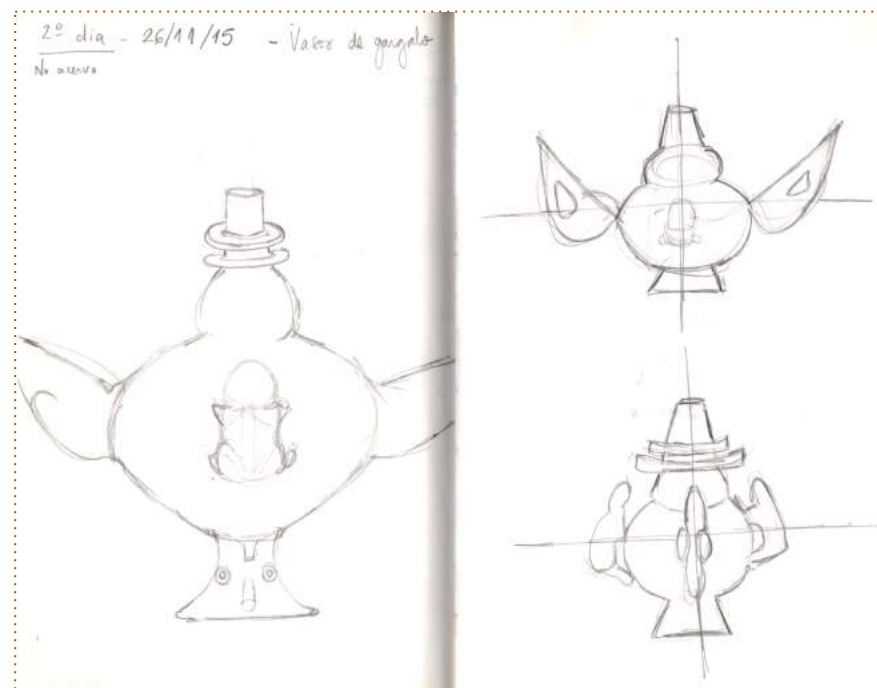
Como relata Dalglish (1996), depois de ganhar de sua irmã um livro que encontrara no lixo – no caso, o estudo de Helen Palmatary sobre as cerâmicas marajoara e tapajônica –, o Mestre maravilhou-se com aquelas peças e foi visitar o Museu Paraense Emílio Goeldi, em 1965. Numa dessas visitas, decidiu mostrar aos técnicos o seu trabalho, que os encantou. Foi assim que recebeu permissão para visitar as reservas técnicas do Museu, estudando detalhadamente peças das cerâmicas marajoara, tapajó, guarita, descobrindo aspectos das técnicas usadas no passado, as quais passou a reproduzir em seu trabalho, como o envelhecimento das peças.

Ainda que a intenção de Mestre Cardoso e sua esposa tenha sido a reprodução das peças tapajós, acabaram de fato recriando-as; replicando suas formas estruturantes, fizeram rearranjos de adornos, relevos e incisões. No contato com essa produção, durante dias, tomei consciência do quanto eu havia assimilado sobre a cerâmica tapajó, percebendo nos trabalhos do Mestre o que era de fato uma reprodução bastante próxima do original, mas também o que era recriação, posto que não correspondia aos padrões da estética tapajó.

Durante esses estudos, produzi alguns desenhos, registrando a estrutura essencial das peças que selecionei, o que foi disparador da retomada do processo criativo com o barro, em meu ateliê. A intenção, à época, foi retomar a série *Sobre Pés*.

Imagem 105. Desenho produzido durante vivência junto ao acervo da Coleção Lalada Dalglish.
Caderno de registros, 21 de novembro de 2015.
Fonte: Wagner Priante.

Outra experiência marcante com a Coleção Lalada Dalglish foi agrupar várias peças, similares às cerâmicas tapajós, no intuito de deixar aflorarem percepções sobre como suas formas se relacionam, além de poder, num mesmo olhar, capturar a familiaridade entre elas. Mais uma vez, a ideia de um “repertório de formas básicas” se destacou; Mestre Cardoso certamente havia percebido isso ao criar as suas “obras tapajônicas”.



No final de dezembro de 2015, finalmente foram autorizadas minhas visitas ao acervo do MAE-USP, a fim de estudar os objetos tapajós, o que ocorreu efetivamente em janeiro e fevereiro de 2016. Ter contato com as peças originais foi um alento para constatar tantas ideias que já tinha formado sobre elas. Além disso, a relação afetiva que estabelecera com a produção tapajó e também com a história desse povo se aqueceu. Passar dias manipulando os objetos, ainda que com luvas, podendo observá-los sob inúmeros pontos de vista, descobrindo detalhes de construção, tudo isso apurou, em certo sentido, o meu olhar para os aspectos da cerâmica tapajó que havia constatado: as estruturas em “partes”, com “formas básicas” se repetindo em vários objetos, e a disposição por simetria dos adornos.

Durante os estudos no acervo MAE-USP, produzindo no *caderno de registros* vários desenhos e anotações sobre as peças originais, alguns detalhes me surpreenderam, porque não tinha sido possível verificá-los nas imagens fotográficas. Por exemplo, na “parte detrás” dos adornos antropozoomorfos dos vasos de cariátides, o artista tapajó aplicou relevos para indicar que,

observando a peça daquele ponto de vista, identificava-se uma figura humana. A ideia de fusão/transformação de seres estava materializada em muitos outros detalhes além daqueles que estudara nas publicações.

Imagem 106. Detalhe de adorno de vaso de cariátides, em que se percebem relevos indicando os membros inferiores de uma figura humana.
Coleção MAE-USP.
Fonte: Wagner Priante.



Outro aspecto para o qual dei mais atenção foi o formato cônico da parte que é recipiente nas peças que têm base, como

os vasos de cariátides, os de gargalo e mesmo os recipientes globulares com gargalo. Não tinha dado a devida importância a esse “detalhe” e, confesso, só atentei para eles porque, nesse período de estudos no MAE-USP, estava criando outras peças para a série *Sobre Pés* e algo nelas me causava certo incômodo, sem identificar o que era. Aproveitando a oportunidade de poder observar mais apuradamente os objetos originais tapajós, entendi uma relação entre o formato cônico e a base, sobretudo as colunas de cariátides. Nessa composição, a parte inferior do recipiente fica, visualmente, valorizada; quanto à funcionalidade, talvez o formato cônico contribuísse para a deposição, no fundo da peça, do material nela guardado.

Produzi, então, alguns potes cônicos para explorar os “pés” nessa estrutura. Constatei, na prática, o óbvio: o formato cônico exige maior habilidade no posicionamento de pés colunares do que nas peças com base plana. Assim, transitando da observação para a prática, atestei o aprimoramento técnico das ceramistas tapajós.

Também foram enriquecedoras as conversas com a pesquisadora Dra. Cristina Demartine, responsável pela reserva técnica do Museu e grande conhecedora dos objetos tapajós. Foi numa dessas trocas de ideias, em que lhe explicava meu interesse nas “bases” das peças tapajó, que Demartine comentou que cada povo indígena amazônico pré-colonial parece ter escolhido uma estrutura para “sustentar” muitos de seus objetos cerâmicos e me convidou a ver exemplares marajoaras da Coleção Banco Santos, sob a guarda do MAE-USP (desde 2005, por decisão judicial). Além do deleite de apreciar as enormes urnas marajoaras e os “suportes” de cerâmica sobre os quais se apoiavam (uma espécie de “almofada” retangular com o centro côncavo para o encaixe da base cônica das urnas), deparei-me com duas peças tapajó muito diferentes de todas as demais do conjunto, cuja imagem só tinha encontrado em um artigo na internet. Trata-se de um par de estatuetas antropomorfas, as quais, segundo Gomes (2012), representariam xamãs, num “corpo híbrido de homem e animal, cuja extremidade inferior se assemelha a uma cobra”.



Imagem 107. Escultura antropomorfa tapajó.
Dimensões aproximadas: 12 cm (altura) x 23 cm (comprimento).
Coleção Banco Santos.
Fonte: Gomes, 2012.

Na ocasião, o encontro com essas estatuetas me pareceu apenas uma “sorte”. Mas, ao registrar esse episódio no *caderno*, relatei-as a algumas peças que produzi na série *Monólitos*. Mais ideias para desdobramentos dos trabalhos foram anotados.

Os encontros tanto com as peças da Coleção Lalada Dalglish como com os objetos tapajós do acervo MAE-USP foram decisivos para que não me distanciasse desse universo visual na fase de produzir os meus trabalhos com o barro. Mesmo que entre os objetivos dessa pesquisa estivesse tomar a cerâmica tapajó e os dados relacionados a ela como “fontes” disparadoras do meu processo criativo, inevitavelmente outras referências participariam do processo, como as dos artistas cujo trabalho admiro, das produções de arte contemporânea com as quais tivesse contato em exposições, as conversas com amigos artistas e pesquisadores, etc. No meu entender, o processo criativo não abdica de tudo que está vivo naquele que o vivencia. Assim, permanecer mais tempo, agora presencialmente, com os objetos de minha pesquisa, foi auspicioso.

