

## Iconografia xamânica ameríndia na Amazônia antiga

Amerindian shamanic iconography from ancient Amazonia

Luis Paulo dos Santos de Castro

**Resumo:** Este artigo apresenta os caminhos e resultados de uma pesquisa sobre a arte na cultura material indígena da Amazônia do período pré-colonial, que foi encontrada por arqueólogos na região do município de Oriximiná (PA), local este que foi compreendido como cerimonial. Este artigo analisa a iconografia desta cerâmica para compreender as relações da arte ameríndia com as práticas xamânicas na Amazônia, no artefato aqui estudado, notou-se a forte relação das cosmologias amazônicas com universo aquático, um destaque aqui para o peixe Tucunaré, que é representado com forma zooantropomorfa, ou seja, uma mistura de humano com animal, algo comum nas culturas dos povos indígenas sul-americanos.

**Palavras-chave:** xamanismo; Amazônia; cerâmica; iconografia.

**Abstract:** This article presents the methodological paths and results of a research about art in the indigenous material culture of the pre-colonial Amazonia, which was found by archaeologists in the region of Oriximiná, north of Brazil. A place that was understood as ceremonial. This article analyzes the iconography of this ceramics to understand the relationship between Amerindian art and shamanic practices in the Amazon. In the artifact studied here, we note the strong relationship between Amazonian cosmologies and the aquatic universe, a highlight here for the Tucunaré fish, which is represented with an anthropomorphic form, that is, a mixture of human and animal, something common in the cultures of the South American indigenous peoples.

**Keywords:** shamanism; Amazonia; pottery; iconography.

### Introdução

Este artigo é o recorte parcial dos resultados de uma longa pesquisa desenvolvida ainda como bolsista PIBIC no laboratório de arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém do Pará, em 2013 e 2014, que se desdobrou no mestrado em Ciências da religião na Universidade do Estado do Pará. Uma pesquisa de reconstituição iconográfica da cerâmica Konduri do sítio Greig II junto ao projeto de *Cenários Sociais e Paisagem no Sítio Greig II*, realizado pelo pesquisador Marcos Pereira Magalhães. Sítio arqueológico este, localizado no topo de um platô no município de Oriximiná, entre os rios Nhamundá e Trombetas, afluentes do Rio Amazonas. O que no mestrado, levou a busca por uma análise iconográfica mais detalhada desse material, no intuito de compreender a arte na cultura material de fins ritualísticos xamânicos na Amazônia do período pré-colonial e colonial.

Numa análise semiológica, dir-se-ia que não será possível analisar os significados dos símbolos, mas apenas a significância, ou seja, o valor religioso dado a estes materiais através do tipo de confecção, decoração (repetição ou o destaque de alguns signos) e possíveis usos em locais especiais ou não. Neste artigo, trabalhamos com a hipótese dos peixes ou peixes-humanos fazerem parte da cosmologia na arte da cerâmica Konduri, principalmente notando que está em um local cerimonial (MAGALHÃES, 2013). Algumas entidades possuíam formas animais que estão presentes na cerâmica como, morcegos, peixes e sapos, outras não possuem forma que se possa reconhecer como animais ou humanas. Há também a recorrência de vasos de porte mediano e pequeno, que são antropomorfas e zooantropomorfas, o que nos remete aos estados de metamorfose do xamã. Este espaço cerimonial no topo de um platô foi um local sagrado para este grupo indígena, que o frequentava em períodos sazonais.

Porém, para este artigo, foi necessário fazer um recorte. Então aqui apresentamos apenas a iconografia de um único artefato cerâmico, afim de demonstrar também o caminho metodológico e teórico da pesquisa, no intuito de compartilhar e estimular outros pesquisadores a buscarem o desenvolvimento da pesquisa sobre xamanismo em culturas amazônicas.

Para a análise iconográfica utilizamos de técnicas da semiologia (FIDALGO, 1998; GEERTZ, 2008) e de uma semiótica mais voltada para a cerâmica arqueológica amazônica, como a desenvolvida por Denise Schaan (1996) ao trabalhar com a cerâmica arqueológica do Marajó, e a de Denise Gomes (2012) que utiliza a teoria do *perspectivismo ameríndio* de Eduardo Viveiros de Castro para estudar a cerâmica dos antigos Tapajós, onde elaborou hipóteses sobre uma estética ameríndia. Utilizamos também de algumas interpretações de estudos etnográficos de grupos indígenas amazônicos contemporâneos.

Como estamos falando da cultura material de um povo pré-colonial, utilizamos a etnografia sobre os povos atuais cruzando-as com as informações das fontes coloniais, pois mesmo que tenham ocorrido rupturas socioculturais no período colonial da Amazônia, através dos assentamentos missionários, catequese e políticas escravistas e civilizatórias por parte do colonizador, alguns aspectos dentro do universo indígena tiveram continuidade. Procuramos signos e seus significados na cultura material dos indígenas contemporâneos (PORRO, 2010) e nas suas lendas e cosmogonias. Utilizamos aqui os mitos Dessana, Tukano; dos Wauja e dos Kamayurá,

por possuírem riquezas de detalhes e uma bibliografia mais acessível, entre outros que encontramos ao longo da pesquisa.

### **Xamanismo, arqueologia e arte indígena**

A arqueologia da religião é uma área de pesquisa que vem crescendo nos últimos anos, porém no Brasil não é a mesma realidade que no resto do mundo. As religiões e as práticas religiosas sempre foram estudadas em arqueologia, principalmente devido a quantidade de pesquisas de ambientes funerários e de templos diversos, mas não havia pesquisas suficientes que refletissem sobre métodos ou desenvolvessem teorias específicas para se entender o recorte religioso dentro desta área.

No que diz respeito da recente *Archeology of Religions*, existe uma subárea que trabalha com práticas xamânicas, porém algumas pesquisas são apontadas como mantendo um paradigma evolucionista ou ideia de primitivismo em relação às antigas práticas religiosas (ROWAN, 2012, p. 4). Outras pesquisas que se destacam no mundo acadêmico são voltadas para religiões mundiais, principalmente cristianismo e islamismo (INSOLL, 2004, p. 1), isso parece entrar em concordância com o que Yorke M. Rowan argumenta sobre as pesquisas que ainda pensam nas práticas xamânicas como primitivas, como cultos ou práticas mágicas, se distanciando das religiões mundiais que são entendidas como religiões verdadeiras (INSOLL, 2004, p. 5; ROWAN, 2012, p. 2). Portanto, não devemos deixar de nos preocuparmos com os detalhes de como determinadas concepções podem levar a estruturas teóricas com sérios “buracos” ou equívocos, perigos ideológicos muito abordados pelos pesquisadores que trabalham com uma arqueologia da religião (FOGELIN, 2008, p. 132; INSOLL, 2004, p. 6).

A palavra *xamã*, sendo um termo genérico, tem sua origem nos grupos Tungus (ou Evenkis) da Sibéria (LARAIA, 2005, pág. 08). Acredita-se que no processo migratório dos povos asiáticos através da Beríngia, a prática do xamanismo chegou ao continente americano. O xamã seria o que é portador e ou receptor de habilidades de cura, premonição, metamorfose e agenciamento entre planos cosmológicos, além de portador de saberes tradicionais, sendo assim normalmente dirigente de cerimônias e rituais. Porém o que caracteriza o xamã, o diferenciando de outras categorias como curadores ou magos, é a habilidade do êxtase ou do *voou mágico*,

quando este especialista deixa o corpo em forma de espírito, podendo se deslocar em outros mundos e se comunicar com outros espíritos (humanos, animais ou outras categorias de entidades), onde este pode dominar ou ser dominado por entidades de diversas espécies diferentes, inclusive se tornar uma destas (ELIADE, 2002, p. 15-17). O xamã também pode ser entendido como um negociador que transita diferentes mundos e realidades, visita entidades não humanas e retorna pra relatar o que viu ou vivenciou (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 357). No caso dos indígenas brasileiros, costumou-se chamar este sujeito de *pajé*, palavra oriunda do tupi-guarani *pa'í'é* (LARAIA, 2005, pág. 08).

