

REVISTA DO MUSEU
DE
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REVISTA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Comissão Editorial

José Luiz de Morais
Maria Cristina Mineiro Scatamacchia
Maria Isabel D'Agostino Fleming
Nobue Myazaki

Editoras Responsáveis

Maria Cristina Mineiro Scatamacchia
Maria Isabel D'Agostino Fleming

Conselho Editorial

Ana Mae Tavares Barbosa	Kabengele Munanga
Antonio Porro	Maria Cristina Mineiro Scatamacchia
Augusto Titarelli	Maria Isabel D'Agostino Fleming
Aziz N. Ab'Saber	Maria Luiza Corassin
Berta Ribeiro	Maria Manuela Carneiro da Cunha
Carlos Serrano	Niède Guidon
Dorath Pinto Uchôa	Norberto Luiz Guarinello
Fábio Leite	Oscar Landmann
Gabriela Martin D'Ávila	Pedro Ignácio Schmitz
Igor Chmyz	Roberto Cardoso de Oliveira
Jacyntho Lins Brandão	Solange Godoy
José Antonio Dabdab Trabulsi	Sonia T. Ferraro Dorta

*Pede-se permuta
We ask for exchange*



Av. Prof. Almeida Prado, 1.466
Cidade Universitária – São Paulo, SP
CEP 05508-900 – FAX 818-5042 – 818-4888

REVISTA DO MUSEU
DE
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

publicação anual

Nº 7

1997

SÃO PAULO, BRASIL

Sumário

ARTIGOS

- 3 André Prous
Mônica Carsalad Schlobach – Sepultamentos pré-históricos do Vale do Peruaçu – MG
- 23 Flávio Silva Faria – Comparação do registro rupestre do Médio São Francisco com motivos gráficos do grupo lingüístico Tukâno: um teste para a hipótese xamânica
- 49 William E. Mierse – The Roman second gate at Perge and its literary associations
- 65 Maria Heloísa Fenélon Costa – Representações iconográficas do corpo em duas sociedades indígenas: Mehináku e Karajá
- 71 Marta Heloísa Leuba Salum – Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro
- 87 Judith Mader Elazari – Relato de uma experiência educativa: projeto piloto *Patrimônio Cultural e Memória: a Terceira Idade e o MAE/USP*
- 99 Adriana Mortara Almeida – Sociedades de multimídias: dimensões comunicacionais da cultura *museológica*

ESTUDOS DE CURADORIA

- 111 Paulo A. D. De Blasis
Walter F. Morales – O potencial dos acervos antigos: recuperando a coleção 030 do Museu Paulista
- 133 Erika Marion Robrahn-González – O acervo etnológico do MAE/USP: estudo do vasilhame cerâmico Kaingáng
- 143 Yácy-Ara Froner – O trabalho de conservação e restauro do acervo destinado à exposição de longa duração do MAE: a preservação das *Formas de Humanidade*

ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS

- 155 Denise Maria Cavalcante Gomes – Bibliografia sobre a cultura Santarém: história e perspectivas
- 167 Maria Beltrão – Resenha: CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. *Les Chamanes de la Préhistoire – transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil, 1996, 119 pp., 114 figs.

NOTAS

- 173 Pedro Paulo A. Funari – A new reading to a painted inscription from Catterick, U.K.
- 174 Carlos Etchevarne
Leticia de Barros Motta – Projeto de intervenção arqueológica em Porto Seguro
- 177 Gilson Rambelli – O abandono do patrimônio arqueológico subaquático no Brasil: um problema para a arqueologia brasileira
- 181 Jean-Pierre Ybert
Rita Scheel
Maria Dulce Gaspar – Descrição de alguns instrumentos simples utilizados para a coleta e concentração de elementos fósseis de pequenas dimensões de origem arqueológica ou pedológica
- 190 Sabine Eggers
Marta Mirazón Lahr – Subsistência e clima na adaptação dos aborígenes da Terra do Fogo
- 193 Elaine Veloso Hirata
Yacy-Ara Froner
Sandra M. C. T. Lacerda Campos
Cibele Viegas Aldrovandi – Serviço Técnico de Curadoria: gerenciamento documental e armazenagem das coleções etnográficas e arqueológicas do MAE na área de Reserva Técnica
- 199 Marisa Coutinho Afonso, Marilúcia Bottallo, Silvia Cristina Piedade e José Luiz de Morais – Curadoria das coleções arqueológicas pré-históricas brasileiras no MAE/USP
- 202 Erika Marion Robrahn-González – 62ª Reunião Anual da “Society for American Archaeology”
- 206 Maria Isabel D’Agostino Fleming – 24ª Assembléia dos Delegados da FIEC
- 207 Erika Marion Robrahn-González
Maria Isabel D’Agostino Fleming – Simpósio Internacional *Ceramic Technology and Production*
- 209 ICOMOS – A Carta Internacional do ICOMOS sobre a proteção e gestão do patrimônio cultural subaquático
- 214 IPHAN – Notícias do IPHAN

CRÔNICA DO MUSEU

- 217 Ano de 1996

Contents

ARTICLES

- 3 André Prous e
Mônica Carsalad Schlobach – Prehistoric burials in Peruaçu Valley – MG
- 23 Flávio Silva Faria – Comparison of rock art paintings of the Middle São Francisco river with graphic motifs of the Tucanoan linguistic groups: testing the shamanic hypothesis
- 49 William E. Mierse – The Roman second gate at Perge and its literary associations
- 65 Maria Heloísa Fenélon Costa – Iconographical representations of the body in two indian Societies: Mehináku and Karajá
- 71 Marta Heloísa Leuba Salum – Criteria for the museological treatment of African pieces in collections: a proposal of applied museology (documentation and exhibition) for the Afro-Brazilian Museum
- 87 Judith Mader Elazari – Account of an educational experience: pilot project *Cultural Patrimony and Memory – the Third Age and the MAE/USP*
- 99 Adriana Mortara Almeida – Multimedia Societies: communicational dimensions of *museological* culture

CURATORSHIP STUDIES

- 111 Paulo A. D. De Blasis
Walter F. Morales – The use of museum old collections: retrieving the 030 assemblage from Museu Paulista
- 133 Erika Marion Robrahn-González – The ethnographic collection of the MAE-USP: analysis of the Kaingáng vessels
- 143 Yacy-Ara Froner – Conservation and restoration of the long duration MAE exhibit set *Formas de Humanidade*

BIBLIOGRAPHICAL STUDIES

- 155 Denise Maria Cavalcante Gomes – Bibliography on the Santarém culture: history and perspectives
- 167 Maria Beltrão – Review: CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. *Les Chamanes de la Préhistoire – transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil, 1966, 119 pp., 114 figs.

NOTES

- 173 Pedro Paulo A. Funari – A new reading to a painted inscription from Catterick, U.K.
- 174 Carlos Etchevarne
Leticia de Barros Motta – Project of archaeological intervention in Porto Seguro
- 177 Gilson Rambelli – The neglect of the underwater archaeological patrimony in Brazil: a problem for Brazilian archaeology
- 181 Jean-Pierre Ybert
Rita Scheel
Maria Dulce Gaspar – Description of some simple instruments for collecting and concentrating fossil elements of small dimensions of archaeological or pedological origin
- 190 Sabine Eggers
Marta Mirazón Lahr – Subsistency and climate in the adaptations of the aborigenes of Tierra del Fuego
- 193 Elaine Veloso Hirata
Yacy-Ara Froner
Sandra M. C. T. Lacerda Campos
Cibele Viegas Aldrovandi – Curatorship Technical Service: documental management and storage of the ethnographic and archaeological collections of MAE in the Technical Reserve area
- 199 Marisa Coutinho Afonso
Marilúcia Bottallo
Silvia Cristina Piedade
José Luiz de Moraes – Curatorship of the Brazilian pre-historical archaeological collections at MAE
- 202 Erika Marion Robrahn-González – 62nd Annual Meeting of Society for American Archaeology
- 206 Maria Isabel D'Agostino Fleming – 24th General Assembly of Deputies of FIEC
- 207 Erika Marion Robrahn-González
Maria Isabel D'Agostino Fleming – International Symposium *Ceramic, Technology and Production*
- 209 ICOMOS – The International Letter about the protection and management of the underwater cultural patrimony
- 214 IPHAN – News from IPHAN

MUSEUM CHRONICLE

- 217 Year of 1996

Artigos

SEPULTAMENTOS PRÉ-HISTÓRICOS DO VALE DO PERUAÇU - MG

*André Prous**

*Mônica Carsalad Schlobach***

PROUS, A.; SCHLOBACH, M.C. Sepultamentos pré-históricos do Vale do Peruaçu – MG.
Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 7: 3-21, 1997.