É difícil examinar discursivamente a complexidade da trama criativa. Mas apontar o que se percebe já é um começo. Por isso considero importante sinalizar, sucintamente, outras produções artísticas que, em alguma medida, fizeram parte do processo.

3.4 Em relação: a rede de conexões

Além dos objetos tapajós, peças de outros povos pretéritos e mesmo contemporâneos foram observadas durante essa pesquisa. Um procedimento que adotei foi coletar, em *sites*, imagens de objetos que me lembrassem os dos Tapajó e arquivá-las numa pasta, que denominei “genealogia de formas”. Alimentada desde o final de 2014, ela continua se ampliando.

Nessa “coleta paralela”, não tem havido preocupação em obter dados sobre dimensão, datação, ou mesmo origem. É a aparência das estruturas e a relação que estabeleço entre elas que importam. A título de exemplo, seguem algumas imagens.



Imagem 108. Objeto votivo cerâmico etrusco.
Datação: 4000 - 2000 a.C.
Dimensões: 4,9 x 15,3 x 7,9 cm.
Fonte: <www.britishmuseum.org/>. Acesso em: 10 mar. 2016.



Imagem 109. Objeto cerâmico da Etrúria, Itália.
Datação: c. 650 a.C.
Altura: 69 cm.
Fonte: <www.louvre.fr>. Acesso em: 10 mar. 2016.



Imagem 110.
Objeto cerâmico da cultura Bwaba, de Burkina-Faso (séc. 20).
Dimensões: 82,2 cm (altura) x 47 cm (diâmetro maior).
Fonte: <www.mingei.org/>. Acesso em: 10 mar. 2016.



Imagem 111. Objeto cerâmico pré-colombiano, Costa Rica.
Datação: 500-800 A.D.
Altura: 47,6 cm.
Fonte: <www.antiques.com>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Também deve ser mencionado que, durante o processo criativo, trabalhos de alguns artistas visuais, sobretudo escultores, foram acessados; no *caderno de registros*, coleí imagens de alguns deles por intuir relações com o que vinha produzindo. Certamente há outras produções artísticas com as quais tive contato durante o período, ou mesmo antes dele, e que possam ter relação com o que desenvolvi nessa pesquisa. Mas apontá-los nesse momento seria enveredar por uma lista longa, que necessitaria de justificativas e explicações que não se coadunam com os objetivos da pesquisa.

Destaco seis artistas, entre brasileiros e estrangeiros, cujas obras ou pensamentos sobre sua produção contribuíram para minhas reflexões e ações no intuito de ampliar zonas criativas no meu fazer cerâmico que se acionou com os dados obtidos sobre a cerâmica tapajó.

Os pequenos textos que acompanham as imagens servem para pontuar o que me levou a elas.

CONSTANTIN BRANCUSI

A obra de Brancusi já era referência para mim há bastante tempo. Quando no início dessa pesquisa, sobretudo ao me atentar para a recorrência das bases nos objetos tapajós, uma forma presente em muitas esculturas desse artista romeno, e destacada em sua *Coluna Infinita*, fixou-se em minha mente porque a associei às bases do vaso de cariátides. Trata-se de um decaedro irregular, explorado pelo artista em repetições verticais.

Imagem 112. Ateliê de Brancusi, em Paris. Observem-se, nas peças presentes, várias recorrências da forma com que o artista iria constituir a *Coluna Infinita*.

Fonte: Edward Steichen.

(Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i>.

Acesso em: 10 mar. 2016.)



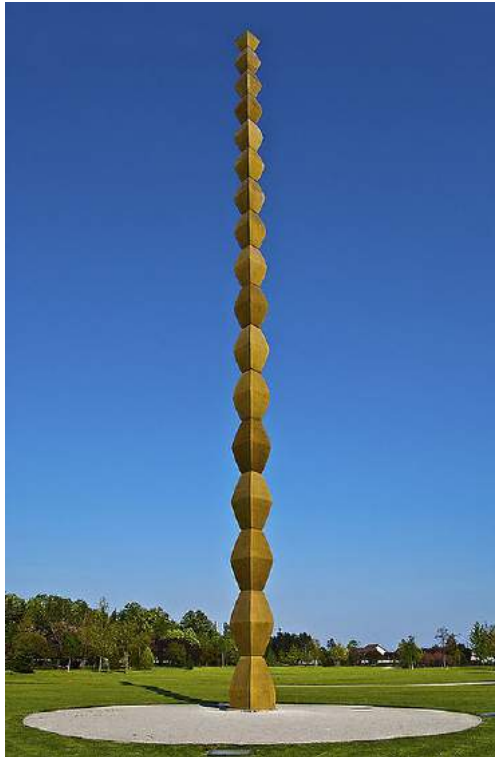


Imagem 113. *Coluna Infinita*, em Targu Jiu, Romênia.

Fonte:

<www.jmhdezdez.com/2011_1_01_archive.html>. Acesso em: 10 mar. 2016.



Imagem 114. Detalhe da base do vaso de cariátides.

Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, 125.

Outras obras de Brancusi compareceram no processo, como as da série *Maiăstra*, que produziu de 1910 a 1918. Uma das peças em especial se fez mais forte no apreço, a da imagem abaixo.



Imagem 115. *Maiăstra II*. Brancusi, c. 1912.

Altura aproximada: 75 cm.

Fonte:

<<http://plasticausal.blogspot.com.br/?view=classic>>. Acesso em 25 mar. 2016.

Lygia Reinach é outra artista que desde há bastante tempo esteve entre minhas referências, e não só por ter escolhido o barro como principal matéria de seus trabalhos. Houve inclusive uma vontade de estabelecer paralelos entre sua produção e o que viesse a descobrir sobre os objetos dos Tapajó. Mas a pesquisa tomou outro rumo. De todo modo, diversas vezes consultei seus trabalhos e suas falas sobre o fazer cerâmico, por neles encontrar reverberações. De tudo o que li sobre que disse de seu processo com o barro, uma fala ecoa nas minhas reflexões:

Barro pensa? Não! Barro percebe, barro é generoso. Barro está sempre aberto a qualquer proposta. Isto não quer dizer que aceite qualquer proposta. [...] O barro é maleável, sim. É generoso, sim. Mas apenas na primeira hora. A partir daí, ele começa a tentar se impor, com muita firmeza. Nem todo projeto o barro acolhe. Encontramos resistências concretas: ao secar, faz questão de trincar, mostrando não aceitar qualquer forma,

qualquer espessura. Enquanto muito úmido ainda, desmancha-se com facilidade. [...] É sensível, muito sensível. Sou também sensível a tudo o que acontece neste clima. Passo então a aquecer o material, tratando-o com mais atenção, chegando mesmo a acarinhá-lo.

[...] É preciso paciência de parte a parte. Mas paciência é atributo quase impossível quando se trata de criação. O conflito é real até a hora da abertura do forno (quando se trata do barro). A queima é traiçoeira. Vinga-se facilmente. Ao final da obra sempre acontece o mesmo fenômeno. Se ambos ficam bem, os dois percebem que é preciso avançar mais no sentido de aprimoramento, de aproveitar o potencial de cada um. Se o resultado foi um desastre, arregaçam-se as mangas com vigor e propõem-se novas investidas, novos desafios. Afinal estamos falando de arte do barro. É com paciência e perseverança poética que se consegue tirar do barro algo a mais (REINACH, 2010, apud PENZ, 2013, p. 173).

De seus trabalhos escultóricos, destaco três como fortes referências durante o processo dessa pesquisa: *Brotações* (1988), nas quais incorporou a um cilindro abaulado algumas protuberâncias; o conjunto *Figuras* (1991), em que explorou a aplicação de recortes de placas e rolos de argila a peças torneadas e empilhadas; e outro conjunto, também de 1991, de 36 peças de pequenas dimensões, em que experimentou diversas combinações de junção de recortes com o barro.



Imagem 116. *Brotações*. Lygia Reinach, 1988.
Altura: 70 cm.
Cerâmica.
Fonte: PENZ, 2013, p. 161.

Imagem 117. *Figuras*.
Lygia Reinach, 1991.
Atura: 170 cm (a maior).
80 peças de cerâmica.
Fonte: PENZ, 2013, p. 14.



Imagem 118. Sem título. Lygia Reinach, 1991.
Conjunto de 36 peças em cerâmica, em dimensões variadas.
Fonte: PENZ, 2013, p. 137.



CY TWONBLY

Esculturas do norte-americano Cy Twonbly foram lembradas casualmente durante o início do processo de produção dos meus primeiros objetos, quando buscava encontrar pistas para o caminho a trilhar. Depois de pesquisar imagens de obras suas, escolhi três delas, que imprimi e coleí no *caderno de*

registros. Penso que a escolha teve a ver sobretudo com a sobreposição de formas básicas fundindo o que poderia ser um pedestal à própria obra.