Os xamãs precisam passar por treinamentos e iniciações diversas que incluem mortes simbólicas e transformações comportamentais, esses processos normalmente são cheios de provas físicas, restrições alimentares e aprendizagem de cânticos e conhecimentos medicinais, sendo que as práticas de curas entre os xamãs sul-americanos são intensas, utilizando tabaco, massagens e técnicas de sucção dos patógenos para fora do corpo dos doentes, sendo que a causa da maioria das doenças tem origem espiritual ou feitiçaria (ELIADE, 2002, p. 361; TAUSSING, 1993, p.421).

Vários tratamentos tem por base o uso de uma bebida feita a partir de cipós, comumente conhecida como Ayahuasca, Yagé ou Caapi, que possui efeito alucinógeno. Entre os Marúbo, grupo indígena da Amazônia brasileira, a Ayahuasca, depois de receber “encantamentos” é ingerida pelo xamã para purificar ou limpar o seu corpo e espírito, também é ingerida pelos doentes e pode ser passada na superfície do corpo destes como tratamento (MONTAGNER, 1996, p.86-87). Muitas doenças envolvem a presença de seres no corpo do doente como, *espíritos malevolentes da minhoca*, que podem se alojar dentro do estômago de uma pessoa ou *espírito malevolente do morcego*, entre outras entidades (Ibidem, p. 70). Só o xamã pode lidar com estes seres, pois este consegue localizar as doenças e extraí-las com o auxílio de espíritos da natureza, divindades celestes ou dos mortos. Os xamãs dos Andes também se utilizavam de vários recursos para a cura, mascavam folhas de coca, cantavam e usavam maracás, massageavam o corpo dos doentes, além de possuírem como auxílio espiritual alguns pássaros e jaguares, fica muito evidente esta prática na cerâmica Mochica (SOARES, 2015, p. 126, 127, 168, 190 e 191).

Os pássaros são recorrentes em narrativas xamânicas, principalmente quando os xamãs precisam vencer uma prova ou quando precisam viajar ao mundo espiritual procurando por conhecimento ou a resolução de algum problema ou doença. Os

xamãs podem solicitar a ajuda desses animais-espíritos para cura e transporte ou ele mesmo pode se tornar um animal (ELIADE, 2002, p.107-108). As águias são as criaturas mais poderosas nas cosmologias dos povos asiáticos Iacuto e Buriate (Ibidem, p. 85-87). Para os vários grupos indígenas da América do Norte, as águias, lobos, ursos e coiotes estão presentes em vários mitos e normalmente são espíritos guardiões de grupos inteiros ou de xamãs individualmente, entre os Esquimós existem espíritos auxiliares com formas humanas, forma de tubarão, ursos, corujas e raposas (Ibidem, p. 108-109). A arqueóloga Denise Schaan (2007, p. 53) destacou a decoração de coruja nas urnas funerárias do Marajó, essas aves podem ser ligadas ao mundo noturno, feminino e a cemitérios.

Nas cosmologias amazônicas se destacam os gaviões e os urubus como habitantes do mundo celeste, auxiliares dos pajés ou mesmo heróis míticos, como se pode constatar em uma narrativa do povo Dessana do Rio Negro. No princípio da criação os humanos não existiam, e sim formas metamórficas como os chamados *gente-peixe*, que viviam em um mundo subterrâneo, e que depois de pedirem à mãe criadora a oportunidade de sair daquele mundo escuro, a mãe lhes presenteou com duas trombetas feitas do osso de sua coxa; estes assopraram e furaram a parede ou estrutura onde permaneciam presos, estrutura esta que lembra o útero da mãe criadora. Ao furarem a parede do “útero”, a *gente-peixe* conheceu a superfície e juntamente com outros seres como o *Sol* e o *Morcego*, saíram povoando a terra ao percorrerem o rio com outro ser mítico chamado *cobra-canoa*, que levava a todos no seu interior. Estes seres primordiais ou chamados de *Trovões*, criaram as malocas, casas de enfeites ou cerimoniais, além dos seres humanos; também originando as mulheres especificamente. Muitos dos aspectos culturais como, as flautas sagradas, danças, plumagens, trançados de cestaria, leis e armas, foram ensinados pela *gente-peixe* e pelos outros *Trovões*, seres ou heróis míticos indígenas, como *Abé* que é o Sol, ou o Sol/Lua. Tais ensinamentos foram passados aos humanos mortais para que estes pudessem ser “civilizados” (FERNANDES & FERNANDES, 1996; KUMU & KENHÍRI, 1980, p. 116-118).

O mundo dividido em camadas também existe em cosmologias de vários lugares do mundo, em várias tradições xamânicas existem descrições das descidas aos infernos que muitos xamãs e profetas fazem (ELIADE, 2002, p.155 e 207). Em grupos indígenas brasileiros como os Marúbo, entende-se que cada camada possui natureza diferente, só o xamã pode transitar entre todas ou na maioria delas

(MONTAGNER, 1996, p.21-26), estas camadas possuem malocas, plantações, rios e animais (principalmente pássaros); em algumas camadas vivem espíritos curadores e cantores chamados *espíritos benfazejos*, que normalmente tomam o corpo dos pajés durante os ritos. Em outras camadas chamadas de *Céu da Fumaça* ou *Terra da Fumaça* encontram-se vários espíritos malévolos que causam doenças (MONTAGNER, 1996, p.21-26).

Nos mitos da América do Sul, principalmente os amazônicos, é comum os xamãs se deslocarem em camadas ou mundos subterrâneos, quase sempre na profundidade dos rios, como vimos no mito Dessana e Tukano do Rio Negro e como constatou o antropólogo Heraldo Maués (2013, p.8) em pesquisas sobre práticas atuais de pajelança cabocla na Amazônia, demonstrou que mesmo os curadores não indígenas, mas que vivem em áreas predominantemente rurais, que muitas vezes se reconhecem como católicos (catolicismo popular), nas suas práticas rituais dançam, cantam, usam tabaco para defumações e evocam seres da natureza chamados de “caruanas” que vivem nos “encantes”, moradias no fundo dos rios ou no fundo da terra, estes muitas vezes tomam o corpo do curador e realizam os tratamentos fazendo baforadas com o cigarro *Tauari* e receitam *garrafadas* (poções) de ervas medicinais. Esse é o nível da influência das culturas indígenas na medicina popular amazônica.

Lévy-Strauss (2004a; 2004b) destacou a forte presença do jaguar (ou onça) e dos pássaros nos mitos indígenas da América do Sul, sendo que estes sempre estão relacionados com os xamãs, isso também é notado na cerâmica e nos “ídolos de pedra” da Amazônia.

No Brasil, a pesquisadora Denise Schaan procurou se aprofundar em análises mais teóricas a respeito da iconografia na cerâmica ameríndia da Amazônia brasileira pré-colonial, principalmente as de contexto ritualístico/religioso, estudando artefatos do Marajó e Santarém, utilizando-se de aporte teórico de paralelos etnográficos e do conceito de cultura de Clifford Geertz, realizando análises semiológicas interessantes sobre a cultura material (SCHAAN, 1996; 2007).

A arqueóloga Denise Gomes (2002, 2012) também começou a trabalhar o aspecto do xamanismo, utilizando o *pespectivismo ameríndio* de Eduardo Viveiros de Castro como aporte teórico para analisar a cerâmica dos antigos Tapajós, estudando a coleção do Museu da USP, pois estas cerâmicas sempre apresentam em sua iconografia momentos de metamorfose entre animais-animais, humanos-humanos,

animais-humanos e outras entidades da cosmologia desse grupo, assim como a cerâmica Konduri também apresenta essa característica metamórfica.