RESUMO: São apresentados aqui os onze sepultamentos escavados no vale do rio Peruaçu desde 1981. Após discussão de dados referentes a sexo, idade e datação, é descrita a posição em que cada esqueleto se encontrava, bem como os objetos que o acompanhavam. Objetivamos com isso discutir a existência de padrões de enterramento para os dois períodos (Arcaico Médio – 4.500/7.000 BP – e Ceramista Recente a Médio – 600/1.200 BP) em que tais estruturas foram encontradas no vale. Concluímos que há algumas feições típicas de cada um desses dois períodos.

UNITERMOS: Arqueologia – Minas Gerais – Sepultamentos – Rituais.

Dos dez sítios escavados no vale do Peruaçu, apenas dois abrigos (Lapas do Boquete e do Malhador) tinham sepultamentos nas áreas pesquisadas. Uma urna funerária foi retirada de um sítio aberto que não chegou a ser pesquisado sistematicamente. Descreveremos aqui os onze enterramentos encontrados durante as escavações entre 1983 e 1996, que parecem ser representativos de dois dos principais períodos de ocupação do vale: o “Arcaico Médio” (por volta de 4.500/7.000 BP: sepultamentos I, II e VI do Boquete, I, IV e V do Malhador) e do período Ceramista Recente a Médio – correspondente à chamada “Tradição Una” (entre 600 e 1200 BP: sepultamentos III, IV e V do Boquete; II e III do Malhador).

Infelizmente, nenhum sepultamento foi encontrado nas camadas mais antigas de ocupação dos abrigos.

Alguns dentes e ossos humanos isolados foram encontrados em diversas camadas da Lapa do Boquete, de uma das sondagens da Lapa dos Bichos e uma cabeleira, em níveis recentes da escavação nº 2 da Lapa do Caboclo, seja provenientes de áreas perturbadas por tocas, seja por covas de silos.

Sepultamentos da Lapa do Boquete

Os seis sepultamentos foram encontrados dentro de uma área de 55m² escavados dentro do salão principal.

O sepultamento II foi escavado por A. Prous, que participou também da escavação dos de nº III a VI. O sepultamento III foi escavado por P. Junqueira e I. Malta. Escavaram o sepultamento III

(*) Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, Museu de História Natural da UFMG e *Mission Archéologique* de Minas Gerais.

(**) Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais.

Marcos Eugênio Brito e M. Castro e Silva; o sep. IV foi escavado por R. Kipnis e E. Fogaça; o sep. V por W. Neves; e o sep. VI, por V. Vesolowski.

Sepultamento 1

Foi encontrado na quadra inicialmente chamada “A” na época da escavação (em 1983; foi posteriormente identificada como P 27 na topografia geral). Trata-se de um adulto de sexo masculino de idade biológica de 35 a 39 anos, datado em 6.040120 BP (CDTN 1022 – idade do nível situado acima da coxa) e 7.232 ± 222 BP (CDTN 1035), idade de carvões retirados fora da fossa mas próximos à mesma, em um nível entalhado pela mesma). Uma concha retirada da fossa (e provavelmente enterrada pouco depois do preenchimento da mesma) foi datada de 7.154 ± 150 BP (CDTN 1036), reforçando a estimativa de uma idade real por volta de 6.500 anos.

O corpo apresentava-se completo e em bom estado.

A cova media cerca de 70cm de diâmetro e quase 30 de profundidade, estando forrada com vários blocos de calcário poliédricos, com diâmetro maior entre 20 e 30cm. O corpo, ainda articulado, foi a seguir depositado em decúbito dorsal, os quatro membros fletidos, coxas na vertical, mãos na altura do peito, a cabeça para NW e a bacia para SE. Embora a cabeça tenha rolado um pouco, parece ter inicialmente olhado para cima. Um bloco maior, utilizado como quebra-coco, repousava sobre o tórax, enquanto outros cobriam o crânio, sendo um deles colorido de vermelho. Vários nódulos e lascas grandes de sílex (algumas retocadas) estavam amontoados ao lado da cabeça.

Infelizmente, é difícil afirmar que o material lítico foi colocado como acompanhamento, pois os homens pré-históricos escavaram a fossa até a base da ocupação antrópica, de onde peças das camadas inferiores (equivalentes ao VII e VIII das outras escavações) podem ter sido retiradas com o sedimento, antes de serem jogadas de volta ao se preencher a fossa. A presença de uma ocupação antiga com uma fogueira acompanhada por blocos grandes e quebra-cocos na quadra vizinha P 28, na mesma altura da fossa, reforça esta hipótese. A análise do material lítico da escavação nº 2, ainda não realizada, poderá confirmar se os artefatos retocados apresentam as características típicas dos níveis inferiores.

Sepultamento 2

O Sepultamento II, encontrado na quadra K 11 em 1989, era de uma criança recém-nascida. A estrutura foi datada de pouco mais de 6.900 BP (data de uma estrutura de combustão vizinha situada estratigraficamente logo acima da cova), o que corresponde à sua posição estratigráfica (no contato entre as camadas III e IV).

A cova era oval, com de 35 x 23cm no topo e profundidade de 25cm. Suas paredes eram praticamente verticais. O esqueleto, embora frágil, estava completo e em excelente estado de preservação, provavelmente mercê ao contato com os pigmentos ferruginosos. O corpo, articulado, foi colocado no fundo da fossa em decúbito dorsal, pernas fletidas (ambas caíram posteriormente para a direita); o braço direito estava dobrado, estando o outro reto, ao longo da perna esquerda. A cabeça, virada para leste, apoiava na parede norte da cova. Um colar de minúsculas contas de osso extremamente finas e frágeis (muitas quebraram-se ao serem coletadas com as pinças) rodeava o pescoço e a parte superior do crânio foi coberto por pigmentos vermelhos. A parte inferior da cova foi completamente preenchida por pigmentos amarelos, até cobrir completamente o corpo (coletamos cerca de 300g de pigmento preparado puro); a parte superior da cova foi vedada com o sedimento extraído ao se escavar a fossa, misturado com uma forte concentração de concreções de argila endurecida. Uma outra fossa com dimensões semelhantes, embora algo menos profunda, foi escavada na mesma época a 20cm da cova do sepultamento, mas não continha nem esqueleto nem pigmentos, nem qualquer outra coisa a não ser o sedimento mais fofo que o da camada circundante.

Em período posterior, uma raiz perturbou levemente a caixa torácica da criança. Encontramos uma mandíbula de roedor aos pés da criança, sem que seja possível dizer se ela caiu na fossa quando esta foi escavada ou se foi depositada intencionalmente; parece pouco provável que se trate do resto de um animal que tivesse perturbado a cova, pois qualquer marca de toca teria sido notada no sedimento violentamente colorido.