Imagem 119. Sem título.
Cy Twonbly, 2004.
Dimensões: 157 x 36,5 x 39,8 cm.
Madeira, parafusos, gesso, metal,
tinta de resina branca.
Fonte: <www.cytwombly.info>. Acesso
em: 10 mar. 2016.

Imagem 120. Sem título.
Cy Twonbly, 1990.
Dimensões: 31,7 x 34,3 x 21 cm.
Bronze.
Fonte: <www.cytwombly.info>.
Acesso em: 10 mar. 2016.



Imagem 121. Sem título. Cy
Twonbly, 1984-85.
Dimensões: 51 x 52,5 x 24 cm.
Madeira, gesso, pregos, tintas
branca e azul.
Fonte: <www.cytwombly.info>.
Acesso em: 10 mar. 2016.



ERIKA VERZUTTI

As composições de Verzutti há muito tempo me intrigavam e, quando mostrei os primeiros trabalhos que iniciara com base nesta pesquisa, colegas do grupo de acompanhamentos de processos de que faço parte mencionaram certa proximidade com a produção dessa artista. Fui estudar mais a fundo sua obra e encontrei nelas algo que, de alguma maneira, dialogava com o que começava a produzir. As imperfeições de acabamento, as inusitadas combinações de formas (no caso, de frutas, legumes, objetos de ateliê), um certo exagero, a criação de figuras híbridas e a incorporação de “estudos” e “trabalhos que não deram certo”



em instalações apontavam de fato uma afinidade. O uso da argila e de outros materiais moldáveis, como o cimento e a massa de porcelana fria, também me interessava. Quando revi sua instalação *Cemitérios*, em dezembro de 2015, essa relação ficou ainda mais forte, apontando-me ideias para expor meus trabalhos.



Imagem 122. *Vênus com espátula*. Erika Verzutti, 2013.
Dimensões: 171 x 17 x 36 cm.
Massa de porcelana fria, acrílica e espátula.
Fonte: VERZUTTI, 2013, p. 68.

Imagem 123. *Cemitério*. Erika Verzutti, 2016.
Dimensões: 45 x 180 x 200 cm.
Paralelepípedos, bronze, argila, papel, massa de porcelana fria, acrílica, concreto.
Fonte: <<http://mam.org.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

GABRIEL OROZCO

De alguns artistas se capta muitas vezes a atitude no seu processo e o pensamento que exprime sobre ele. Foi por essa perspectiva que passei a me aproximar do trabalho do mexicano Gabriel Orozco, sobretudo aqueles em que usou o barro e a cerâmica. Seus objetos, desenhos, ações, e também a forma de apresentá-los, guardam muito do seu modo de pensar o fazer artístico, valorizando o gesto e o momento de sua realização como inseparáveis do trabalho final. Uma de suas falas trouxe uma ideia concordante com o que vinha refletindo sobre a necessidade de entendimento dos objetos cerâmicos dos Tapajó e mesmo os que já começava a produzir. Ela foi anotada no *caderno de registros*:

Quando um objeto tem uma lógica própria, ele começa a falar de muitas outras coisas. Não é que representa nada, mas representa ... a sua própria razão de existir, de certa forma, como um material - como o barro, a terracota, em relação com tijolos, em relação com a construção, com a

cerâmica, com muitas coisas, e o corpo. Então ele está representando o movimento que faz a forma. E então ele pode falar e expressar outras coisas, sugere alimentos, como um peixe, ou qualquer outra coisa (OROZCO, 2002)³⁶.



Imagem 124. *Double tail.* Gabriel Orozco, 2002.

Dimensões: 13 x 70,5 x 20,9 cm.

Cerâmica.

Fonte: <www.moma.org/>. Acesso em: 10 mar. 2016.

³⁶ No original: "When an object has logic on its own, it starts to talk of many other things. It's not that it represents anything, but it represents... its own reason to exist, in a way, as a material - as clay, terra cotta, in relation with bricks, in relation with construction, with pottery, with many things, and the body. Then it's representing the movement that makes the shape. And then it can talk and express other things, suggest food, look a fish, or something else"

JANINE ANTONI

O encontro com a produção artística de Janine Antoni ocorreu ao acaso, quando procurava na internet por trabalhos contemporâneos em cerâmica relacionados a ossos. Desde o início da pesquisa, a relação dos vasos de cariátides tapajós com rituais aos mortos, em que se consumia bebida contendo ossos humanos moídos, despertou-me para a potencialidade de explorar plasticamente esse contexto. Assim, quando me deparei com imagens de esculturas de Antoni em que aderiu reproduções de ossos (do quadril) a formas básicas de utilitários cerâmicos, imprimi duas delas e coleí no *caderno de registros*.



Imagem 125. *Mary*. Janine Antoni, 2013.
Dimensões: 16,5 (alt.) x 33 cm (diâm.).
Cerâmica em queima de raku.
Fonte: <www.luhringaugustine.com>.
Acesso em: 10 mar. 2016.

Aprofundando a pesquisa sobre essa artista, entendi a importância do corpo em seus trabalhos, presente diretamente, nas suas performances, mas também em índices, como nas esculturas, em que reproduz partes dele. Durante meu processo criativo, as imagens dessas peças constantemente eram lembradas.



Imagem 126. *Rosa*. Janine Antoni, 2014.
Dimensões: 47 cm (alt.) x 34,2 cm (diâmetro maior).
Cerâmica em queima de raku.
Fonte: <www.luhringaugustine.com>. Acesso em: 10 mar. 2016.

3.5 A matéria não é sólida: as vicissitudes do existir

Antes de apresentar o conjunto de trabalhos que foi possível produzir nessa pesquisa, cabe revelar passagens da fase final dessa produção. Elas poderiam ficar guardadas em minhas lembranças, mas isso deixaria lacunares as reflexões sobre o meu processo criativo e mesmo sobre os procedimentos que adotei enquanto artista-pesquisador. São episódios que acionaram a minha memória pessoal, já imbricada em tanto o que aprendera sobre e com os Tapajó.

Primeiramente me ocorreram várias recordações dos meus aprendizados na lida com o barro. Seria mesmo inevitável não reviver as falas da mestre Sueli Massuda enquanto torneava potes, abria placas, “costurava” porções de argila. Sueli me ensinou os rigores que devemos seguir para que a ideia que se deseja materializar no barro possa ter condições de se concretizar. Seguindo a linhagem japonesa, lembrava que todo ceramista deve saber que o processo só termina após a última queima. Contudo sempre me perguntei: quando será essa? Brennand não

realiza tantas queimas quanto forem necessárias até obter os resultados que deseja, sobretudo quanto à cor?

É, mas a argila tem memória. Ela guarda muito intimamente tudo que lhe fazem. Até que expõe, ao mundo, às vezes definitivamente, as marcas de seus amantes, fundidas num só objeto pétreo.

É mesmo no convívio estreito com o barro que se percebem seus humores e se recebem suas dádivas.

Aceito que foi isso o que se verificou na criação de trabalhos da série que, depois de finalizados dois de seus objetos, chamei de *Híbridos*, porque neles tudo havia se unificado. Na relação com a argila, em vários de seus estados físicos, revisei meus aprendizados e minhas particularidades no fazer cerâmico.

Depois de produzir dois recipientes com o fundo cônico, passei dias construindo “pés”, testando bordas e apliques, em tentativas de encontrar quais seriam as melhores soluções plásticas para os objetos que desejava criar. Claramente eles eram inspirados na estrutura dos vasos de cariátides, mas relutava em segui-la muito de perto. Ingênua ilusão.

Sucederam dias até que recorri a desenhos e fotografias que fizera dos vasos de cariátides, vistas de cima destacando a mandala formada pelos adornos aplicados à borda.

Trabalhei uma dessas fotografias no computador a fim de obter apenas o contorno da imagem. Imprimi a foto em papel vegetal e transferi para uma folha de papel *kraft* recortada no tamanho da borda que pretendia para o recipiente cônico.



Imagem 127. Molde de papel *kraft* para transferência de desenho para massa de argila.

Fonte: Wagner Priante.

Torneei dois pratos, esperei secar um pouco, transferi o desenho e recortei. Repeti o procedimento para os dois recipientes cônicos, usando o mesmo desenho.

Trabalhando essa sequência imagem–desenho–molde–transferência para argila–recorte, visitaram-me *flashes* de infância: meu avô materno, Ignácio Bustamante Moreira, que vi atuar como marceneiro, quando ele já tinha mais de 60 anos. Lembrei-me de que, muitas vezes, ficava brincando na sua oficina, no quintal da sua casa; mexia naquelas madeiras recortadas, naquelas tocos, tudo que podia ser tanta coisa. As ferramentas não eram acessíveis, porque perigosas para as crianças. Também havia alguns papelões recortados, desenhos em curvas e angulares, que descobri serem seus moldes para marcar na madeira os recortes que faria a fim de obter as partes dos móveis que construía.