A arqueóloga Cristina Barreto (2008, p. 25 e 43) também tem se especializado em análises mais teóricas sobre a relação da arte indígena com seus elementos ritualísticos e religiosos, principalmente em contexto funerário, tomando por base a perspectiva de arte para Lévy-Strauss, que é uma manifestação privilegiada para o entendimento de como os povos compreendem a natureza, e também “a economia simbólica da predação” de Eduardo Viveiros de Castro, onde as ontologias ameríndias sempre são agenciamentos entre os vários grupos de seres que transitam no cosmos.

O etnohistoriador Antônio Porro (2010) possui um artigo que retoma uma antiga discussão na arqueologia da Amazônia, os chamados ídolos de pedra, que são artefatos líticos normalmente esculpidos em esteatita ou serpentina de diferentes formas, bem polidas e acabadas, mas que não possuem contexto arqueológico, foram achados por antigos viajantes sem referência cultural/étnica ou procedem de doações de coleções particulares. Vários desses objetos são associados à região do Rio Tapajós, Trombetas e Nhamundá. Porro destaca a hipótese destes artefatos terem sido instrumentos xamânicos (inaladores) utilizados para aspirar paricá (*Piptadenia spp.*) com o intuito do xamã entrar em êxtase, para ter visões ou para fins terapêuticos (Ibidem, p. 134).

Eduardo Viveiro de Castro, em *Arewete: Os deuses canibais* (1986 p. 234) caracterizou todas as cerimônias coletivas dos Arewete, do tronco Tupí-guarani, como sendo praticadas com banquetes místicos dos deuses-comedores, onde os alimentos eram oferendados às divindades invocadas em períodos sazonais ou não.

Richard Dolmatoff (1971) também abordou sobre os símbolos e atividades xamânicas dos Tukano, o uso de alimentos (frutas, ervas e caça) como recurso invocatório de seres ou entidades espirituais, entidades essas em sua maioria com forma animal. Cada alimento possui uma faculdade invocatória de determinados seres para fins de cura, proteção ou fertilidade.

Os Enawene-Nawe, um grupo indígena do sul da Amazônia, de tronco linguístico arawak, com aproximadamente quinhentos indivíduos, vivem em aldeias circulares com uma casa cerimonial ao centro (casa dos homens), onde há flautas sagradas proibidas as mulheres, essas flautas são associadas aos espíritos *iakayreti*, que são espíritos com formas grotescas aos Enawene, são preguiçosos e carrancudos, não sabem sorrir ou chorar, e estão sempre na dependência dos humanos para



alimenta-los no dia a dia e nos grandes banquetes. Eles moram em ilhas, morros, no subsolo, lagos e cachoeiras. Essas entidades são “donos” de importantes espécies vegetais e os peixes são seus animais de “estimação”, por isso aos *iakayreti* são ofertados parte da produção agrícola de milho e mandioca, além de sal vegetal, pois eles auxiliam na pesca coletiva dos membros da aldeia, empurrando os peixes para as armadilhas (SANTOS; SANTOS, p. 42-43).

Sempre preocupados em produzir e oferecer comida a esses espíritos, os Enawene-Nawe organizam, exclusivamente para eles, fartos banquetes, em que grandes quantidades de bebidas são vertidas ao chão, e que, segundo contam, seguem diretamente para suas imensas panelas de pedra já bem posicionadas sob a terra. Esses seres também marcam presença na aldeia, durante os rituais, onde aparecem ladeados com os homens dançarinos, portando os enfeites mais exóticos, como o uso de cobras enroladas na cintura. São assim vistos apenas pelo xamã e, de olho nos comes e bebes, são capazes de se incorporar aos homens e nutrirem-se através deles (Ibidem, p. 43-44).

Além dos *iakayreti* existem os *enore-nawe*, que são deuses celestes, belos e cheirosos que estão sempre jovens e habitam os céus, “a essas divindades são organizados os rituais de *salumãe kateokõ*, marcados pela oferta de mel e alimentos à base de peixe, milho e mandioca” (Ibidem).

Estes exemplos etnográficos servem para demonstrar o valor dado aos processos de trocas rituais entre os indígenas e suas divindades, espíritos ancestrais e outras entidades que compõem suas cosmologias.

### **A cerâmica Konduri e a geografia sagrada**

As cerâmicas tradicionais na Amazônia são feitas da seguinte maneira, o barro é coletado normalmente nas áreas de várzea, são misturados à massa alguns elementos para fortalecerem a pasta, para que o vaso não quebre no momento da queima, os elementos (antiplástico) aplicados à pasta são os mais diversos, areia, cauixi, cacos de outras cerâmicas e é muito comum o uso do caripé, uma árvore da família das licânias, comum na região. São retiradas e queimadas as cascas dessas árvores e os restos são adicionados a pasta. A técnica de modelar a pasta é chamada de acordelado, ou seja, vários roletes de argila são feitos e colocados um acima do outro, suas dimensões vão variando de acordo com a forma que se quer dar ao vaso,

depois da forma desejada ser alcançada, as paredes do vaso são alisadas e são feitos os adornos (decoração) modelados nas bordas ou na própria parede do vaso, também são acrescentados apliques modelados com formas das mais variadas, também pode-se decorar com furos (pontos), incisões e vários tipos de grafismos geométricos; depois disso o vaso vai para o processo de queima e pintura, além do usos de algumas substâncias para dar brilho e impermeabilizar a peça (CHMYZ, 1966).

A cerâmica Konduri é enquadrada em uma classificação arqueológica chamada de “tradição”<sup>1</sup> inciso-pontada, que se caracteriza por uma decoração complexa feita com incisões combinadas com pontuações, entalhados com modelados biomorfos, sendo estes antropomorfos (forma humana), zoomorfos (forma animal) e zooantropomorfos (formas humanas misturadas a animais), ou seja, ambivalentes, de acordo com o ângulo de visão, percebe-se feições diferentes, em um ângulo parece um animal e em outro um rosto humano ou dois animais simultaneamente (RIBEIRO& RIBEIRO, 1986). A decoração também é feita com engobo<sup>2</sup> vermelho e branco, além de bases cônicas (bulbos) trípodas (HILBERT, 1955; PROUS, 1992). A cerâmica Konduri também se destaca pelo uso do antiplástico cauxi, que é um espongiário de água doce presente na região, fazendo com que a cerâmica fique cheia de pequenos “espinhos” para reforçar a resistência da pasta para que esta não fissure no momento da queima, a pasta da cerâmica possui uma dureza relativamente baixa, entre 2 e 3 na escala de Mohs.

As pesquisas mais sistemáticas nessas áreas foram feitas por Peter Hilbert nos anos 1950 e posteriormente com seu filho Klaus Hilbert nos anos 1970, seguindo referências deixadas por Curt Nimuendajú e Frei Protásio Frickel que apontou 41 sítios de terra preta nas proximidades de Oriximiná, Óbidos e Faro, os cruzamentos das informações desses autores totalizaram 120 sítios na região do Rio Trombetas e Nhamundá.

Entre 1871 e 1874 o botânico João Barbosa Rodrigues, a mando do Governo Imperial, foi explorar as regiões do Rio Tapajós, Trombetas e Nhamundá, relatou ter encontrado na serra dos “Canurys”, artefatos que este atribuiu aos indígenas “Cunurys” e “Uaboys”. As análises de Peter e Klaus Hilbert (HILBERT, 1955; HILBERT & HILBERT, 1980) estabeleceram três tipos de cerâmica na região do Trombetas e Nhamundá, a Konduri, a Pocó e a Globular. A Konduri aparece em

---

<sup>1</sup> Este termo está entre aspas por ainda existir um grande debate sobre o modelo teórico de “fases” e “tradições”, ver mais sobre isso em (SCHAAN, 2007).

<sup>2</sup> Revestimento superficial de barro fino.

menor profundidade no solo, e datação entre o século XIII e XIV, já a Pocó está mais profunda e possui datação entre 160 a.C a 200 d.C.. Pesquisas recentes mostram que existe cerâmica Pocó na região da Amazônia Central e as novas datações chegam a 2.300 A.P. (GUAPINDAIA, 2008, p. 10-11).