Sepultamento 3

A fossa foi cavada nos sedimentos rosados que correspondem às camadas II e III, mas origina-se

de um sedimento perturbado pelo homem pré-histórico, seja na época de que chamamos “Ø inferior”, seja da Camada “I superior”. Inclusive, um resto de sedimento branco, típico das estruturas remanescentes do I, avança acima da fossa, o que a “dataria” do I inferior. No entanto, este indício não é seguro, pois outros fenômenos poderiam produzir, localmente, o mesmo acúmulo de sedimento branco compacto. Na ausência de datação direta, avaliamos a idade do sepultamento entre alguns séculos e dois últimos milênios.

O corpo era de um jovem (de 10 a 14 anos, sexo não determinado) que tinha sido depositado inteiro, com todos os ossos preservados e em conexão. Estando os mesmos em bom estado de conservação, não foi necessário endurecê-lo. Na região occipital, foi notada a presença de alguns conjuntos de fibras aderentes ao osso, possivelmente cabelos, que se desmancharam quando tentamos coletá-los.

Foi cavada uma fossa circular de 0,45m de diâmetro, por 0,3m de profundidade, fundo pouco arredondado e paredes verticais. Após terem depositado no fundo da fossa alguns grãos de pigmento vermelho destacado de um bloco posteriormente jogado ao lado da fossa, os coveiros depositaram o corpo encostado à parede oeste, os joelhos a leste; a cabeça ficou inclinada para baixo; as pernas, caíram cada uma de um lado, juntando-se os pés ao sudeste da cova; junto deles estavam as duas mãos, cruzadas acima do púbis. O morto estava envolto em uma “capa” de folhas de palmeiras, retidas por um cordão que atravessava cada pecíolo e passava ao redor do pescoço; a capa se estendia por todo o fundo da cova. Os antebraços estavam amarrados por grandes tiras de entrecasca (com 5cm de largura). Após terem preenchido o fundo da cova com alguns centímetros de sedimento, rico em material orgânico, depositaram um pequeno vaso de cerâmica preta (cujo conteúdo ainda não foi analisado) e uma pequena cabaça. É, provavelmente, neste momento que cravaram pequenos postes de madeira de 2,5 a 4,5cm de diâmetro, para sustentar um pequeno teto feito com placas de uma casca espessa (provavelmente *Angico*, *Piptadenia sp.*). A maior “placa” de casca media 23 x 13cm. O conjunto foi fechado, em seguida, e a “tampa” de cascas coberta por carvões. Um roedor instalou-se acima do cotovelo direito cavando também uma galeria de comunicação para a fossa próxima do sepultamento IV. O responsável por esta pe-

quena perturbação é, provavelmente, o animal cujos ossos foram encontrados no final da galeria, já no sepultamento vizinho.

O teto de casca acabou desabando, possivelmente, neste momento em que a fossa teria sido completamente preenchida pelo sedimento cinza escuro. Este inclui carvões, numerosos coquinhos e fragmentos de cansação: todo material típico das fossas para silos dos níveis Ø inferior e I superior. Os carvões de cobertura caíram todos para oeste, seguindo o mergulho do “teto” desabado. Finalmente, homens pré-históricos mais recentes iniciaram uma nova fossa, abandonada quando descobriram a presença do sepultamento.

O material associado ainda não foi analisado. Comporta uma concreção ferruginosa raspada, grãos de pigmento, uma cabaça, um recipiente e fibras vegetais trabalhadas. Os restos faunísticos (inclusive uma vértebra de tatu) e as sementes encontradas no sedimento da fossa não são, provavelmente, “oferendas” associadas, mas, apenas, material proveniente das camadas perturbadas quando da escavação da cova. O mesmo pode se dizer das (raríssimas) lascas de sílex espalhadas na beirada oriental da estrutura. Quatro contas de colar (discoidais) perfuradas, com cerca de 3mm de diâmetro, foram encontradas no nível Ø inferior, logo acima do nível em que a fossa ficou visível. Talvez um colar tenha sido depositado acima da estrutura e perturbado, posteriormente, pelos últimos “cavadores” já mencionados.

Sepultamento 4

O sepultamento IV corresponde a uma grande cova sub-circular que foi escavada dentro de uma fossa anterior onde vários “silos” tinham sido enterrados. A cova sepulcral é, inclusive, posterior ao silo nº III (cujo lado oriental foi destruído) e ao silo IV (do qual restou apenas a extremidade sul). Desta forma, o sepultamento IV pode ser considerado “grosso modo” contemporâneo, ou pouco mais recente que o sepultamento III, na escala arqueológica das camadas superiores, o que significa uma diferença de idade real não superior a alguns séculos. Muito profunda, a cova atravessou boa parte das camadas holocênicas.

O corpo é de um adulto, provavelmente masculino e de grande estatura; foi enterrado inteiro, com a cabeça envolta por uma estrutura trançada de palha de palmeiras, a qual não foi ainda removida;

assim sendo, não tivemos possibilidade de examiná-la, mas parece ter conservado os cabelos.

O resto do corpo foi parcialmente mumificado pelas próprias condições ambientais,¹ restando pele e ligamentos na altura do tronco, na bacia, na altura dos braços e na parte inferior das pernas (inclusive os pés).

Foi cavada uma fossa oval de paredes quase verticais, com 0,8 x 0,65m de diâmetro e mais de 0,5m de profundidade; ao norte, os limites da fossa coincidem com o aparecimento de um grande bloco abatido, enterrado sob as camadas superiores e que não podia ser visto antes da escavação funerária.

Na base, foram jogados grânulos de pigmento vermelho; a seguir, o fundo e a parede ocidental foram forradas por pecíolos de palmeiras que talvez formassem uma capa semelhante à do sepultamento III; no entanto, foram poucos os restos de cordão encontrados, o que torna discutível sua associação com a palha (na qual não identificamos furos de costura). No fundo, os pecíolos formavam várias camadas de elementos paralelos, cada uma cruzando obliquamente a anterior.

O corpo foi assentado encostado na parede ocidental, as pernas fletidas e abertas, os pés juntos embaixo da bacia, as mãos acima do púbis, uma delas segurando um anel de fibras vegetais, fechadas por um nó. A cabeça estava embrulhada numa espécie de cesto emborcado. Tiras de entrecasca enrolavam-se ao redor dos braços e passavam acima do peito. Vários objetos foram depositados no fundo da fossa: alguns grânulos de pigmento vermelho, um pote de cerâmica (grande, pelos padrões Una) colocado a sua direita. Na frente do corpo, encostada à parede oriental, uma enorme cabaça; do lado esquerdo, mais três cabaças de tamanho médio. Foi, a seguir, colocada uma palma inteira de coqueiro, provavelmente apoiada no peito (ou sobre a cabeça) e na cabaça maior. Com o tempo, a parte alta deslizou e o talo encurvou-se.

Cerca de 30cm acima do fundo da cova, um lindo balaio trançado foi depositado sobre as caba-

ças e o joelho esquerdo; continha um verdadeiro nécessaire de sobrevivência para o Além.

Atrás do ombro esquerdo, ficaram as duas metades de uma flecha: caniço no qual se encaixava uma forte ponta de madeira maciça com duas farpas entalhadas. Atravessados sobre as pernas, dois fragmentos de madeira (um deles com extremidade arredondada) são, provavelmente, o que restou do arco.

Pode ser que tenham fechado o sepultamento com um teto semelhante ao do sepultamento III, pois não houve preenchimento imediato da cova por sedimento; como prova disto, temos o fato que a mandíbula caiu, por baixo da “cesta” emborcada, sobre o púbis; a deformação do balaio (cujas varas “assentaram” no joelho) e, talvez, a da grande folha de palmeira sugerem também uma sedimentação tardia. Deveremos procurar, nos vestígios vegetais ainda não analisados e coletados antes do reconhecimento da cova, elementos que possam comprovar uma cobertura vegetal. Numa das plantas, está inclusive assinalado um fragmento de casca de árvore perto da cova, 30cm sudoeste da cabeça do indivíduo. Perturbações tardias poderiam ter provocado a destruição da proteção superior.