Nesta mesma casa morava minha tia e madrinha, Maria Luísa Penedo Moreira, que era costureira e também tinha seu lugar de ofício: o “quarto-ateliê”. Lá era o local das muitas conversas, quase sempre de mulheres, onde os pequenos por

vezes podiam entrar, atrás da mãe, e também para ver aquele mundo de tecidos, linhas, tesouras e moldes de papel...

Todas essas lembranças vieram em *flashes*, enquanto lidava com o barro, construía os moldes, enfrentava os desafios na busca da melhor maneira de compor aqueles objetos, sobretudo os “pés”.

Foram alguns dias testando usos dos “cacos”, os pedaços de placas de argila que já tinha incorporado em alguns objetos da série *Apliques*. Quis experimentar outras variações. Resolvi uni-los para formar colunas, que se assemelhavam a construções arquitetônicas. Deixei os “pés colunares” de lado e parti para os apliques, usando o estoque de “cacos” que restara.

Observando-os, identifiquei algumas figuras, em princípio sem clareza do que seriam. Até que um deles me lembrou a cabeça de um jacaré. Não queria a figuração, havia a recomendação dos professores da Banca de Qualificação em evitar a figuração e permanecer em pesquisas estruturais. Por isso voltei aos “pés colunares”, e as peças secavam...

A lembrança do meu avô retornou. Não entendia porque a insistência da recordação porque já passara a fase dos moldes. Naquela tensão em resolver o problema que estava nas minhas mãos, apelei:

- *Já que, de algum modo, está por aqui, então me ajude, vô! Me diz se estou num caminho que vai me levar a algo que presta! Me dá um sinal!*

No final da tarde daquele dia, no ateliê, enquanto continuava nas peças, um barulho diferente me chamou a atenção. Uma libélula entrara no ateliê, não sei como, e tentava sair. Apesar de o local ser muito aberto, com várias portas e uma grande parede de vidro com basculante na parte superior, ela não conseguia reencontrar a saída. Pareceu-me assustada, desesperada mesmo.

Fiquei observando-a. Ela pousou bem próxima de minha mesa, na borda da parede de vidro. Resolvi fotografá-la. Depois fiz um desenho livre dela no *caderno de registros*.



Imagem 128. Libélula no meu ateliê, em 4 de março de 2016.

Fonte: Wagner Priante.

Enquanto esperava que se ela fosse, quis saber mais sobre esse inseto. Descobri na internet que seus olhos protuberantes lhe permitem uma visão quase de 360 graus; além disso, tem a capacidade de manter o foco em vários estímulos ao mesmo tempo, sejam presas ou sinais de perigo. Voa apenas quando adulto, e quase sempre em busca de água pura. Para a simbologia, encontrei uma ideia recorrente: a libélula é o símbolo da transformação e da constante mudança da vida; também

representa a renovação após períodos de dificuldade. Num dos *sites*, algo me fez muito sentido: para “alguns povos nativos americanos, as libélulas são as almas dos mortos”. Meu avô mandara o sinal. Era hora de provocar algumas mudanças...

Peguei uma peça que produzira durante a pesquisa (*Experimento n. 9*, da série *Monólitos*) e que não me agradara em nada. Tinha até a dado por perdida, só não tinha jogado fora. Usando um martelo, quebrei-a em cacos, agora literais. Peguei dez deles, dos maiores, e fixei numa porção achatada de argila, compondo uma espécie de mandala. Sobre ela, fixei os “pés colunares”, usando bastante barro, bem mole, e barbotina.

Retomei então os apliques figurativos de cabeça de jacaré, que ia incorporar na borda superior. Peguei mais caquinhos da peça quebrada e usei como olhos. Resisti a recusar essa ideia simples, boba mesmo, de explícita figuração. O que importava era isto: incorporar no atual o que era passado, o que talvez só estivesse à espera do descarte, tal seu abandono. No *caderno*, registrei: “Extrapolei o que seria o ‘final’, o término, o sem volta? Tentativa xamânica de reviver o que se findou?”

Até essa peça ser queimada (Imagem 129), para saber se ficaria a contento, outras demandas me ocuparam.

Prossegui na série *Apliques*, agora experimentando ampliar a divisão do corpo dos potes esféricos em maior número de áreas equidistantes, extrapolando o mais “simples”, em quatro partes, ousando outras complexidades, como a divisão em cinco e em nove zonas iguais.

Rememorei no papel, com lápis, régua e compasso, como se fazia para obter as divisões da circunferência em partes iguais. Depois, na lida com o barro, usei como instrumentos uma régua, as mãos e os olhos...

Enquanto dividia as formas esféricas dos potes em partes iguais e colava os apliques, senti que esse procedimento, tão antigo, talvez até humanamente instintivo, era reconfortante. As regularidades da geometria pareceram-me um alento para as tormentas que por vezes ocorrem no caos criativo. Seria mais uma volta a origens? No *caderno*, anotei: “Humildade para reconhecer e aceitar o que é sobre humano, porque antes do humano”.

Imagem 129.

Encantaria. Série *Híbridos.*

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, óxidos, ceras.

Dimensões: 27 cm (altura) x 25,7 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.



Entendi que as relações geométricas podem, à primeira vista, indicar certa “racionalidade” fria, que no processo criativo poderia ser associada mais à imaginação formal, seguindo a proposta de Bachelard. No entanto, como adverte o filósofo, o pensamento “formal” se processa sobre uma matéria e, enveredando pela infinidade de caminhos que ela permite, o que se descobre pode ser muito transformador:

todo pensamento formal [...] é sempre pensado sobre uma matéria, em exemplos tácitos, sobre imagens mascaradas. Em seguida, o que se procura é convencer-se de que a matéria do exemplo não intervém. Dá-se, porém, apenas uma prova disso: os exemplos são intercambiáveis. [...] em nenhum momento se apreende um pensamento no vazio. Seja o que for que se diga, o algebrista pensa mais do que escreve (BACHELARD, 2000, p. 54-55).

Esse embate entre uma ação mais “formalista” e outra mais “intuitiva” também sondou a fase de acabamento dos objetos, antes das queimas finais. Aconteceu de me lembrar de que dispunha de certa quantidade de cinzas de fogueiras, que obtivera com um amigo e calcinara numa queima a 840°C. Quis usá-las em engobes, óxidos e até em água, misturando quantidades variadas, sem me preocupar com rigores nas proporções, recorrendo apenas a uma colher como instrumento de medição. E essas misturas foram aplicadas nos objetos conforme ia intuindo efeitos e cores, arriscando-me nas escolhas.

Ao recorrer às cinzas, objetivava para além de aspectos visuais. O desejo era incorporá-las como matéria-prima, fazê-las parte dos objetos. Em certa medida, era mais uma ação de incorporar o passado, agora incinerado, ao processo, descobrindo o que é possível e o que é incontrolável nessa relação. Invocava fênix.

Essas passagens da trajetória que experimentei durante a produção dos trabalhos exemplificam o quão intenso foi essa fase da pesquisa. Das criações que estiveram mais vinculadas ao *modus operandi* afeiçoado à imaginação formal – porque foram sim as aparências das cerâmicas tapajós que mais nortearam a construção de vários objetos – à minha entrega à matéria, não só o barro, mas tudo o que trazia comigo do que pesquisara até então, do que aprendera em anos criando com o barro, tudo isso me levou ao encontro de um passado de “particularidades universais”, de intuições atemporais, que se replicam, as quais encontrei nos Tapajó e reconheci em mim. Eis a força da imaginação material.

As dúvidas que pairavam no início sobre como poderia transpor os dados coletados sobre a história e a cerâmica tapajó

para meus trabalhos não foram só dirimidas; foram incineradas em cada ato experimentado. Acredito que, em certa medida, os aspectos dos objetos tapajós relacionados a suas práticas xamânicas – o quarto elemento que selecionei com base na análise que fiz de seu conjunto cerâmico – compareceram de modo muito mais concreto do que poderia imaginar: eu os vivenciei na construção dos meus objetos, na fusão entre passado (os cacos das minhas peças que quebrei, as cinzas, as lembranças da minha história pessoal, da infância) e o presente (os novos trabalhos, a reafirmação de procedimentos aprendidos, a descoberta da superação de limites).

Talvez pudesse avançar ainda mais. Contudo era necessário finalizar a escrita da dissertação: *Kronos* impunha-se no prazo de entrega do texto. Deixava inconclusos alguns objetos, à espera de continuidades. E algo ainda estava por se materializar.

3.6 Ex-cacos: a entrega ao devaneio

No mês que antecedeu a defesa do Mestrado, dediquei-me à organização da exposição dos trabalhos da pesquisa. Isso já estava acertado para ocorrer na Galeria Alcindo Moreira Filho, do Instituto de Artes, durante a semana que culminaria com a defesa.

Em reunião com minha orientadora, comentei que não tinha concluído algumas peças, por falta de tempo. Ela me sugeriu que as finalizasse para a exposição, já que também faziam parte do processo. No retorno ao ateliê, senti-me mais leve, liberto para arriscar combinações mais ousadas de procedimentos.