Denise Gomes (2002) ao estudar as coleções tapajônicas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, propôs a existência de material Konduri, de influência Konduri e a Globular, confirmando o uso do antiplástico cauixi em abundância no estilo Konduri e de cauixi e areia no Globular, na decoração observou, no estilo Konduri, o uso de técnicas de aplicação, modelagem, incisão e ponteadado, além de pequenas incisões em profusão, o uso de engobo branco, pintura vermelha e preta. Uma iconografia de representações de pássaros como o urubu-rei, cobras, jacarés, macacos e tartarugas. Posteriormente a cerâmica Pocó se tornou recorrente nas escavações na mesma região, porém se encontra em níveis mais profundos do solo, com uma datação mais antiga, uma combinação de antiplástico de cauixi com caripé, engobo vermelho e branco, decoração escovada, inciso-escovada, ponteadado, marcado com corda e raspado zonado, além de pintura vermelha sobre engobo branco (Ibidem, p. 66).

Devido à alta quantidade de pratos e tigelas encontradas em superfície no sítio Greig II, além de vestígios de fogueiras e restos de sementes carbonizadas, é possível inferir que esses pratos eram utilizados em banquetes cerimoniais e rituais xamânicos. Com isto, entende-se que os diversos seres com formas animais, humanas e animais-humanas na decoração desses pratos e tigelas, poderiam identificar determinadas entidades na cosmologia nativa.

As pesquisas em relação a iconografia das cerâmicas da Amazônia tem ganhado força com o tempo, sendo analisadas com mais rigor em relação ao seu contexto, ou seja, as pesquisas de novos sítios arqueológicos e a revisitação a coleções ou sítios já estudados, tem ajudado na compreensão dos símbolos existentes nas cerâmicas, o contexto geográfico e geológico, e o estudo da paisagem tem aberto novas janelas de possibilidades interpretativas.

Segundo Mircea Eliade (2008, p.295) os locais cerimoniais em um momento foram profanos, e através de uma hierofania geram uma cratofania, ou seja, através de um ou mais eventos especiais um espaço se tornar local sagrado. Para os grupos indígenas a sacralidade do espaço nunca se faz por si só, isoladamente, mas pelo seu

contexto, pois este sempre faz parte de um complexo que inclui as espécies vegetais e animais, além dos lugares onde nasceram ou caminharam heróis míticos.

Eliade também se utiliza do arquétipo do “centro do mundo” para estabelecer a compreensão de espaços sagrados, e o centro do mundo normalmente está associado a cumes e montanhas, como o caso de Sião e Jerusalém, sendo que muitas vezes são locais que sobreviveram a grandes catástrofes e dilúvios. Além de representar um pilar de conexão entre Céu e Terra (Ibidem, p.302). Como já vimos anteriormente, o sítio Greig II é localizado no topo de um platô.

Já no sentido cerimonial ou de cura, que envolve banquetes ou recursos naturais curativos, os ensaios sobre a *dádiva* são bem vindos para esclarecermos o quanto as práticas de trocas rituais foram e continua sendo estudadas. Marcel Mauss nos entregou algumas reflexões, algumas gerais e outras específicas sobre os “Esquimós”, demonstrando os contratos estabelecidos nas práticas de trocas entre “homens e homens”, e “homens e deuses”:

As relações desses contratos e trocas entre homens, e desses contratos e trocas entre homens e deuses, esclarecem todo um aspecto da teoria do Sacrifício. Em primeiro lugar, compreende-se perfeitamente que elas existam, sobretudo em sociedades das quais esses rituais contratuais e econômicos se praticam entre homens, mas homens que são encarnações mascaradas, geralmente xamanísticas, possuídas do espírito do qual têm o nome: na verdade, eles agem apenas enquanto representantes dos espíritos. Sendo assim, essas trocas e esses contratos arrastam em seu turbilhão não apenas homens e coisas, mas os seres sagrados que estão mais ou menos associados a eles (MAUSS, 2003, p. 205).

Então quando a ideia de banquetes cerimoniais se junta a locais especiais, temos o conjunto de práticas que podem ser entendidas como sacrifícios, que podem ser realizados para inúmeros fins, porém um dos mais recorrentes está relacionado a fertilidade e subsistência, ou seja, semeadura e colheita. Para Marcel Mauss e Hubert (2005, p.72), os sacrifícios agrários são perfeitos exemplos nesse sentido, pois ainda que, essencialmente objetivos, ou seja, para fim de melhores colheitas, têm efeitos não menos importantes sobre o sacrificante.

Esses sacrifícios têm uma dupla finalidade. Em primeiro lugar, são destinados a permitir trabalhar a terra e utilizar seus produtos, revogando as interdições que os protegem. Em segundo lugar, é um meio de fertilizar os campos que se cultivam e de conservar sua vida quando, depois da colheita, se mostram despojados e como que

mortos. Com efeito, os campos e seus produtos são considerados eminentemente vivos. Há neles um princípio religioso que adormece durante o inverno, reaparece na primavera e se manifesta na colheita, o que o torna de abordagem difícil aos mortais.

Segundo Mauss e Hubert (2005, p.32), existem os locais e os instrumentos especiais para as práticas de sacrifícios, e vários elementos alimentares estão presentes, seja apenas de origem vegetal ou carnes diversas, e para essa afirmativa os autores utilizaram de vários exemplos culturais recorrentes entre os antigos gregos, romanos, hindus, judeus e até assírios. Reforçam a necessidade dos sacrifícios serem realizados em locais especiais, sejam estes templos erguidos ou não, mas o local deve ser especial e consagrado de alguma forma, assim como os sacrificantes também devem possuir um caráter especial, devem estar purificados antes e durante os ritos. No caso dos exemplos oferecidos pelos autores, os banhos com água ou óleo são recorrentes, além do uso do fogo. No caso dos indígenas da América do Sul, o processo de purificação para um rito normalmente se dá pela ingestão de algumas bebidas fortes que provocam o vômito, e as baforadas com tabaco dos xamãs pelo corpo do enfermo ou iniciado.

Muitas vezes o poder e aspectos do sacrifício são tão profundos que causam verdadeira metamorfose, e o exemplo que os autores dão para isto é o de um indivíduo tocar o sacrifício consagrado a Zeus, este indivíduo tomava a forma de lobo (Ibidem, p. 56).

### **Metodologia e análise**

Partindo da reunião de fragmentos, recolhidos no sítio Greig II, para o desenho técnico em papel milimetrado. A execução do desenho técnico seguiu alguns princípios gerais e convenções para facilitar a leitura, como luz e sombra, pontilhados, perfil de bordas, entre outros. O trabalhado aqui é denominado desenho de materiais, no caso, cerâmico. Primeiramente foram desenhados em papel milimetrado A3 (para os fragmentos maiores) e A4 (para fragmentos menores), para reconstituir em escala 1/1 os fragmentos que demonstram possibilidade de reconstituição, ou seja, fragmentos de borda e base, avaliando sua inclinação e diâmetro; os fragmentos de corpo/parede compatíveis nem sempre foram encontrados, porém pela forma da base e da borda pode-se obter hipóteses sobre o

corpo da peça, sempre consultando outras reconstituições do mesmo universo cultural da cerâmica estudada (DOBIE & EVANS, 2010).

Adotou-se na reconstituição o modelo “americano”, que consiste em demonstrar o perfil principal do objeto em um ângulo de cima, de lado ou verso para melhor visualização da peça, além da utilização do traçado que corresponde a uma continuidade do objeto, porém sem representar algo concreto (CASTRO & SEBASTIAN, 2003). Para fins mais específicos existirão legendas instrutivas para melhor leitura dos objetos.

Fotografar certas peças também foi necessário para demonstrar o estado atual dos fragmentos e principalmente por alguns ainda apresentarem cores, comentadas anteriormente como característica da cerâmica Kondurí. A observação dessas se fez necessária para a análise iconográfica. Foram realizadas 36 fotografias para o banco de dados, priorizando os fragmentos bem decorados (principalmente os apliques) e as vasilhas coladas. Relativo ao desenho técnico foram reconstituídas 14 formas, e foram feitas 35 pranchas de desenho dos fragmentos.