Os numerosos gravetos, coquinhos e até algumas espigas de milho, são, sem dúvida, provenientes das fossas de silos perturbados pelo sepultamento. As poucas lascas de sílex também, ou mais provavelmente, dos níveis pré-ceramistas perfurados pela cova. Não há quase vestígios faunísticos, a não ser uma mandíbula de roedor, encontrada nas imediações da galeria que destruiu um canto da cesta. Estando estes vestígios ainda por analisar, não os descreveremos mais detalhadamente.

O balaio colocado acima das pernas do morto era feito com fibras duras, mas flexíveis de cipó; continha duas lâminas polidas, uma goiva de concha de bivalva e material para amarração: tiras de entrecasca, uma bola de cera de abelha (parte desse material já foi ilustrado em Prous et al. 1994). Dentro do balaio também havia uma pequena cabaça contendo uma faca de sílex com vestígios de utilização e restos de pigmento vermelho no gume, um novelo de barbante, outra bola de cera e vários objetos de ossos. Entre estes, dois caninos superiores de porco do mato, dois incisivos de capivara (um deles, com uma bola de grude – resina ou cera – na parte proximal); oito dentes de paca soltos e

(1) O que não é fato inédito nas grutas de Minas: em dois municípios do sul do estado, foram documentados casos de mumificação natural: em Carangola (pesquisa inédita de Prous e Baeta) e em Rio Novo (cf. Beltrão e Lima 1986) onde também foram encontrados corpos repousando sobre fibras vegetais. Uma criança, envolta em uma estrutura de fibras, apresentava o mesmo envólucro vegetal do Sepultamento 4 do Boquete.

mais dois, atados a um graveto, formando um buril encabado; enfim, três espátulas de ossos de pata de cervídeo.

Sepultamento 5

Foi encontrado em 1995, no limite entre as quadras L 20 e L 21. Cavada a partir do contato entre as camadas Ø (ainda marcada pelas perturbações consecutivas à introdução do gado na região) e I. Embora não tenhamos ainda datação para o enterramento, sua antigüidade pode ser estimada entre 600 e 800 anos. Tratava-se de uma criança com poucos meses de vida, cujo esqueleto foi quase completamente preservado; alguns cabelos ainda aderiam ao crânio.

Logo antes de notar-se a cova, notamos a presença de uma estrutura de combustão circular de 30cm de diâmetro com carvões e cinzas misturados, cujo centro estava ocupado por uma plaqueta de calcário. Um nódulo de pigmento escuro com vários centímetros de diâmetro foi encontrado na borda desta estrutura. Embora seja possível que estes vestígios sejam independentes e um pouco posteriores ao sepultamento que apareceu logo a seguir, imediatamente a leste, veremos que não se pode descartar a possibilidade de que cinzas e carvões resultem da ação dos coveiros.

A criança teve sua cabeça enfeitada com penugem branca de ave e recebeu um adorno formado por minúsculas contas de colares, encontradas sobretudo na região do tórax. Foi a seguir depositada em posição fletida dentro de um pote com cerca de 35cm de diâmetro (ainda não reconstituído) e mais de 25cm de boca; as pernas estavam a sudeste e a cabeça foi encontrada a noroeste. Um fragmento de cabaça apareceu dentro da urna, mas pode ter caído posteriormente, quando a tampa da urna cedeu.

A fossa, com cerca de 60cm de diâmetro, foi escavada no sedimento das camadas I e II até atingir vários blocos e pedra, perfurando uma grande fogueira anterior que ocupava boa parte das quadras L 20 e 21. Depositaram então a urna, rodeada por cintas vegetais que devem ter servido como base para estabilizar o pote (de base arredondada) e talvez, de alça para o transporte. Colocaram então outra vasilha, emborcada, para servir de tampa. A oeste da cova, ainda colocaram uma cabaça; ao noroeste coletamos um cálice floral e sementes de cansanção, além de um objeto de fibras muito mal

preservado e que ainda não se tentou restaurar.

Os pré-históricos entupiram a seguir a fossa com o sedimento previamente retirado para cavá-la, sem deixar marco que pudesse ser notado pelos arqueólogos. A pequena estrutura de combustão amorfa assinalada anteriormente poderia ser o que sobrou do sedimento escavado dentro de uma fogueira antiga. Isto explicaria a homogeneização do material e sua localização exatamente ao lado da cova. Não parece ser uma fogueira, pois carvões e cinzas estão misturados de maneira homogênea e o conjunto apresenta o aspecto de um material perturbado. O bloco de pigmentos poderia ter sido abandonado pelos coveiros, que não deixaram pó colorido na fossa nem na urna.

Sepultamento 6

A extremidade da fossa do sepultamento VI foi percebida no corte norte da quadra L 21 enquanto estavam sendo escavadas as camadas III e IV. Decidimos, portanto, abrir a quadra M 21, onde encontra-se a quase totalidade da estrutura, descobrindo o enterramento de uma criança de 18 ± 6 meses. O esqueleto estava completo, muito bem preservado; coletamos até restos de tecidos moles ao longo da coluna vertebral e fezes amareladas entre as pernas.

Algumas marcas de perturbação (“fossa B”) foram notadas no nível superior da camada III mas não é absolutamente seguro que tenham a ver com o sepultamento. Já no nível III inferior, ficou clara a presença de uma cova de 40cm de largura e 80 de comprimento cujo sedimento fofo e cinzento destacava-se sobre o sedimento bege a oeste; a leste, contrastava com uma mancha colorida por pigmentos vermelhos. A cova aprofundava-se nos sedimentos compactos das camadas IV e do nível superior da camada V. Uma datação de 4.480 ± 70 BP (Beta 98574) para carvões associados aos pigmentos da camada III inferior indica a data provável do enterramento.

A cova tinha 80 x 40cm seguindo um eixo norte-sul, tendo uma profundidade de 29cm e paredes abruptas. Notou-se a presença de um degrau ao norte. A criança foi deitada de bruços com as pernas esticadas e os pés cruzados, o esquerdo acima do direito; os braços ao longo do corpo, uma mão sobre a coxa direita, a outra ao longo da coxa esquerda; a cabeça estava virada para oeste. Restos de fibras vegetais trançadas com dois fios fo-

ram encontrados ao longo da coluna vertebral, no braço esquerdo e na nuca, assim como na frente da face. Pigmentos amarelos forravam as laterais da fossa na altura do tórax. Pigmentos vermelhos tinham sido despejados em grande quantidade acima das coxas, do tronco e da cabeça. No degrau já mencionado ao norte da cabeça, o pigmento vermelho formava uma camada de 3cm de espessura, 15 de comprimento e 5 de largura acima da qual repousavam 4 grandes bolas de pigmento amarelo. Coletamos mais de 30g de pigmento vermelho e 131 de amarelo, embora muito se tenha perdido durante os trabalhos. Também coletamos uma matéria pastosa amarelada entre as coxas, provavelmente de origem fecal.

Segundo uma reconstituição possível, uma fogueira teria sido acesa a leste de M 21, sobre a qual teriam despejado pigmentos vermelhos; a fossa teria sido então escavada, cortando a extremidade ocidental da fogueira. Neste caso, o sepultamento seria datado pelos carvões. Existe, no entanto, a possibilidade que o enterramento tenha sido realizado depois, se considerarmos as perturbações discretas notadas no III superior como indicadores da presença da fossa já neste nível. Neste caso, o enterramento não teria relação com o fogo nem com a lente de pigmento, e seria um pouco posterior à datação proposta.