Tinha à disposição vários começos: potes e cones torneados, cacos cerâmicos da peça que havia quebrado, muito barro e cinzas. E mais: as descobertas do processo.

O uso de cacos de uma peça minha, recusada, tinha sido tão transformador, que desencaixotei peças antigas, que nunca aceitara como prontas, ou as tinha como “erros”. Quebrei várias delas. Decidi testar unir esses cacos cerâmicos ao barro ainda cru, empregando muita barbotina. Foi assim que criei a base colunar

para um dos potes, ao qual também adicionei apliques, agora interferindo mais na distribuição simétrica (Imagem 130).



Imagem 130. *Pouso II. Série Ex-cacos.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, cacos cerâmicos, engobes, óxidos, carbonato de cobre e cinzas.

Dimensões: 33 cm (altura) x 23,2 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.

O resultado na primeira queima, a 840 °C me agradou – e me animou a prosseguir arriscando em outras combinações antes da queima final, em alta temperatura. Para os acabamentos, optei por usar várias camadas de engobe, entremeadas por uma misturas de óxidos com cinzas.

E assim foram se dando novos experimentos – e não tinham sido todos os demais: tentativas, ensaios, experimentações do fazer cerâmico, do qual era eu o sujeito, tal qual tantos ceramistas tapajós?

A essa altura o que mais me chamava a atenção eram os cacos dos objetos antigos que quebrara. Alguns deles tinham feito parte da exposição *Eu te ofereço*, movimento embrionário de toda essa pesquisa acadêmica que agora estava por se concluir. Os cacos de peças minhas foram a matéria-prima dos últimos objetos produzidos para a exposição, alguns pequenos painéis, construídos em sobreposições de cacos, unidos no forno, em queima a 1245 °C, pela fusão do vidrado e do engobe que lhes apliquei.



Imagem 131. Neolítico. Série *Retornos*.
Wagner Priante, 2016.
Cacos cerâmicos unidos à alta temperatura, engobes, óxidos e cinzas.
Dimensões: 3 x 16 x 21,5 cm.
Fonte: Wagner Priante

Finalizava assim o conjunto de objetos. Pensando num nome para a exposição, ocorreu-me a ideia dos ex-votos. Estava sim falando de mortos, de passado, de reverência, de devoção. Não do universo católico, e sim de cerâmica. A cortina se abriu: a exposição chamou-se *Ex-cacos*.

3.7 Eis que cá estão

Seguem os trabalhos que trazem sínteses, na visualidade, do que foi a parte prática da pesquisa.

Os títulos deles foram atribuídos depois de o conjunto estar finalizado e reunido, na exposição (até então, eram *Experimentos*, numerados). A ordem de apresentação é o agrupamento pelas séries: *Monólitos*, *Apliques*, *Sobre pés*, *Híbridos*, *Ex-cacos*, *Retornos*. Além de dois objetos que, por hora, são crias únicas, aceitos em sua excentricidade.

Para a maioria, há mais de uma imagem, na tentativa convidar a imaginação, e a vontade de um contato presencial, sempre mais interessante.

Nas legendas, indico os materiais que compõem o objeto, embora nem todos permaneçam em seu estado original. Coisas da matéria.



Imagens 132 a 134. *Itaoca. Série Monólitos.*

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica de alta temperatura, óxidos e carbonato de cobre.

Dimensões: 4,1 x 30 x 9 cm.

Fonte: Wagner Priante.







Imagens 135 e 136. *Itapeba. Série Monólitos.*

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica de alta temperatura, óxidos e carbonato de cobre.

Dimensões: 5 cm (altura) x 34,6 cm (comprimento) x 9 cm (largura).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 137 a 139. Itaquiara. Série Monólitos.

Wagner Priante, 2015.

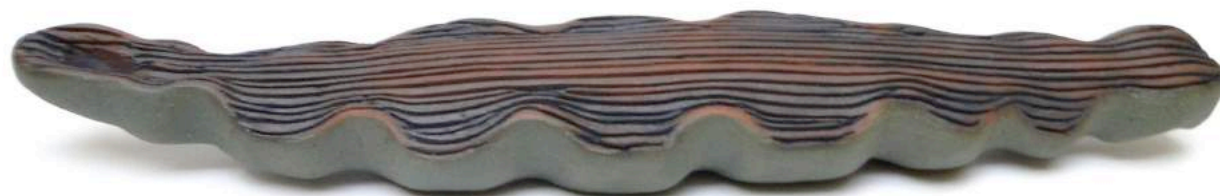
Cerâmica em queima primitiva, com carbonato de cobre.

Dimensões: 4,5 cm (altura) x 39,2 cm (comprimento) x 9 cm (largura).

Fonte: Wagner Priante.







Imagens 140 a 142. *Itaisó. Série Monólitos.*

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica em alta temperatura, engobe e carbonato de cobre.

Dimensões: 4,3 cm (altura) x 38,6 cm (comprimento) x 7 cm (largura).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 143 e 144. *Itapiranga. Série Monólitos.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, carbonato de cobre e ceras.

Dimensões: 8,2 cm (altura) x 44,9 cm (comprimento) x 8,7 cm (largura).

Fonte: Wagner Priante.





Imagens 145 e 146. Itaúna. Série Monólitos.

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura e carbonato de cobre.

Dimensões: 5,8 cm (altura) x 44,5 cm (comprimento) x 7,7 cm (largura).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 147 a 149. *Itaingá. Série Monólitos.*

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, carbonato de cobre e ceras.

Dimensões: 6 cm (altura) x 43,3 cm (comprimento) x 6,2 cm (largura).

Fonte: Wagner Priante.





Imagens 150 e 151. *Itaimbé. Série Monólitos.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, carbonato de cobre e ceras.

Dimensões: 6,2 cm (altura) x 45,1 cm (comprimento) x 19 cm (largura).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 152 e 153. *Experimento n. 3. Série Apliques.*
Wagner Priante, 2015.
Dimensões: 13 cm (altura) x 24,5 cm (diâmetro maior).
Cerâmica de alta temperatura, óxidos e esmalte de cinzas.
Fonte: Wagner Priante.



Imagem 154. *Pouso. Série Apliques.*

Wagner Priante, 2015.

Dimensões: 9 cm (altura) x 27,5 cm (diâmetro maior).

Cerâmica de alta temperatura, óxidos e esmalte de cinzas.

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 155 e 156. *Resquícos. Série Apliques.*
Wagner Priante, 2015.
Dimensões: 16,4 cm (altura) x 18,2 cm (diâmetro maior).
Cerâmica de alta temperatura, óxidos e esmalte de cinzas.
Fonte: Wagner Priante.



Imagem 157. *Cárites. Série Apliques.*
Wagner Priante, 2016.
Cerâmica de alta temperatura e engobe.
Fonte: Wagner Priante.



Imagens 158 e 159. *Cárites – Tália.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobe e ceras.

Dimensões: 21,6 cm (altura) x 18,7 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 160 e 161. *Cártes – Eufrosina.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobe e ceras.

Dimensões: 24,4 cm (altura) x 20,2 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 162 e 163. *Cártes – Aglaia.*
Wagner Priante, 2016.
Cerâmica em alta temperatura, engobe e ceras.
Dimensões: 21,3 cm (altura) x 23 cm (diâmetro maior).
Fonte: Wagner Priante.





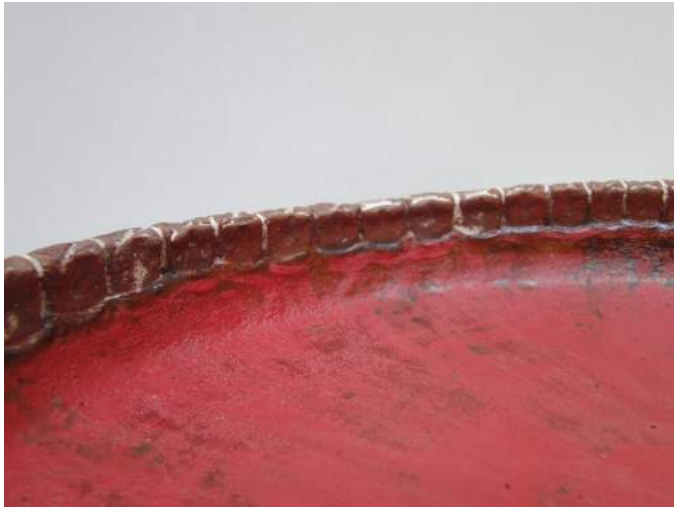
Imagens 164 a 166. Boca. Série *Sobre pés*.

Wagner Priante, 2015.

Cerâmica de alta temperatura, engobes, óxidos e esmalte de cinzas.

Dimensões: 13 cm (altura) x 26,5 cm (diâmetro).

Fonte: Wagner Priante.





Imagens 167 e 168. *Andantes*. Série
Sobre pés.

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica de alta temperatura, óxidos,
carbonato de cobre e cinzas.

Dimensões variadas.

Fonte: Wagner Priante.