Cada artefato reconstituído possui descrição como, espessura; tipo de borda e lábio; tipo de base e decoração; entre outros, tudo de acordo com a terminologia arqueológica brasileira para cerâmica (CHMYZ, 1996), detalhando a forma e as técnicas de manufatura e decoração. Utilizaram-se também hipóteses sobre a função do material reconstituído, assim como Cristina Martins (2012 apud RICE, 1987, p. 88) usou a partir dos modelos de Rice para sua análise da cerâmica do baixo Tapajós.

Porém, devido a cerâmica Konduri apresentar certas particularidades, utilizamos outras pistas (como marcas de fuligem por cima do engobo, e a própria paisagem como cenário social) que indiquem possíveis funções, adaptando os termos técnicos.

Iniciou-se por uma análise da forma e dos modelados nas bordas, seguida da identificação dos signos decorativos como marcadores culturais e da relação das cores. Por fim, quando possível, uma relação de objetos entre si e com o manejo do ambiente (o sítio) utilizando informações das etapas de campo realizadas pela equipe de arqueólogos do Museu Paraense Emílio Goeldi.

Partindo dos fragmentos analisados da escavação, começou-se a busca para organizar todos os fragmentos espalhados em caixas no laboratório, relacionando cada fragmento através da forma; decoração; setor (localização no sítio) e nível de profundidade. As peças que demonstravam ser fragmentos de um mesmo artefato,

foram reunidas e coladas, um verdadeiro quebra-cabeça, sendo alguns artefatos reconstituídos, possibilitando uma visualização da forma parcial, porém apenas possibilitando uma reconstituição virtual, ou seja, em desenho e não física.

Assim como os pesquisadores da Arqueologia da Religião e os da Arqueologia da Amazônia, se utilizou aqui o trabalho de Clifford Geertz (2008), onde a cultura pode ser entendida como uma teia de significados, suas conexões criam padrões próprios de significância que podem ser interpretados por um observador, os valores ou significados dos símbolos podem ser herdados historicamente, um sistema de concepções herdadas expressas simbolicamente. Com isto, Geertz entende que religião é um sistema de símbolos também, que atua para estabelecer poderosas e duradouras disposições e motivações nas pessoas através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral, vestindo essas concepções com uma forte aura de factualidade. Portanto, entendendo os valores simbólicos em seus devidos contextos históricos, se torna possível uma interpretação da cultura de um determinado grupo. O uso da semiótica na arqueologia existe desde 1960, com trabalhos dos arqueólogos André Leroi-Gourhan, James Deetz e Annette Laming-Emperaire. Em 1980 com Ian Hodder e mais recentemente Roger Preucel.

Essa semiótica transitou entre o estruturalismo e pós-restruturalismo, tem bases em Ferdinand de Saussure, Charles Peirce e Lévy-Strauss, porém o uso desta em arqueologia foi para além desses pensadores, ou seja, não foi frutífero o uso dos padrões matemáticos/filosóficos, e de oposições do estruturalismo mais rigoroso, atualmente se utiliza uma semiótica “suave”, onde escreve-se um texto sobre uma imagem, pois quando se possui um conhecimento prévio da cosmologia e cultura de uma sociedade antiga, por meio da etnohistória, é possível fazer um estudo iconográfico com bases científicas sólidas. Pode ser que o pesquisador nunca venha a compreender a totalidade dos significados dos signos e símbolos, porém é possível compreender como os sistemas simbólicos veem a existir e atuar dentro de um contexto específico (BARS, 2010, p.21-26). Denise Schaan (1996, p. 30) também destacou como os estudos de iconografias a partir de uma semiótica de Nancy D. Munn contribuíram para o entendimento dos sentidos e as bases comunicativas e significativas das artes indígenas.

Antônio Fidalgo (1998) especialista em semiótica entende que o signo é uma linguagem em código que está dentro de um sistema semiológico. Desta forma, existe

uma “função signo”, ou seja, todo o signo possui uma função utilitária do objeto e seu sentido, existindo sentidos primeiros e segundos como:

- a) Prato = depositar comida. Prato + fogueira = Aquecer comida, servir ou comer.
- b) Muitos pratos reunidos = Banquete. Banquete + local especial = festa ou ritual.

Toda a conotação precisa de uma denotação, a questão é a ideologia por trás disso, ou seja, o modelo de pensamento cultural é a chave semiológica. Para o presente trabalho, se tem como chave a etnografia sobre os indígenas da Amazônia.

Para isso é importante entendermos que se o signo caracterizar o objeto denotado, demonstrando semelhança com o objeto reconhecível, ou seja, o objeto real, este é um ícone. Se não for esse o caso, trata-se de um símbolo. O significado se dá quando decodificam-se os signos, encontrando o seu sentido, sejam estes símbolos ou ícones. Porém a significância se dá quando descobre-se a importância destes signos numa cadeia semiológica e na cultura como um todo. Denise Schaan sintetizou:

Um signo é, em princípio, tudo aquilo que possui significado para alguém, que diz ou comunica alguma coisa. Os vestígios materiais de uma sociedade pré-histórica são signos que informam algo sobre o comportamento social e cultural daquele grupo. Os signos podem ser arbitrários ou artificiais, e nesse sentido a compreensão de seu significado depende de uma convenção estabelecida e socialmente aceita (...).

(...) Alguns signos não necessitam de convenções para que sejam compreendidos e são chamados signos naturais ou índices. Um exemplo disso seria o carvão disposto em meio a um conjunto de pedras assim encontrado arqueologicamente, indicando que ali havia um fogão. A compreensão do fenômeno através do índice depende não de uma convenção, mas de um conhecimento ou hábito culturalmente adquirido e que se expressa através de uma inferência. Há, portanto, uma relação de causalidade entre o índice e seu objeto (SCHAAN, 1996, p.36).

Um exemplo para se observar as possibilidades interpretativas da iconografia na cerâmica pode ser visto abaixo.

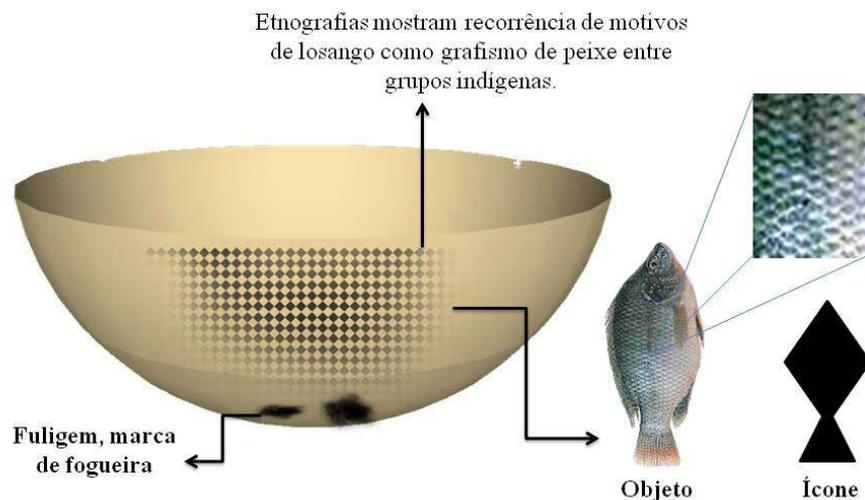
Figura 01: Exemplo de execução da metodologia.

**Exemplo:**

Panela = transporte de alimento sólido ou líquido aquecido.

Panela em contexto cerimonial e ornamentada + fogueira = oferenda e/ou banquete ritual

Grafismo de peixe na panela = oferenda para divindades aquáticas ou oferenda de peixe para divindade



Fonte: Autoral, 2017.