Ossos “avulsos” e perturbados

Alguns ossos como falange ou dente foram encontrados avulsos na escavação nº 1, mas a maioria se encontrava em regiões perturbadas por fossas antrópicas ou tocas de animais. Na escavação nº 2, em M 20, foram recuperados os ossos de um braço de criança pequena numa grande toca que se prolonga dentro da quadra M21 entre blocos desabados, na altura das camadas V/VI, as quais não foram escavadas neste setor. Este último achado indica a probabilidade da existência de um sétimo sepultamento, infantil, datado de cerca de 7/8.000 anos em M 21.

Sepultamentos da Lapa do Malhador

Foram encontrados 5 esqueletos, num total de 15m² escavados; o sepultamento nº1 foi escavado em 1982 por P. Junqueira e os demais em 1995 e

1996 por M. Schlobach, W. Neves, V. Vesolowski, H. C. Branco, J. Rodet, S. Nascimento, J. Cardoso e A. Zanetti.

Em todos os casos, retiramos assepticamente (com luvas e máscara) amostras para análise de DNA.

Sepultamento I

Este sepultamento foi escavado em 1981/82 por Paulo Junqueira e sua equipe. Encontrava-se entre as quadras H27 e H28. Inicialmente, em 1981, foram evidenciados na quadra H27 a região do crânio e a parte superior do tronco. Em 1982, a equipe iniciou a escavação da quadra H28, a fim de completar a exumação do indivíduo.

As primeiras falanges são encontradas no nível 3 da estratigrafia estabelecida por P. Junqueira (que corresponde ao nosso nível II). Mas é no sedimento vermelho do que chamou camada 4 (e que denominamos nível III) que surgem os demais ossos. Junqueira escreve no caderno de campo: “O início da decapagem do sedimento vermelho mostrou sem dúvida alguma que o indivíduo foi enterrado no sedimento vermelho, onde já se vê nitidamente o corte da cova no sedimento in situ.”

Assinalamos também a presença de um sedimento remexido vizinho e sobreposto à área do sepultamento – a leste do mesmo – que constituiria fossa posterior à do enterramento: “O tronco do indivíduo parece ter sido remexido por uma cova que fizeram posteriormente (remexido rosa cinzento da linha G/H)” (idem).

Logo, parece tratar-se de sepultamento proveniente de um nível preceramista médio a tardio. Apesar de termos enviado ao Laboratório Beta (Miami – EUA) algumas costelas do indivíduo, a fim de precisar esta data, não foi possível datá-lo, pois não continha colágeno suficiente.

Trata-se de indivíduo do sexo feminino, de 35 a 39 anos de idade. Seu estado de conservação é mediano: “O esqueleto está muito fragmentado, os ossos finos estão muito impregnados de dendritos de manganês” (idem *ibidem*). No que se refere aos ossos longos, a maioria dos que foram encontrados estavam fragmentados (caso do rádio e ulna direitos, da tíbia esquerda e do úmero direito). Outros foram descritos como cortados: os rádio e ulna esquerdos. Quanto aos demais ossos longos, não foram recuperados. Além desses ossos, não foram tampouco encontrados os dos pés e todas as coste-

las esquerdas. Os demais ossos estavam conectados, apesar de terem sido deslocados em alguns casos.

Foi cavada uma cova oval, que no momento das escavações encontrava-se bem mais profunda na região noroeste (área do crânio) do que a sudeste (região reservada aos pés).² Mas tal fato deve-se a um microfalamento que provocou o rebaixamento de um pacote sedimentar.

O indivíduo foi depositado deitado, porém com as pernas fletidas. O crânio encontrava-se “com a face voltada para cima a noroeste (295°). O malar esquerdo estava solto, bem como um incisivo inferior (...). O corpo foi jogado na sepultura de lado, estando a parte do lado direito voltada para baixo. A mão direita passa por cima da esquerda, estando os dedos apoiados no punho esquerdo. O rádio e o cúbito esquerdo estão cortados, faltando o restante do antebraço e do braço”

Aparentemente, foram jogados blocos de pedras sobre as pernas: “Várias pedras e blocos concrecionados foram atirados sobre o esqueleto, principalmente junto das tíbias e perônios, já na porção norte da quadra”

O material encontrado no sedimento remexido que parece ter remexido a fossa “constou de algumas lascas de sílex, carvão, coquinho, vértebras de peixe, plaquetas de tatu, fauna pequena e *Strophocheilidae* (...) Como adereços funerários podemos verificar alguns *Strophocheilidae* perfurados próximos à omoplata direita”. Também junto à mandíbula parece ter sido encontrada uma plaina semelhante: “A mandíbula estava quebrada, estando apoiada em um *Strophocheilidae* com perfuração”. Além disso, junto ao axis e ao atlas, havia uma espinha de cobra inteira, que, segundo Junqueira, teria sido depositada junto à pessoa enterrada. De fato, também é possível que a cobra tenha apenas aproveitado a fossa como ninho.

Segundo P. Junqueira,³ não foram encontrados pigmentos, artefatos vegetais ou outros vestígios que são comumente evidenciados nos sepultamentos do vale.⁴

Sepultamento II

Esse sepultamento encontrava-se no interior da quadra L10. Destaca-se um dado interessante quanto à sua localização: ele – assim como o sepultamento III – encontra-se na extremidade de um sedimento concrecionado que, apesar de não ser espesso (cerca de 3cm), já é visível no nível em que sua fossa aparece. Assim, essa concreção pode ter direcionado a escolha de sua localização exata, ou porque se evitou cavar no sedimento concrecionado, ou porque se procurava algo de estável (um sucedâneo de uma concreção) para firmar a parede da fossa.

A fossa desse sepultamento começa a aparecer já no nível Ø Inferior. Logo, trata-se de um sepultamento extremamente recente, já que pertence a um nível sub-superficial (que se inicia a 5cm de profundidade da superfície, e cujo sedimento contém boa quantidade de estrume, possivelmente intrusivo⁵). Inclusive, o sedimento remexido que preenche a cova é de coloração marrom-orgânica, o que se deve também ao fato de ela conter ainda grande quantidade de vestígios vegetais, como veremos a seguir.

Um dos ossos pode ser datado, por ¹⁴C (já que continha colágeno). Obtivemos a datação de 810 ± 40 BP (Beta 104505), não calibrada.

Encontrava-se em ótimo estado de conservação, apesar de pertencer a uma criança (de 6 ± 2 anos de idade). Trata-se de um enterramento primário, e assim todos os ossos estavam ainda conectados. Foi possível identificar e coletar uma amostra de seus cabelos.

Foi cavada uma fossa de forma arredondada (cujo diâmetro ia de 36 a 42cm), de paredes verticais e fundo dissimétrico (era ligeiramente mais alto onde repousaram as costas e a pélvis do que na região dos pés). A profundidade total não excedia 35cm.⁶

Essa fossa foi então forrada por, ao menos, uma camada de vegetais que denominamos provisoriamente “palha”

A criança foi então depositada, “acomodada sentada, hiperfletida, com o braço esquerdo lateral

(2) Assim, a cota do negativo da clavícula era 92; a do crânio, 84; a da bacia, 64 e a dos pés, 46.

(3) Comunicação pessoal.

(4) Como cabaças, cerâmica ou lítico.

(5) De vez que predomina aqui um silt rosado, porém mesclado de estrume, provavelmente devido ao pisoteio humano e de gado.

(6) De forma que sua base encontrava-se no nível III Inferior.

ao corpo, levemente fletido e abraçando a perna esquerda por fora com a mão na altura do tornozelo. O braço direito estava em posição lateral, levemente fletido com a mão sobre o abdômen. Ambos os pés encontravam-se dobrados lateralmente na articulação tibia/talus. O direito tinha o lado mesial apoiado contra o solo, e o esquerdo o lado lateral. A cova era bastante pequena e o indivíduo foi espremido para que nela coubesse (da mesma maneira que o sepultamento III). O joelho esquerdo estava mais alto que o direito, com a articulação fêmur/coxal em ângulo obtuso. A perna direita estava sobre o braço direito, com a articulação fêmur/coxal em angulação aguda”⁷ Sua cabeça, um pouco virada para baixo, encontrava-se ao norte da fossa e voltada para o sul; seus pés encontravam-se ao sul da fossa.