Imagem 169. *Andante n. 4. Série Sobre pés.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica de alta temperatura, óxidos, carbonato de cobre e cinzas.

Dimensões: 25,3 cm (altura) x 11 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.



Imagem 170. *Andante n. 1. Série Sobre pés.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica de alta temperatura, óxidos, carbonato de cobre e cinzas.

Dimensões: 19,4 cm (altura) x 9,1 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.



Imagem 171. *Andante n. 5.*
Série Sobre pés.
 Wagner Priante, 2016.
 Cerâmica de alta temperatura, óxidos,
 carbonato de cobre e cinzas.
 Dimensões: 23,2 cm (altura) x 13 cm
 (diâmetro maior).
 Fonte: Wagner Priante.



Imagem 172. *Andante n. 3.*
Série Sobre pés.
 Wagner Priante, 2016.
 Cerâmica em alta temperatura, óxidos,
 carbonato de cobre e cinzas.
 Dimensões: 24,1 cm (altura) x 12 cm
 (diâmetro maior).
 Fonte: Wagner Priante.



Imagem 173. *Andante n. 2. Série*
Sobre pés.
 Wagner Priante, 2016.
 Cerâmica de alta temperatura, óxidos,
 carbonato de cobre e cinzas.
 Dimensões: 24 cm (altura) x 10,8 cm
 (diâmetro maior).
 Fonte: Wagner Priante.



Imagens 174 a 177. *Ser-ciente. Série Híbridos.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, óxidos, carbonato de cobre e cinzas.

Dimensões: 21 cm (altura) x 27,2 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.





Imagens 178 a 181. *Encantaria. Série Híbridos.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, óxidos, cinzas e ceras.

Dimensões: 27 cm (altura) x 25,7 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.





Imagens 182 a 186. Xamã.

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobe, óxidos e ceras.

Dimensões: 31,2 cm (altura) x 32 cm (diâm. maior).

Fonte: Wagner Priante.





Imagens 187 a 189. *Pouso II.* Série *Ex-cacos*.

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, cacos cerâmicos, engobes, óxidos, carbonato de cobre e cinzas.

Dimensões: 33 cm (altura) x 23,2 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.





Imagens 190 e 191. *Descanso. Série Ex-cacos.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, pratos cerâmicos, engobes, óxidos e cinzas.

Dimensões: 27 cm (altura) x 17 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 192 e 193. *Reinante.* Série *Ex-cacos*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, óxidos, vidrados e cinzas.

Dimensões: 24 cm (altura) x 20,5 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.



Imagens 194 e 195. *Pote com flanges.*

Wagner Priante, 2016.

Cerâmica em alta temperatura, engobes, óxidos e cinzas.

Dimensões: 23 cm (altura) x 20,5 cm (diâmetro maior).

Fonte: Wagner Priante.

Imagem 196. *Neolítico. Série Retornos.*

Wagner Priante, 2016.

Cacos cerâmicos unidos à alta temperatura, engobes, óxidos e cinzas.

Dimensões: 3 x 16 x 21,5 cm.

Fonte: Wagner Priante.





Imagem 197. *Gráfico. Série Retornos.*

Wagner Priante, 2016.

Cacos cerâmicos unidos à alta temperatura, engobes e vidrados.

Dimensões: 2,5 x 10,5 x 24,5 cm.

Fonte: Wagner Priante.

Imagem 198. *Xerimbabos guardam foice.* Série *Retornos*.
Wagner Priante, 2016.
Cacos cerâmicos unidos à alta temperatura, engobes e vidrados.
Dimensões: 2,5 x 16,5 x 24 cm.
Fonte: Wagner Priante.





4. E NÃO RESTARAM CINZAS...

Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica do pensamento domesticado: a arte.

(Eduardo Viveiros de Castro, 2014.)

Esta pesquisa teve como ponto de partida a singularidade de alguns objetos cerâmicos dos Tapajó. Foi sua distinção em relação a outras produções cerâmicas de povos antigos latino-americanos que me estimulou a verificar qual seria o conjunto de que faziam parte (já intuindo encontrar certa diversidade), o que revelavam sobre os procedimentos de construção das peças, que aspectos formais eram recorrentes e quais poderiam revelar manifestações autorais. No caminho até algumas respostas, foi necessário enveredar por fragmentos da história desse povo e de muitos outros que viveram em terras amazônicas brasileiras antes da chegada os europeus colonizadores.

Foi nas leituras de relatos etno-históricos e de estudos arqueológicos que descobri que a arte cerâmica em terras brasileiras, sobretudo a da região do Baixo Amazonas, é milenar, muito provavelmente a mais antiga das Américas. Esse dado foi sinalizador da importância da produção que investigaria, herdeira de conhecimentos tão longínquos.

Ao integrar nesta pesquisa levantamentos e análises da arqueologia, sobretudo aqueles que tomaram como base coleções de cerâmica tapajó, selecionando o que pudesse contribuir para esclarecer a sua riqueza, aproximei-me de estudos

sobre a cultura material dos povos indígenas em geral. Apesar das dificuldades enfrentadas para reunir e compreender tantas informações, e da consciência de que muito ainda pode ser explorado nas publicações que consultei, acredito que tenha contribuído para suscitar diálogos entre abordagens de vestígios cerâmicos arqueológicos e reflexões sobre tradição e inovação, permanência e impermanência, repetição e variação, no âmbito das produções visuais contemporâneas.

Certamente houve limites para obter informações sobre o modo de vida dos Tapajó, povo ágrafo e que foi exterminado no contato com o homem branco colonizador. Mas por certos aspectos visuais e estruturais de suas cerâmicas, associados aos dados etno-históricos, foi possível reconhecer elementos do universo sociocosmológico desse povo, praticante do xamanismo, como tantos outros amazônicos. Numeroso e temido por suas “flechas enervadas”, viveu em sociedade bastante ordenada, em relações hierárquicas complexas, incluindo ao menos uma mulher entre os membros de destaque, Maria Moacara. Além disso, os Tapajó dominavam não só a produção cerâmica, posto que também conhecidos por suas muiraquitãs em pedras raras, até

hoje intrigando os pesquisadores sobre o modo como foram obtidas e tão habilmente talhadas.

Pelo que se contatou nas publicações consultadas e nos estudos realizados junto ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnografia da USP, a produção cerâmica tapajó foi bastante numerosa, sinalizando que havia sim organização para se construírem tantas estruturas diversas em repetições singularizadas, que mantiveram constantes alguns padrões. Ainda assim houve, no decorrer do tempo em que se manteve essa produção – ao menos do século X ao XVII –, momentos de incorporação de inovações. A presença de peças com pintura policrômica e de outras em que se privilegiaram os relevos e as incisões, com datações revelando terem sido produzidas em épocas concomitantes, como apontou Gomes (2002), indica que os artistas tapajós souberam incorporar vários procedimentos na lida com o barro. É bem provável que houvesse normas e regras relacionadas à sua tradição cultural, no entanto não nem todas podem ser identificadas, verificando-se apenas que certos objetos, como os vasos de caríatides, tinham sua estrutura fixa (no caso, base, figurações colunares, recipiente, bordas, adornos

antropozoomorfos) e não recebiam pintura, enquanto outros, como as estatuetas, quase sempre eram pintadas.

Constatou-se também que os artistas tapajós gozavam de algumas doses de liberdade na criação cerâmica, o que confirmam as recombinações de elementos estruturais em objetos apontados nos estudos como “de transição”. Nesse aspecto, entendo que eles encontraram na cerâmica um meio de expressão, seja de foro individual, seja como comentários sobre o convívio do grupo.

Das muitas outras características da cerâmica tapajó, que revelam seu jeito de fazer, algumas me interessaram mais, como descrevi no capítulo anterior. A recorrência de formas (consideradas repertório de elementos compositivos), a disposição dos adornos (intrigantes não só por suas figurações duais, mas sobretudo por se disporem “tensionando” a visualidade das peças), a exploração da simetria (tanto na estrutura dos objetos, como nos seus detalhes) e a temática dos saberes xamânicos (sinalizada nas representações de fusão entre o

humano e o animal) foram norteadoras do que ocorreu na fase final da pesquisa.

Deu-se, então, pela práxis do fazer criativo, o diálogo entre tantas descobertas sobre os Tapajó, sobre o passado, e meus aprendizados como artista-ceramista. Na lida com a matéria, revisitando minhas anotações no *caderno de registros*, expandi percepções não só da cerâmica tapajó, mas do meu modo de fazer, atuar com o barro. Sem dúvida, ampliei a consciência do domínio e dos limites que tinha, arriscando-me a ressignificar tudo o que coletara de informações num processo bastante pessoal e, em alguns momentos, até mesmo onírico.

Foi nessa fase da pesquisa, realizando os trabalhos apresentados no capítulo anterior, que minhas reflexões teóricas tornaram-se pano de fundo, mas sem por isso deixarem de prosseguir em avanços. Em certa medida, pude experimentar o trânsito entre pelo menos dois modos de criação, um mais assentado nas minhas análises sobre a cerâmica tapajó, outro mais absorvido pelos desafios da busca de formas mais autorais.