Partindo do entendimento que cultura material é a materialidade sendo um atributo inerente da cultura, porém essa materialidade não esgota o objeto culturalmente considerado. O universo material não se situa fora dos fenômenos sociais de um grupo, e sim fazendo parte dele como uma de suas dimensões (REDE, 1996, p. 265-282).

A materialidade é tão dinâmica quanto os costumes, a língua ou outras dimensões culturais, a forma dessa materialidade é fluida mesmo quando expressa conceitos aparentemente sólidos ou contínuos, demonstrando na fluidez dos signos os momentos de ruptura históricas ao longo do tempo.

Nas comunidades indígenas, a arte se expressa invariavelmente em objetos que possuem utilidade, em utensílios, artefatos ou ainda adornos pessoais carregados de significado para o grupo. Não existe objetos artísticos sem função social. O artesanato 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. (SCHAAN, 1996, p. 8).

Segundo Barreto (2008, p. 27-29) o antropólogo Barcelos Neto ao utilizar a base teórica de Alfred Gell, que considera obras de arte como pessoas (índices), entende que na Amazônia a distribuição das pessoas se dá por meio de rituais que mobilizam corpos, espíritos ou pessoas através da produção e do uso de determinados artefatos, pois Barcelos Neto teria identificado uma “compulsão decorativa” na fabricação de artefatos rituais entre os Wauja, assim como Els Lagrou identificou também entre os Kaxinawá. Assim, Barreto realiza que a complexidade decorativa na antiga cerâmica do Marajó indica um agenciamento dos artefatos, ou seja, estes seriam entes por si mesmos. Então os objetos possuem funções sociais para além da sua materialidade.

Dentro do aspecto indígena que estamos discutindo é necessário perceber que os mitos também ganham materialidade nos objetos e na arte, como nos coloca Schaan ao citar o trabalho de Velthem:

(...) Em seu trabalho de campo junto aos Wayana, Velthem observa que os padrões decorativos utilizados, apesar de sua temática “abstrata”, representam uma visão cosmológica socialmente compartilhada e são condição de valorização étnica. Para esse povo, não só a pintura corporal representa humanidade e socialização, como os objetos, para se tornarem sociais, devem ser decorados com os desenhos, que são tidos como “sobrenaturais” (SCHAAN, 1996, p.27).

É necessário entender que “sobrenaturais” faz referência a nossa compreensão sobre este aspecto da vida indígena, sendo que para os indígenas não há fronteira entre natural e sobrenatural.

Entre os indígenas Wauja do Alto Xingu, as mulheres se destacam em relação a outros grupos por possuírem altas habilidades na arte da olaria, pois são detentoras de qualidades simbólicas do grupo, isto sendo também entendido como uma posição social, pois segundo as observações de campo de Maria Mello (1999, p.38) sua informante ou interlocutora, por ser reconhecida como uma excelente ceramista possui vizinhos que ao fazerem referência à casa de sua família citavam o nome dela e não do marido, como seria de costume. Vemos aí uma pequena alteração do costume do grupo devido algo individual que se destacou de forma espontânea. Ou seja, o signo permanece, mas seu significado é alterado. Assim os mitos, cosmologias e rituais vão se resignificando ao longo do tempo, sofrendo rupturas e/ou

continuidades, contraditórias ou não, sendo as identidades sociais, culturais e principalmente estéticas de um grupo, muito fluidas.

A respeito da identidade humana na concepção ameríndia, podemos entender como uma construção de si mesmo e do se tornar o 'outro'. Dessa forma ela está de acordo com contextos, fazendo uma linha fronteira entre o "eu" e o "outro". Dentro da visão indígena, a noção de identidade humana confronta a identidade animal ou de presa, e de categorias de outros seres espirituais, além dos outros grupos indígenas ou dos não indígenas. Para isso utilizamos o *perspectivismo ameríndio* de Viveiros de Castro (2011) onde existe uma relatividade perspectiva entre os indígenas da América do Sul, sobre vários tipos de seres humanos e não humanos de acordo com quem "olha". Esta concepção ameríndia suporia a unidade do espírito e a diversidade dos corpos:

Tipicamente, os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as 'condições' não são normais. Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 350). Lagrou (2007) para falar sobre a fluidez das formas entre os xamãs, utilizou de um relato sobre o processo de iniciação de um xamã através de um *yuxin* (ser espiritual):

Pajé dá e tira vida. Para virar pajé, vais sozinho para mata e amarra o corpo todo com Envira. Deita numa encruzilhada com os braços e as pernas abertos. Primeiro vêm as borboletas da noite, os *husu*, elas cobrem seu corpo todinho. Vem o *yuxin* que come os *husu* até chegar a tua cabeça. Aí você o abraça com força. Ele se transforma em *murmurú* vai se transformar em cobra que se enrola no seu corpo. Você aguenta, ele se transforma em onça. Você continua segurando. E assim vai, até que você segura o nada. Você venceu a prova e daí fala, aí você explica que quer receber *muka* e ele dá. (LAGROU, 2007, p. 58).

Os *yuxin* são seres que possuem a capacidade de metamorfose, e não são limitados a forma que tomam, possuem intencionalidade, agenciam as formas e as imagens. Este aspecto é imprescindível à análise iconográfica que é feita nesta dissertação, pois a cerâmica Konduri apresenta essa característica de metamorfose, apresentando mais de uma forma animal ou humana simultaneamente. Com isto, podemos dizer que a identidade é uma construção cultural muito fluida, dinâmica e viva nas sociedades indígenas.

Em relação à cerâmica ou outros objetos produzidos e utilizados pelos indígenas, cabe também o *perspectivismo*, ou seja, o vaso cerâmico quando ornado, pintado e dotado de uma utilidade específica, adquire uma identidade e se torna um agente que pode ter forma e qualidade animal ou humana, ou as duas simultaneamente, lembrando que os animais e humanos nas cosmologias ameríndias são entes cósmicos também, assim como muitas vezes não é possível identificar se uma forma ou figura na cerâmica é animal ou humana, ela pode ser outra categoria de ser que pode misturar várias formas animais, ou não se parecer com nenhum animal e nem com humano, como o caso dos *yuxin* que vimos anteriormente e dos *apapaatai* do Alto Xingu (BARCELOS NETO, 2005, p. 92).

Para a análise da iconografia utilizou-se o termo “motivos decorativos geometrizarantes” e “naturalista”. Ou seja, a decoração pode possuir motivos com formas geométricas, que seriam formas abstratas como, círculo; quadrado; losango; triângulo; ou motivo naturalista, porém este último termo está mais para icônico, por naturalista suscitar a ideia de que os motivos zoomorfos e antropomorfos seriam realistas, possuindo perfeita semelhança com seus modelos originais, humanos ou animais. Porém, a maioria das formas zoomorfas ou antropomorfadas estão muito estilizadas, apenas uma zoomorfa possui uma forma realista.

Mircea Eliade na obra *Tratado de História das Religiões* possui um capítulo completo dedicado a sintetizar a forte ligação de religiões de várias partes do mundo ao universo aquático, sejam elas de chuvas, rios, mares, lagos e poços, a água é entendida como princípio de vida, da geração de divindades, oráculos, objetos e seres, humanos e animais, algo que Eliade chamou de hilogenia (ELIADE, 2008, p.157).

Existe aí também o poder purificador das chuvas e dilúvios, o que leva o autor a relacionar os mitos e rituais ao aspecto purificador das águas como um mito ou ritual iniciático, onde o indivíduo é purificado e renasce das águas como um novo ser, tocado pelas divindades aquáticas, num processo simbólico de quase morte, no caso por afogamento. Muitas vezes essas divindades aquáticas são dragões ou serpentes.