Foi então recoberta – desde a cabeça, passando pelo tórax e até os pés – por uma capa de fibras vegetais, estruturadas em forma de feixes espessos (até 5cm). À diferença de outros sepultamentos encontrados no vale, essa capa não parece ter sido amarrada ao corpo por cordões, que não foram encontrados aqui. Por outro lado, dada a má conservação dos vegetais (somente poucos fragmentos da “palha” restavam), talvez tenham havido cordas na estrutura, que não se conservaram.

Talvez essa capa tenha envolto a criança, passando por baixo do corpo. É possível também que, antes de colocar-se o corpo na cova, sua cabeça tenha sido envolta em um tipo de fibras vegetais diverso dos demais. Aguardamos análises – já em vias de iniciar-se – da técnica em conservação Elayne G. Lara, que estudará todos os artefatos vegetais encontrados no sítio.

Conforme mencionamos acima, havia fios de cabelo misturados às fibras vegetais encontradas no crânio. Assim, coletou-se um tufo, para análise de DNA do indivíduo. Também as amostras de perióstio encontradas no fêmur e na tibia esquerdos, bem como no fêmur direito, foram coletadas.

Quanto aos sedimentos para análises de paleopatologia, foram coletados em duas regiões: no interior da pelve (sedimento do abdômen) e no interior do tórax.

No que concerne aos vestígios encontrados na fossa, distinguimos dois momentos de escavação:

o material encontrado no alto da cova (antes de aparecer o esqueleto) e o material achado na altura do indivíduo.

No primeiro momento, foram encontrados dois fragmentos de cerâmica, a serem estudados, algumas lascas de sílex, raros fragmentos de pigmentos, vegetais e conchas. Como esse material não se encontrava imediatamente próximo ao corpo e é pouco numeroso, acreditamos que faça parte do sedimento de preenchimento da fossa, e não de vestígios aí colocados intencionalmente.

No segundo momento, encontramos, além das fibras vegetais já citadas, algumas folhas (nas 3ª e 4ª decapagens), bem como poucos carvões e outros vegetais. Quanto aos pigmentos, foram encontrados sobretudo nas duas últimas decapagens, sob os pés e mãos. Eles tanto podem ter sido depositados sob esses membros, quanto sobre eles (no segundo caso, teriam caído sob eles após o apodrecimento das carnes). Além desses objetos, que acreditamos estarem ligados ao preenchimento da estrutura, encontramos também meia dúzia de ossos de animais e poucas lascas de sílex. Mas o artefato mais interessante (ou menos comum) foi uma espátula em osso: tratar-se-á de objeto enterrado com a criança? É difícil afirmar que sim ou que não, de vez que se encontrava a 5cm da perna direita, porém na altura da mandíbula. Até recentemente, acreditávamos que, no vale do Peruaçu, geralmente tais espátulas seriam encontradas associadas a níveis mais antigos. Atualmente, esse achado – e principalmente o do Sepultamento 4 do Boquete acima descrito – nos levam a reavaliar tal idéia.

Logo, os vestígios encontrados aqui cujos estudos deverão apresentar maiores informações são, além dos provenientes do próprio indivíduo enterrado e dos artefatos vegetais que o envolviam, a cerâmica (que, entretanto, parece ser intrusiva, já que foram encontrados somente dois fragmentos, no alto da fossa), os pigmentos e a espátula de osso. Esse último pode ter-se constituído no único artefato depositado propositalmente com a criança.

Sepultamento III

Esse sepultamento, como o anterior, foi encontrado durante a escavação da quadra L 10. Entretanto, ele se encontrava parcialmente no limite com as quadras LM9, e assim abrimos 1/2m² suplementar nessas quadras, a fim de exumar o es-

(7) Anotação de campo realizada por Verônica W. de Aguiar e Santos, que escavou este sepultamento.

queleto. Em ambos os momentos da escavação, a fossa apareceu no contato entre os níveis e Ø I. Logo, ele parece ser um pouco mais antigo do que o sepultamento II, mas pertence, também, a um nível sub-superficial, e apresentará, portanto, os mesmos problemas para datação já enunciados a respeito do Sepultamento II, do qual deve ser contemporâneo.

Foi encontrado inteiro, aparentemente na mesma posição em que foi enterrado, visto estarem os ossos todos ainda em conexão. Tratava-se de uma mulher, de idade estimada entre 35 a 39 anos.

Cavou-se uma fossa praticamente circular (diâmetro variando de 55 a 60cm), de paredes retas e fundo côncavo. Este último possuía um declive, na região norte da fossa,⁸ que era orientado para SE. Sua profundidade é de aproximadamente 50cm. Dessa forma, ela perfurou os níveis I a V.

Em seguida, a fossa foi forrada com um trançado de fibras vegetais (embira?), do qual encontramos fragmentos em praticamente todo o fundo da cova e em algumas laterais. Como estava muito friável, só pudemos coletar poucas amostras. Foram encontrados também, na parte mais alta da parede da fossa, fragmentos vegetais tubulares que poderiam ser a borda de um grande cesto, dentro do qual teria sido colocado o indivíduo antes mesmo de ter sido depositado na fossa. Logo, a questão que se coloca é: trata-se de esteiras (que poderiam forrar fundo e laterais da cova) ou seria um grande cesto trançado?

Outra questão que se coloca é: teria havido, sob o crânio, um forro complementar, feito de tecido mais “fino”? É o que sugerem as anotações de campo. Como o material em questão foi coletado separadamente, e como será estudado em breve por uma especialista, esperamos responder futuramente essa questão.

Depositou-se então o indivíduo, que, segundo W. Neves – que escavou o sepultamento – “foi acomodado sentado, hiperfletido em posição fetal” O crânio voltava-se para baixo e apontava na direção SE. Ainda segundo o antropólogo: “A cova desse sepultamento apresenta-se muito estreita, dando a impressão que o indivíduo foi espremido dentro dela, até porque as pernas acham-se pressionadas contra a parede, tendo sido torcidas para a esquerda do indivíduo, o que permitiu o seu en-

caixe no espaço disponível. O pé esquerdo estava de tal forma comprimido contra a parede, que a articulação das falanges com os metatarsos encontravam-se dobradas, estando as falanges em posição quase vertical, para cima. Já o pé direito foi contorcido para a esquerda, de forma a se ajustar a sua aresta lateral contra a parede da cova.”

Sobre o crânio, encontrou-se uma capa de fibras vegetais. Estas, à diferença dos trançados já citados, não apresentam sinais de manufatura, exceto, talvez, pelo seu alinhamento paralelo. Mas, como esse alinhamento pode ocorrer naturalmente (caso da embira), provavelmente não se trata de artefato. A grande quantidade de fibras diminui abruptamente em direção à face, onde aparece grande quantidade de fibras, desta vez trançadas e torcidas. Tudo isso sugere um tratamento diferenciado para o crânio, que talvez se assemelhasse ao que foi encontrado no sepultamento III da Lapa do Boquete, onde “o morto estava envolto em uma ‘capa’ de folhas de palmeiras, retidas por um cordão que atravessava cada pecíolo e passava ao redor do pescoço” (Prous 1992/93). Entretanto, tal “capa” “estendia-se por todo o fundo da cova” (idem), o que não era o caso no sepultamento em estudo.