Refletindo sobre esse processo, sem haver intenção de teorizar, apenas buscando identificar a sua dinâmica, acionei minhas leituras de Gaston Bachelard, sobretudo sobre suas noções de imaginação criativa: a formal e a material. Foi nessa perspectiva que percebi uma particularidade do meu processo.

Na articulação entre os estudos sobre a cerâmica tapajó, as anotações do *caderno de registros* e a lida com o barro, ao menos até onde posso saber nessa autoanálise, houve momentos em que a abstração orientada pela visão (imaginação formal) prevaleceu durante algumas etapas na construção dos objetos. A vontade de revisitar procedimentos e estruturas vinculados à cerâmica tapajó fez movimentar-me das ideias para a matéria. Depois, ao avançar nos desafios, foi a matéria que me levou a novos pensamentos, sobre a lida com o barro, o que havia de particular na cerâmica tapajó, o meu jeito de trabalhar na criação, a história daquele povo, a minha história...

Um pensamento de Bachelard talvez possa clarear essa dinâmica:

A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde (BACHELARD, 2002, p. 14).

O filósofo aponta para a relação transformadora entre as mãos e a matéria. Na fase prática da pesquisa, as exigências que o barro me fez se manifestaram no resultado final dos trabalhos e também no meu modo de criar. Transformaram-se a matéria e o sujeito.

Não é possível estabelecer paralelos entre a criação cerâmica que tem sua finalidade circunscrita em práticas ritualísticas grupais (como do povo Tapajó) e essa que vivenciei.

Contudo, acredito que foi nessa práxis que melhor entendi a cerâmica tapajó, porque testei o desafio das combinações simétricas, das estruturações em partes funcionais que se harmonizassem na forma final, do encontro de figurações múltiplas em pedaços de massa. Não há como saber como se originaram aquelas estruturas elaboradas em patamares, aqueles adornos figurativos duais. Porém terá sido “por acaso” que tudo isso se materializou pelo barro?

Manipular as peças tapajós no acervo do MAE-USP me possibilitou ainda experimentar modos de me relacionar fisicamente com elas, percebendo que sua complexidade estrutural talvez exigisse o conhecimento de um “código de uso”. Os meus objetos não foram criados para uso previamente determinado; contudo, ao se criarem a partir de formas recipientes, sugerem pensamentos sobre como se relacionar com eles, mesmo não sabendo o que conterão.

Os expedientes que acionei na produção dos trabalhos também foram importantes sinalizadores sobre particularidades de meu processo criativo. A escolha de cada um deles

determinou o resultado final, e ainda o meu entendimento sobre suas potencialidades, na medida em que refleti sobre essas escolhas ao redigir essa dissertação. Desde o *caderno de registros*, passando pelos moldes de papel, a busca de imagens na internet, o uso das cinzas, tudo se (res)significou nesse percurso, uma das benesses dessa pesquisa, que me aproximou do que não estava tão distante de mim, mas que necessitava de olhar mais atento. A ação criativa é uma potência que gera mais consciência da vida.

Outro presente dessa pesquisa foi me chamar a atenção para lembranças da infância – momentos e sensações, talvez acionados de modo inconsciente, que foram marcantes em etapas decisivas dos trabalhos. Como descrevi no capítulo anterior, ao rememorar episódios da minha história, abri espaço para transformar alguns encaminhamentos do processo. Segundo Bachelard (1996, p. 95-96), quando reencontramos a infância em “nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda”.

O enfrentamento da destruição de antigas peças minhas a fim de obter cacos fez ressurgirem possibilidades criativas, momento decisivo para chegar aonde nem imaginava tanto: à experiência xamânica de romper os limites da queima cerâmica. Não há mais fim, até quando assim desejar.

A pesquisa de Mestrado se conclui. Até aqui foi possível vir. Espera-se terem ficado claras as descrições dos caminhos trilhados na investigação de um conjunto cerâmico arqueológico visando, ao mesmo tempo, acionar potencialidades criativas. Que a satisfação em encontrar tantas preciosidades tenha contaminado o texto a ponto de estimular outros a olharem para o passado de povos que há muito já se expressavam artisticamente pelo barro.

Muito ainda está por se materializar com tantas ideias criativas que colhi neste percurso. Os *experimentos* se desdobrarão em outros e seguirão sua trajetória.

Tudo permanece vivo se há um olhar em sua direção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, Cristóbal de. Novo descobrimento do grande rio das Amazonas [1641]. In: *Descobrimientos do rio das Amazonas*. Tradução e comentários: C. de Melo-Leitão. Brasileira Vol. 203, Série 2º, pp. 123-294. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.
- ALVES, Daiana Travassos. *Ocupação indígena na foz do rio Tapajós (3260 – 960 AP): estudo do sítio Porto de Santarém, baixo Amazonas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, 2012.
- ALVES, Cláudia; LUNA, Suely; NASCIMENTO, Ana. A cerâmica pré-histórica brasileira: novas perspectivas analíticas. *Clio – Série Arqueológica*. n. 7, Recife, UFPE, p. 11-205, 1991.
- ARENZ, Karl Heinz. Do Alzette ao Amazonas: vida e obra do padre João Felipe Bettendorff (1625-1698). *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. V, nº 1, p. 25-78, 2010.
- ASSMANN, Aleida. “Lembrar para não repetir”. Entrevista. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 9 a 15 de jun. de 2013, n. 564. p. 6-7.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARATA, Frederico. A arte oleira dos Tapajó III: Alguns elementos para a tipologia de Santarém. *Publicações do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará*, n. 6, p. 1-16, Belém, 1953.
- _____. Uma análise estilística da cerâmica de Santarém. *Cultura*, ano 3, n. 5, p. 185-205, Ministério da Educação e Cultura (Rio de Janeiro), dezembro de 1952.
- _____. A arte oleira dos Tapajó I: Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos. *Publicações do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará*, n. 2, p. 1-47, Belém, 1950.
- _____. Os maravilhosos cachimbos de Santarém. *Estudos Brasileiros*, v. 13, n. 37-39, p. 270-293, 1944.

BARRETO, Cristiana Nunes Galvão de Barros. *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga*. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008a.

_____. Entre mistérios e malogros: os primeiros contatos com ameríndios da Amazônia. In: SCATAMACCHIA, Maria Cristina M.; Solano, Francisco E.. (org.). *América, Contacto y Independência*. Cidade do México: Instituto Panamericano de Geografía y Historia, 2008b. p. 110-121.

_____. Arte e Arqueologia na Amazônia Antiga. (*Working paper* 66, 26 páginas.) Oxford: Center for Brazilian Studies, University of Oxford, 2005.

BARROS, Liliam. Aspectos da classificação organológica de instrumentos precabralinos pertencentes ao Museu Paraense Emílio Goeldi (Pará) e Museu Nacional da UFRJ (Rio de Janeiro). In: *Anais do VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Florianópolis (SC), UFSC, p. 336-346, 25 a 28 de mai. 2015.

BARUJA, Salvador Pane. *Curt Nimuendajú. O alemão que virou índio no Brasil*. Bochum (Alemanha): Edição eletrônica pelo autor, 2014. Disponível em: < www.etnolinguistica.org/biblio:pane-baruja-2014-curt>. Acesso em 20 mar. 2016.

BATES, Henry. *O naturalista no rio Amazonas*. v. 1. Tradução e notas de Cândido de Mello-Leitão. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944.

BERREDO E CASTRO, Bernardo Pereira de. *Annaes Historicos do Estado do Maranhão – em que se dá noticia do seu descobrimento, e tudo o mais que nelle tem succedido desde o anno em que foy descoberto ate o de 1718*. (Impresso em Lisboa, na oficina de Francisco Luiz Ameno, em 1749.) 3ª. Ed. Florença: Tipographia Berbéra, 1905.

BETTENDORFF, Johann Philipp. 1698[?] Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXXII, parte I, pp. 1-682, Rio de Janeiro, 1909.

BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro (ANPED), n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr., 2002.