Nas figuras 02; 03 e 04, consta um artefato interessante de 28 cm de diâmetro, borda direta, lábio redondo, contorno simples. Decoração com dois apliques modelados zooantropomorfos (peixe e humano) estilizados, com muitas incisões e ponteados em fileira, além de pinturas na parte interna e externa. A pintura externa possui motivo geometrizarante com três linhas pretas horizontais paralelas contornando o vaso todo; internamente há pintura com motivo geometrizarante

também, losangos intercalados e seis linhas pretas horizontais paralelas e finas acima dos losangos. Os motivos geometrizarantes entre indígenas do Alto Xingu caracterizam a forma geométrica do losango, que é um duplo triângulo, como o “motivo peixe” ou “motivo do peixe pacú”.

Franchetto (2003, p. 20) analisou que o peixe é um símbolo importante por ser o alimento fundamental associado à plenitude da vida social. Os seres míticos “gente-peixe” estão em vários mitos indígenas sul-americanos, foram responsáveis por ensinarem diversos bens culturais.

Segundo os Enawene-Nawe, no começo dos tempos os peixes dominavam a língua dos humanos, a arte do canto, da composição, da instrumentação e da dança; tinham a habilidade do benzedor, *hoenaytare*, isto é, de soprar e proferir textos mágicos; obedeciam a certas regras de parentesco e de hierarquia, viviam em aldeias e praticavam rituais, tais como os humanos. A condição social e antropocêntrica primeira dos peixes definia, de antemão, a natureza e o grau de interação entre eles e as demais espécies e criaturas do universo. Tais relações se apoiavam em estatutos de equidade entre sujeitos com semelhantes posições sociais e compromissos jurídicos.

Ainda sobre os seres aquáticos nas cosmologias indígenas, Velthem destacou que entre os Wayana existem seres sobrenaturais chamados de *ipó*, que seriam entidades de tamanho descomunal, com odor ruim e que praticariam canibalismo, estes seres viveriam em águas profundas e seriam muito numerosos, possuindo forma de animais como, piranha, sucuri, peixe tucunaré e alguns animais terrestres. Além disso, podem possuir forma de artefatos como, peneiras, pentes e lamparinas. Outros seres sobrenaturais também são resultado da combinação de espécies diferentes como, serpente/coruja e peixe/papagaio, mas a presença das águas é de extrema importância na cosmologia Wayana, o universo para eles é composto de água e a terra é apenas uma ilha no meio deste (1990, p. 108-109).

Em relação ao artefato cerâmico que estudamos, se destaca a semelhança da forma dos apliques aos peixes como pacú e tucunaré, devido a pintura das linhas horizontais paralelas na parte externa dos fragmentos da vasilha e no caso do tucunaré a protuberância acima da cabeça, estes peixes são abundantes no Rio Trombetas.

Figura 02: Fragmento de borda com applique modelado.



Fonte: Material do MPEG, fotografias autorais em laboratório, 2014.

A ideia de que os apliques seriam zooantropomorfos viria pela observação do nariz com narinas e dos orifícios representando ouvidos. Ou seja, algumas características humanas na forma predominante zoomorfa (peixe). Também é interessante observar que tais narinas, se vistas de perfil lateral é possível entendê-las como a protuberância comum em cabeça de tucunarés.

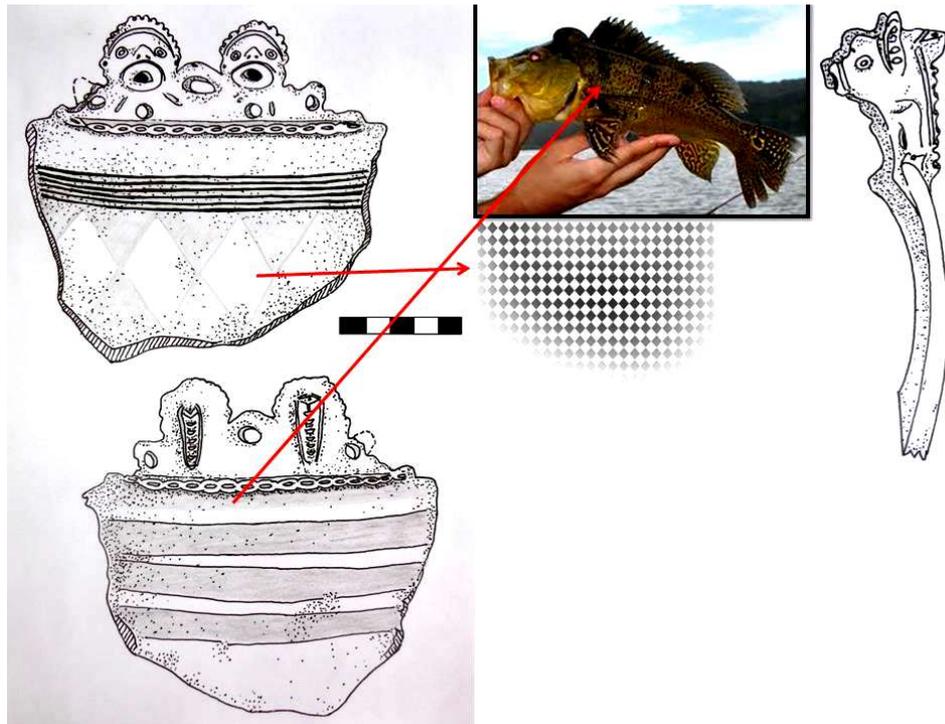
Figura 03: Listras na parte externa e interna.



Fonte: autoral, 2014.

É importante ressaltar que não estamos dizendo que estes mitos ou signos de outros grupos possuam o mesmo significado para o povo ou povos que elaboraram a cerâmica Konduri, e sim que utilizavam de signos e ícones semelhantes, porém não necessariamente com o mesmo significado, mas a mesma significância ritual e cosmológica.

Figura 04: Motivos geometrizes de peixe.



Fonte: Autoral, 2017.

### Considerações finais

Com isto, acreditamos ter contribuído para o desenvolvimento em pesquisas sobre religiões na Amazônia, principalmente diante de uma pobreza na literatura científica brasileira sobre essa temática na área de Ciências da Religião. O entendimento das práticas religiosas indígenas é de extrema importância para a compreensão de outras religiões existentes na Amazônia, pois no processo de cristianização de índios e negros no período colonial, houve todo o tipo de resistência cultural, sendo todas as religiões que adentram em território amazônico, afetadas pelos imaginários, cosmologias e saberes tradicionais indígenas. Pois quando utilizamos a palavra religião aqui, se trata apenas de um termo didático, pois os indígenas não possuem religiões delimitadas, separadas de sua cultura ou território,

está intrínseca a todas as atividades coletivas e individuais, na expressão artística, na arquitetura das aldeias, nas pinturas corporais, nas músicas, nas definições de gêneros ou na falta dela, os gêneros podem se misturar, ser humano-animal, masculino-feminino, etc.

A relação índio-floresta, floresta-divindade e floresta-aldeia, vai muito além das nossas categorias de análise, a fluidez das formas e essências, das cores e sons dificilmente podem ser categorizadas e definidas em sua totalidade. Que fique constatado que as práticas religiosas indígenas interferiram em muito a paisagem da própria floresta tropical. Para estes povos nenhum peixe é só um peixe, nenhuma pessoa é só uma pessoa, nenhum rio é só rio, nenhuma rocha é só rocha, e nenhuma panela de barro é só uma panela.

## Referências

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Processo criativo e apreciação estética no grafismo wauja**. Cadernos de campo USP, nº12, 2005.

\_\_\_\_\_. **Yawari**: um ritual funerário no tempo das plêiades. Ensaio fotográfico publicado na Revista Amazônia 3 (1): 202-209, 2011.

BARRETO, Cristina. **Meios místicos de reprodução social**: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga. Tese no Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARRETO, Cristina; LIMA, Helena; BETANCOURT, Carla Jaimes (org.). **Cerâmica Arqueológica da Amazônia**: rumo a uma nova síntese. Belém: IPHAN: Ministério da Cultura, 2016.

BARS, Cássia Rodrigues. Semiótica aplicada à arqueologia- um estudo de caso na área andina. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 14, 2010, p. 21-37.