Enfim, à direita do indivíduo, foram colocadas obliquamente três varas, que aparentemente não apresentam vestígios antrópicos. Estas varas, cuja extremidade superior apareceu atrás da calota craniana (mas alguns centímetros mais alta do que ela). Podem fazer parte da estrutura – escorando alguma cobertura que tivesse sido colocada em sua parte superior – novamente, como no sepultamento já citado do Boquete, onde “cravaram pequenos postes de madeira, de 2,5 a 4,5cm de diâmetro, para sustentar o pequeno teto feito com placas de uma casca”. No entanto, como estavam todos juntos e na mesma direção, indo dar no canto SE (e não no centro) da fossa, e como não foram encontrados outros materiais nesta região superior da fossa, acreditamos que possam ser, na verdade, objetos pessoais pertencentes à pessoa enterrada.

Dois materiais, em princípio humanos e de interesse especial, foram coletados para análise de DNA: no fêmur direito, fragmentos de perióstio; e, contornando a 10ª costela direita, algo semelhante a uma pele. Além disso, foi feita coleta de sedimento da caixa craniana e da região abdominal, visando esta última encontrarem-se materiais para estudos de paleoparasitologia.

(8) Onde estava apoiada a cintura escapular do indivíduo.

Quanto a outros materiais associados, além das varas já mencionadas, devem-se mencionar alguns grânulos de pigmento encontrados na peneira da última decapagem – logo, devendo corresponder à prática, encontrada nos outros sepultamentos desse abrigo, bem como nos do Boquete, de jogarem-se grãos de pigmento na cova, antes ou depois da deposição do corpo.

Dois gastrópodes inteiros com perfurações foram encontrados, e seu estudo posterior mostrará se trata-se de artefatos. Algumas peças líticas foram encontradas na última decapagem, na altura dos tornozelos e punhos, distantes destes no máximo 10cm. Entre elas, duas são possivelmente quebra-cocos.

Alguns poucos ossos e um bom número de vegetais (alguns queimados) foram assinalados, mas, por estarem dispersos pela fossa, acreditamos que são provavelmente provenientes dos níveis de preenchimento. O mesmo ocorre com alguns poucos carvões.

Concluindo, parece não ter havido prática de oferendas alimentares, e os objetos pessoais possíveis teriam sido feitos com pedras e madeira. Outro dado digno de nota é a raridade dos pigmentos encontrados: aparentemente, foi somente jogada no fundo da fossa uma pequena quantidade dos mesmos.

Sepultamento IV

Este sepultamento encontrava-se totalmente no interior da quadra M11. Sua posição estratigráfica – e espacial – é extremamente interessante: na parte superior da cova, quando seu contorno ainda está mal definido, há uma mancha de pigmentos amarela (no contato entre os níveis II e III) que faz parte de todo um conjunto de manchas e grânulos identificados nesse contato nas quadras M/N11 em outubro de 1994; esta mancha continua na altura do nível III Superior, porém passa por outros tons (de grená e marrom); finalmente, firma-se o contorno da fossa (quando a mancha apresenta novamente coloração amarela) no nível III Médio. Tudo isso sugere uma associação entre a “área de atividade” em M/N11 e o sepultamento.

Para datá-lo, poderemos utilizar uma fogueira localizada ao norte da mesma quadra, pertencente ao nível superior ao do sepultamento (nível II). De qualquer forma, pertence ao Pré-Cerâmico médio a tardio.

Este é o único esqueleto cujos ossos apresentaram-se, na sua maioria, mal conservados. Dois fatores contribuem para explicá-lo:⁹ sua antiguidade maior do que a dos sepultamentos II e III (vide supra) e o fato de tratar-se de uma criança.

Alguns ossos estavam tão friáveis que, mesmo quando aguardávamos 24 horas para sua evidência completa (e por vezes outras tantas para sua remoção) – com o intuito de tornar seu ressecamento menos danoso –, muitos esfarelavam-se ao ser retirados. Dessa forma, nem todos os ossos estão inteiros, e, como a maioria não fora fusionada por tratar-se de um recém-nascido, possivelmente faltarão algumas epífises ou outros ossos pequenos.

A fossa cavada para enterrar a criança tinha forma arredondada – sendo ligeiramente maior no sentido N/S (diâmetro de 34cm) do que no L/O (diâmetro de 27cm). Era muito profunda: cerca de 70cm.¹⁰ De forma que sua base encontrava-se na altura do nível VIII Inferior, o qual caracteriza-se pela grande quantidade de blocos calcários. Desse nível de blocos, alguns foram provavelmente retirados – já que na maior parte da área do fundo da fossa não estão presentes – e apenas alguns foram deixados, formando assim um semicírculo na borda da fossa que ia de norte (passando por sudeste) a sul. Completando essa linha, encontrava-se uma concreção – mais alta do que os blocos – que parece ter escorado a fossa. Exatamente nos espaços não ocupados por eles, foi depositada uma camada de pigmentos e, acima dela, a criança.

Em razão da maior antiguidade desse sepultamento, os elementos vegetais não estão preservados, e não sabemos se houve, como nos outros sepultamentos do abrigo, deposição de artefatos vegetais sob ou sobre a criança. Entretanto, a posição do esqueleto – cujas vértebras lombares encontravam-se bastante oblíquas em relação aos ossos ilíacos, e cuja calota craniana encontrava-se completamente emborcada – nos leva a pensar que a deposição de sedimento junto aos ossos pode não ter-se dado logo de sua inumação. Por isso, é possível que o corpo tenha sido envolto em algum artefato que o isolava do meio exterior.

(9) O conhecimento do pH desta estrutura também poderia contribuir para essa explicação. Entretanto, não dispúnhamos de aparelho para medi-lo.

(10) Entretanto, a criança, tendo sido depositada praticamente em seu fundo, encontrava-se a cerca de 50cm de seu topo.

O corpo foi depositado sentado, sobre uma espessa (3cm) camada de pigmento amarelo, as costas voltadas para NO, os pés – colocados imediatamente à frente dos ossos da pélvis – apontando para SE.

Por não haver uma disposição clara dos ossos e por não termos familiaridade com esqueletos não fusionados e tão pequenos, não podemos assegurar a validade dos nomes atribuídos em campo aos ossos longos. Entretanto, como dispúnhamos das coordenadas cartesianas, das cotas de altura e das inclinações de cada osso¹¹ – e tendo sido todos eles numerados –, pudemos redesenhar – em laboratório – o conjunto dos ossos longos em papel milimetrado. Os ossos desenhados foram comparados com as diversas fotos Polaroid, que confirmaram suas posições. Por fim, realizamos um desenho para as diversas falanges, que também foi coerente com o primeiro desenho. Dessa forma, formulamos duas reconstituições hipotéticas no que se refere à posição dos braços, pernas, mãos e pés.

Segundo ambas as reconstituições, as pernas estariam hiperfletidas,¹² e os braços enlaçariam na altura do peito (ou talvez do abdômen). As mãos, talvez entrelaçadas, localizar-se-iam-se ao sul da fossa.

Entretanto, a presença de raízes no interior da fossa e a posição de alguns ossos sugerem que a posição original do corpo foi modificada. Na verdade, a pressão dos sedimentos na área da cova pode ter sido exercida principalmente para baixo (o que nos levaria à primeira reconstituição) ou para o lado noroeste (caso em que a segunda reconstituição seria a correta). Aguardamos, entretanto, o resultado das análises de Antropologia Física, que – na medida em que os ossos não estiverem destruídos demais – nos fornecerão dados para testar tais reconstituições.¹³

Note-se que este sepultamento foi o único em que encontramos um “leito” de pigmentos. Nos outros, os pigmentos eram apenas esparcos, dando a impressão que foram salpicados.

Nenhum artefato foi assinalado, exceto uma lasca de sílex que, por ser isolada e não repousar

diretamente sobre os ossos, parece pertencer ao sedimento de preenchimento da fossa.