CAMARGO, Carlos Augusto Nunes Camargo. *Minhas mortes: encontros poéticos suspensos no tempo*. 2008. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

- CARNEIRO, Robert L. A base ecológica dos cacicados amazônicos. (Tradução para o português de Denise Pahl Schaan do manuscrito inédito: *The ecological basis of Amazonian chiefdoms*, s.d.) *Revista de Arqueologia*, n. 20, p. 117-154, 2007.
- CARVAJAL, Frei Gaspar de. Relação que escreveu Frei Gaspar Carvajal [1546]. In: *Descobrimentos do rio das Amazonas*. Tradução e comentários: C. de Mello-Leitão. Brasileira Vol. 203, Série 2º, pp. 11-79. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.
- CARVALHO JÚNIOR, Almir Diniz de. *Índios cristãos: a conversão dos gentios na Amazônia portuguesa (1653-1769)*. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005.
- CAVALCANTE, Luciana Leal; AMARAL, Márcio. *Catálogo de formas e ornamentos dos artefatos arqueológicos da coleção do Laboratório Curt Nimuendajú*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal do Oeste do Pará, 2011.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Antes: Histórias da Pré-História*. Rio de Janeiro/Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- CORREIA, Conceição Gentil. Estatuetas de cerâmica na cultura Santarém. Classificação e catálogo das coleções do Museu Goeldi. *Publicações do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, n. 4, 88 p., 1965.
- CYPRIANO, Doris Cristina Castilhos de Araujo. Almas, corpos e especiarias – A expansão colonial nos rios Tapajós e Madeira. *Pesquisas, Antropologia*, São Leopoldo: Uisinos, n. 65, p. 9-170, 2007.
- DAGLISH, L. *Mestre Cardoso: a arte da cerâmica amazônica*. Belém: SEMEC, 1996.
- DANIEL, João. *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*. v. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- DASHÚ, Max. Icons of the matrix: female symbolism in ancient culture. In: *Mysteries of the Substratum Conference*, Rila Monastery, Bulgaria, June 7-12, 2004. Disponível em: <www.suppressedhistories.net/articles/iconsmatrix.html> Acesso em: 20 mar. 2016.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Imagens e símbolos – ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Mostra do redescobrimento: arqueologia*. Nelson Aguilar (org.). [Catálogo.] São Paulo: Associação Brasil 500 Anos – Artes Visuais, 2000.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1994.

GOMES, Denise M. Cavalcante. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan.-abr. 2012.

_____. *Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção tapajônica* MAE-USP. São Paulo: FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial-SP, 2002.

_____. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajós. In: *Arqueologia Amazônica* – vol. 1. p. 213-234. Belém: MPEG/ IPHAN/ SECULT, 2010.

GOMES FILHO, Gregório Ferreira; FERNANDES, Maria Luiza. A expedição de Pedro Teixeira e a “descoberta” do rio Branco. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 7, n. 1, abr., p. 147-164, 2014.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. Os Tapajó: arqueologia e história. Disponível em: <
www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=historiadores&id=16>. Acesso em: 10 mar. 2016.

_____. *Além da margem do rio – a ocupação Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA*. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. *Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém: a coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi*. 1993. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 1993.

HARTT, Charles F. Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas [1871]. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, vol. VI, 174 páginas, 1885.

HERIARTE, Mauricio de. *Descrição do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas* [1662]. Viena (Áustria): Imprensa do filho de Carlos Gerold, 1874.

- INGOLD, Tim. From the transmission of representations to the education of attention. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr., 2010.
- _____. Beyond art and technology: the anthropology of skill. In: SCHIFFER, M. B. (ed.). *Anthropological perspectives on technology*. (Capítulo 2, p. 17-31.) Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.
- IORIS, Edviges. Fragmentos que fazem diferença: narrativas indígenas na reconstrução do passado e das identidades étnicas. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis (PPGAS-UFSC), v. 125, p. 5-17, 2011.
- KERN, D. P. M. Tirando o Pó das *Brazilian Antiquities*: Charles Frederick Hartt relido por Anna Roosevelt. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas (SP), v. 1, n. 16, p. 39-55, jul-dez 2011.
- LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Revista Proa*, n. 2, vol.1, 2010. 26 páginas.
- LEOPOLDI, José Sávio. A guerra implacável dos Munduruku: elementos culturais, sociais e ambientais alicerçados na caça aos inimigos. *XXIII Simpósio Nacional de História* (ANPUH). Londrina-PR, 17 a 22 de julho de 2005. Disponível em: < www.ifch.unicamp.br/ihb/Textos/JSLeopoldi.pdf>. Acesso em 20 mar. 2016.
- LIMA, Tania de Andrade. A cerâmica indígena do Brasil. In: RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta. (Orgs.). *Suma Etnológica Brasileira*. 2ed. Rio de Janeiro: Vozes / Finep, 1986, v. II, p. 173-229.
- MACHADO, Juliana Salles. *Montículos artificiais na Amazônia Central: um estudo de caso do sítio Hatahara*. 2005. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- _____. "O potencial interpretativo das análises tecnológicas: um exemplo amazônico". *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16, p. 87-111, 2005-2006.
- MARTIN, Gabriela. Amazônia. De nômades a sedentários na floresta tropical. *Clio Arqueológica*, n. 21, v. 2, p. 250-259, 2006.
- MARTINS, Maria Cristina Bohn. Descobrir e redescobrir o grande Rio das Amazonas. As *Relaciones* de Carvajal (1542), Alonso de Rojas Sj (1639) e Christóbal de Acuña Sj (1641). *Revista de História* 156 (1º semestre de 2007), p. 31-57.
- _____. Fronteiras imperiais: A Amazônia colonial e as fontes jesuíticas. *Revista Territórios e Fronteiras*. v.1, n.1, jan/jun 2008, p. 190-208.

MENENDEZ, Miguel A. A área Madeira-Tapajós: situação de contato e relações entre colonizador e indígenas. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP, 1992. p. 281-296.

MOURA, Blenda Cunha. *Intrigas Coloniais. A trajetória do Bispo João de São José Queirós (1711-1763)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Amazonas (UFA), Manaus, 2009.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Curso de Língua Geral (Nheengatu ou tupi moderno)*. A língua das origens da civilização amazônica. São Paulo: Paym Gráfica e Editora, 2011.

NEVES, Eduardo Góes. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. O velho e o novo na arqueologia amazônica. *Revista USP*, São Paulo, n. 44, p. 86-111, dez/fev, 1999-2000.

NIMUENDAJÚ, Curt. The Tapajó [1949], *The Kroeber Anthropological Society*, Berkeley (California), n. 6, p. 1-26, 1952.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1995.

PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PALMATARY, Helen C. The Archaeology of the Lower Tapajós Valley: Brazil. *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, n. 50, 1960.

PEDRO, Juliana de Castro. *Embates pela memória: narrativas de descoberta nos escritos coloniais da Amazônia Ibérica*. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2006.

PENZ, Cristina; HIRATA, Cesar (orgs.). *Lygia Reinach: natureza urbana*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

PEREIRA, José Carlos Matos. *Importância e significado das Cidades Médias na Amazônia: uma abordagem a partir de Santarém (PA)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido). Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, 2004.

PESSIS, Anne-Marie. Um mergulho no passado: a renovação de um pacto. *Revista Clio Arqueológica* n. 21, vol. 2, p. 196-203, 2006.

PORRO, Antônio. *Dicionário etno-histórico da Amazônia colonial*. São Paulo: IEB, 2007.

_____. *O povo das águas*. Ensaios de etno-história amazônica. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. História Indígena do Alto e Médio Amazonas: séculos XVI a XVIII. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP, 1992. p. 175-196.

PROUS, Andrés. *O Brasil antes dos brasileiros: a pré-história de nosso país*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

REIS, Arthur Ferreira. *Santarém: seu desenvolvimento histórico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RODRIGUES, Frederico Barbosa. *Exploração e estudo do Valle do Amazonas. Rio Tapajós*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1875.

ROJAS, Alonso de. Descobrimento do rio das Amazonas e suas dilatadas províncias [1639]. In: *Descobrimientos do rio das Amazonas*. Tradução e comentários: C. de Mello-Leitão. Brasileira Vol. 203, Série 2º, pp. 81-124. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.

ROSA, Cassia Santos Da. *Ilusão e Paraíso: História e arqueologia na Amazônia (1948-1965)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, 2008.

ROSA, Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SERAFIM LEITE, S. J. *Historia da companhia de Jesus no Brasil. Tomo III*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

SHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. 1996. Dissertação (Mestrado em História e Arqueologia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 1996.

SUSSUARANA, Felisberto. Santarém antes da sua fundação. *Programa da Festa de Nossa Senhora da concepção*, p. 21-25, 1991.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida*. Uma interpretação da Amazônia. 9 ed. rev. Manaus: Valer / Edições Governo do Estado, 2000.

VALENTE, Agnus. *Útero .: Cosmos. Híbridões de meios, sistemas e poéticas de um Sky-art Interativo*. 2008. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2008.

VALENÇA, José Rolim (coordenação). *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu*. São Paulo: Empresas Dow, 1984.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Os primeiros tempos e os tempos atuais: artes indígenas. In: AGUILAR, Nelson. (Org.). *Artes Indígenas*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, p. 58-91, 2000.

VERZUTTI, Erika. *Erika Verzutti*. Texto de José Augusto Ribeiro. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WELPER, Elena Monteiro. *Curt Unckel Nimuendajú: um capítulo alemão na tradição etnográfica brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2002.

Sites

lexundria.com

mam.org.br

portaldemapas.ibge.gov.br/

www.britishmuseum.org/

www.cytwombly.info

www.jmhdezhdez.com

www.louvre.fr

www.luhringaugustine.com

www.mingei.org/

www.moma.org/

www.peabody.harvard.edu/



... raízes encontram caminhos...