CASTRO, Ana Sampaio; SEBASTIAN, Luís. A componente de desenho cerâmico na intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca. **Revista Portuguesa de Arqueologia**, V. 6. N. 2, 2003, p. 545-560.

CASTRO, Luis Paulo dos Santos. **Eurocentrismo dos clássicos em Ciências da Religião**. Revista Labirinto, Ano XVIII, volume 26, 2017, p. 72-90.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska**: A poética da morte e do mundo entre os Marúbo da Amazônia ocidental. Rio de Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2008.

CHMYZ, Igor. **Terminologia Arqueológica Brasileira para Cerâmica**. Curitiba. Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas. *Manuais de Arqueologia* nº1. 1966.

CUNHA, Carneiro da et all. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.



- DOBIE, Judith; EVANS, Chris. **Archeology & Illustrator**. A History of the ancient monuments drawing office, archaeological graphics report. Research Department report series no. 33, 2010.
- DOLMATOFF, Gerardo Reichel. **Amazonian Cosmos**: the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians. The University of Chicago Press Chicago and London, 1971.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, [s/d], p.9-25, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Martins Fontes, São Paulo. 2002.
- \_\_\_\_\_. **Tratado de História das Religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. Martins Fontes: São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. **História das crenças e das ideias religiosas Vol. 1**: da idade da pedra aos mistérios de Elêuseis. Trad. Roberto de Cortes Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FERNANDES & FERNANDES, **A mitologia sagrada dos Dessana Vol. 02**. Cucura do Igarapé Cucura, Amazonas, Brasil: UNIRT, 1996.
- FIDALGO, Antônio. **Semiótica**: A lógica da Comunicação. Universidade da Beira Interior. Corvilhão, 1998.
- FRANCHETTO, Bruna. **Arte gráfica dos povos Karibe do alto Xingú**. Museu do Índio-FUNAI. Rio de Janeiro. 2003.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Denise. M. C. **Cerâmica Arqueológica da Amazônia**: vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó. In: PEREIRA, E.; GUAPINDAIA, V. L. C. (Orgs.). **Arqueologia amazônica**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, SECULT, IPHAN, v. 1, 2010, p. 213-234.
- \_\_\_\_\_. **O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana**. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan.-abr. 2012.
- GUAPINDAIA, V. L. C. **Além da Margem do Rio - A Ocupação Konduri e Pocó na Região de Porto Trombetas, PA**. 194 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2008.
- GUAPINDAIA, Vera; MAGALHÃES, Marcos P.; AIRES DA FONSECA, João. **Programa de Estudos Arqueológicos em Porto Trombetas**. Ms. Inédito, 31f. MPEG, Belém, Março/2010.
- HILBERT, Peter Paul. **A cerâmica arqueológica da região de Oriximiná**. Vol. 9. Belém, Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1955 a.
- HILBERT, Peter Paul, HILBERT, Klaus. **Resultados preliminares da pesquisa arqueológica nos rios Nhamundá e Trombetas, Baixo Amazonas**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, (Nova série Antropologia), 1980.
- INSOLL, Timothy. **Archeology, ritual, religion**. Routledge, London, 2004.



- KÊHÍRI, Tõrãmü. **Antes o mundo não existia:** mitologia dos antigos Desana-Kêhiripõrã, Umusí Pãrõkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. - 2. ed. São João Batista do Rio Tiquié : UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.
- LAGROU, Els. **A fluidez da forma:** arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LARAIA, Roque de Barros. **As religiões indígenas:** o caso tupi-guarani. Revista USP, São Paulo, n.67, p. 6-13, setembro/novembro 2005.
- LEGASTE, Anne. **El animal em El mundo mítico Tairona.** Fundacione de Investigaciones arqueológicas nacionales n° 33. Banco de La República de Bogotá, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Tradução: Tânia Pellegrini - Campinas, SP: Papirus, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O cru e o cozido.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. (Mitológicas, 1).
- \_\_\_\_\_. **Do mel às cinzas.** Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. (Mitológicas, 2).
- MARTINS, Cristiane Maria Pires. **Arqueologia do baixo tapajós:** ocupação humana na periferia do domínio tapajônico. Dissertação de mestrado PPGA-UFPA, Belém, 2012.
- MARTINS, Maria Cristina Bohn. **Descobrir e redescobrir o rio das Amazonas.** Revista de História, vol. 156 (1º semestre de 2007), p. 31-57.
- MAGALHÃES, Marcos P. **Território cultural e a transformação da floresta em artefato social.** Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 8, n. 1, p. 113-128, jan.-abr. 2013.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Amazônia antropogênica.** Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- MAUSS, Marcel; HENRI, Hubert. **Sobre o Sacrifício.** Trad. Paulo Neves. Cosac Naify, 2005.
- MAUÉS, Raimundo Herald; VILLACORTA, Gisela Macambira, (org.). **Pajelanças e religiões africanas na Amazônia,** Belém: EDUFPA, 2008.
- MELLO, Maria Ignez. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu.** Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.
- MONTAGNE, Delvair. **A Morada das Almas:** representações das doenças e das terapêuticas entre os Marúbo. Coleção Eduardo Galvão-Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, Pará, 1996.
- PORRO, Antônio. **O povo das águas.** Ensaios de etno-história amazônica. RJ, ed. Vozes, Petrópolis, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Arte e simbolismo xamânico na Amazônia.** Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 5, n. 1, p. 129-144, jan.- abr. 2010.
- PROUS, André. **Arqueologia Brasileira.** 1ª. ed. Editora da Universidade de Brasília: Brasília, 1992.



- REDE, Marcelo. **História a partir das coisas**: tendências recentes nos estudos de cultura material. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N.Sér.v.4 p.265-82 jan./dez. 1996.
- RIBEIRO & RIBEIRO, Berta Gleizer, Darcy. **Suma etnológica brasileira**: arte indígena. Ed vozes, 1986.
- ROWAN, Yorke M. **Beyond Belief**: the archeology of religion and ritual. Archeological papers of the American anthropological association, Vol. 21, Issue 1, 2012, p. 01-10.
- SANTOS; Gilton Mendes dos; SANTOS, Geraldo Mendes dos. **Homens, peixes e espíritos**: a pesca ritual dos Enawene-Nawe. Tellus, ano 8, n. 14, abr. 2008, p. 39-59.
- SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre. Maio 1996.
- \_\_\_\_\_. **Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia**: olhando além – e apesar – das fases e tradições. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 2, n. 1, p. 77-89, jan-abr. 2007.
- \_\_\_\_\_. **Os filhos da serpente**: rito, mito e subsistência nos cacicados da Ilha de Marajó. Inter. J. South American Archaeol. 1: 50-56, 2007.
- SCHIMIDT, Morgan J. **A formação da terra preta: análises de sedimentos e solos no contexto arqueológico**. In. MAGALHÃES, Marcos P. (org.). Amazônia antropogênica. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016.
- SILVA, Maria Isabel Cardoso da. **Cosmologia, Perspectivismo e Agência Social na Arte Ameríndia**: Estudos de três casos etnográficos. 2008. 164f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- SOARES, Débora Leonel. **Xamanismo e Cosmovisão Andina**: um estudo sobre práticas de curandeirismo mochica expressas na cerâmica ritual. Dissertação no Programa de Pós-graduação em Arqueologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- TAUSSING, Michael. **Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem**. Um estudo sobre o terror e a cura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- TUGNY, Rosângela Pereira de. **Escuta e poder na estética Tikmu'um maxakali**. Série monografias. Museu do Índio-FUNAI. Rio de Janeiro, 2011.
- VELTHEM, Lucia Hussak van. **Os Wayana, ás águas, os peixes e a pesca**. Bol.Mus. Para. Emílio Goeldi, sér.Antropol., 6 (1),1990.
- \_\_\_\_\_. **A Pele de Teluperê**: uma etnografia dos trançados Wayana. Ilustração de Guilherme Leite. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Arewete**: Os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 1986.
- \_\_\_\_\_. **A inconstância da alma selvagem**: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 13/11/2019

Aprovado em: 24/12/2019