Sepultamento V

Este foi o terceiro sepultamento evidenciado na quadra L10. Sua fossa foi notada no contato entre os níveis III e IV. Mas, foi necessário escavar essa fossa ainda por 30 centímetros de profundidade – até a altura do nível VI – antes de depararmos com o crânio, que estava misturado a fibras vegetais. Dessa forma, trata-se do sepultamento mais antigo do sítio.

O nível III apresenta alguns carvões que poderão ser datados, mas não imediatamente acima do sepultamento, e sim numa quadra vizinha.

Trata-se de uma criança, de idade de 4 ± 1 ano. Foi encontrada inteira, com todos os ossos *in situ*. A cova não parece ter sofrido perturbações importantes. O estado de conservação dos ossos é muito bom, principalmente se levarmos em conta que se trata de uma criança, e que pertence a um nível médio. A única alteração apresentada em alguns ossos são pequenas manchas negras, provavelmente de manganês.

Por outro lado, observou-se também na calota craniana algo que parece ter sido uma lesão, que teria sido cicatrizada. Os estudos antropológicos poderão explicar do que se trata.

Foi escavada uma fossa oval, sendo bem mais larga a SE, onde se encontrava o crânio (34cm de largura) e bem mais estreita a NO, onde estavam os pés (20cm). Seu comprimento máximo media 83cm. Quanto à profundidade máxima, chega a 46cm, o que é bastante para uma criança enterrada deitada. Suas paredes eram bem retas ao longo do comprimento da fossa, mas inclinadas com ângulo próximo a 45° nas áreas onde seriam depositados a cabeça e os pés (corte longitudinal).

Primeiramente, a cabeça da criança parece ter sido envolvida com fibras vegetais semelhantes às encontradas no sepultamento III: paralelas, mas não trançadas. Dizemos envolvida, pois encontramos, após a retirada do crânio, fibras que parecem idênticas às encontradas sobre o mesmo, e coletadas sobretudo em setembro de 1995. Além da região do crânio, essas fibras foram encontradas sobre as costelas esquerdas e sobre a tíbia direita. Todas essas “impressões” de campo poderão ser testadas no estudo do material. Não foi encontrado, entretanto, nenhum fragmento de corda que prenderia

(11) Em que pese a imprecisão de tais medidas para objetos que mediam poucos centímetros.

(12) Devendo estar praticamente verticais originariamente.

(13) Uma vez que poderemos então confrontar as atribuições definitivas dos ossos longos às propostas aqui.

essa “capa” (cf. descrição sepultamento III), a qual parece cobrir toda a criança.

Em seguida, ainda semelhantemente ao que encontramos no sepultamento III, parece que a fossa foi recoberta por esteiras trançadas – cujos vestígios estavam presentes inclusive ao longo das paredes. No fundo da cova, coletamos outras amostras desse trançado. Ou então, tratava-se de um cesto, onde a criança teria sido colocada.

Finalmente, encontramos fragmentos de um outro tipo de vegetal trançado que, diferentemente do anterior, era longo e estreito. Pareceu-nos tratar-se de um feixe de uns 3cm de largura. Encontrava-se imediatamente sob os ossos longos, passando sob os braços e o antebraço direitos e dando uma volta sob os joelhos da criança. Também na base do crânio foi encontrado um fragmento.

Como as esteiras e os feixes não se conservaram, não pudemos encontrar sobreposição entre eles. Pelo seu relevo, parece entretanto que os feixes se encontravam sobre as esteiras.

Diferentemente dos outros sepultamentos encontrados no sítio, o indivíduo foi colocado estendido, em decúbito lateral direito, olhando para a direita. Perto do osso frontal, fora colocado um bloco de sílex, bruto e sem sinais de uso. O braço esquerdo encontrava-se fletido (a parte distal do antebraço apontava em direção ao norte) e o direito estendido. As mãos encontravam-se unidas, talvez cruzadas. Já a perna esquerda estava estendida, enquanto a direita estava cruzada sobre ela. Dessa forma, os dois pés estavam bastante separados um do outro, estando o esquerdo no extremo norte da cova e o direito no seu extremo oeste. Quanto às posições dos pés, o esquerdo encontrava-se em posição vertical,¹⁴ virado para SO. Já o direito estava orientado de leste para oeste e inclinado para leste. Logo, o calcanhar estava virado para o leste e encontrava-se mais baixo do que os tarsos.

Três tipos de materiais são dignos de nota nesse sepultamento: o primeiro é uma conta de material vegetal perfurada, que parece ser um adereço. Foi encontrada na peneira, proveniente da quadra L10 (possivelmente da região torácica ou do crânio).

Os pigmentos foram bastante abundantes. Geralmente, na região do crânio, encontramos pequenos fragmentos de pigmento amarelo, recolhidos

na peneira. Sob e dentro do crânio e entre duas vértebras torácicas, foram coletados fragmentos maiores de pigmento branco e amarelo. Acreditamos que estes dois últimos fragmentos tenham sido colocados sobre o indivíduo, e tenham sido deslocados após o seu descarnamento: além da presença da capa de vegetais acima descrita (que devia deixar uma certa “folga” no sedimento, que posteriormente teria sido consolidado), nota-se que ambas as regiões do corpo onde se encontravam pigmentos apresentam “descontinuidades”, ou seja, espaços por onde podem ter-se infiltrado.

É interessante notar que nenhum artefato de uso doméstico foi encontrado: isso se deve, como assinala Prous (1992/93) provavelmente à classe de idade do indivíduo sepultado: não se espera que uma criança desempenhasse atividades de subsistência no seio do grupo.

Algumas reflexões sobre os costumes funerários no vale do rio Peruaçu

A partir da documentação coletada nestes anos de pesquisa, podemos apontar algumas características que, no entanto, somente poderão ser consideradas confirmadas em termos cronológicos quando um maior número de enterramentos tiver sido estudado.

Os enterramentos pré-cerâmicos fazem um uso intenso de pigmentos no caso de sepulturas de crianças, sendo que os adultos seriam acompanhados por instrumentos de pedra e, eventualmente, cobertura de blocos. No entanto, pode ser que esta última “característica” decorra apenas do fato que na cova do sepultamento I do Boquete tenham-se retirado blocos do sedimento natural, que foram “rearrumados” para delimitar a fossa apenas porque estavam imediatamente disponíveis.

Os enterramentos do período ceramista caracterizam-se por um uso muito discreto dos pigmentos e as pela presença de instrumentos, particularmente vegetais. No entanto, esta última característica decorre da preservação das matérias perecíveis em razão da duração relativamente curta decorrida até a chegada dos arqueólogos: não podemos afirmar que cabaças, arcos e cestas não teriam sido enterrados nos períodos anteriores. Os poucos restos trançados encontrados no sepultamento VI do Boquete evidenciam este fenômeno de degradação, que parece ter-se completado em cerca de

(14) As falanges estavam umas em cima das outras.

5.000 anos no ambiente desta Lapa. Objetos de osso deveriam ter-se preservado, já que há vestígios de fauna até os níveis inferiores. No entanto, são ausentes na maioria dos sepultamentos: apenas registramos as continhas de colar – aparentemente reservadas a crianças menores – e instrumentos em dois sepultamentos recentes do Boquete e do Malhador. De qualquer forma, o investimento relativamente alto feito para os infantes dentro dos padrões do grupo (elaboração de adornos delicados, preparação grandes quantidades de ocre amarelo, o mais difícil de se obter) sugere uma preocupação muito grande para com os filhos desde seu nascimento. A amarração das mãos dos adultos e adolescentes na cultura *Una* pode ser interpretada de diversas maneiras, desde uma técnica para facilitar o transporte do corpo até uma preocupação em impedir uma “liberação” terrena do defunto. De qualquer modo, a posição das mãos nos sepultamentos mais antigos encontrados sugere que esta técnica não teria sido utilizada no pré-cerâmico.

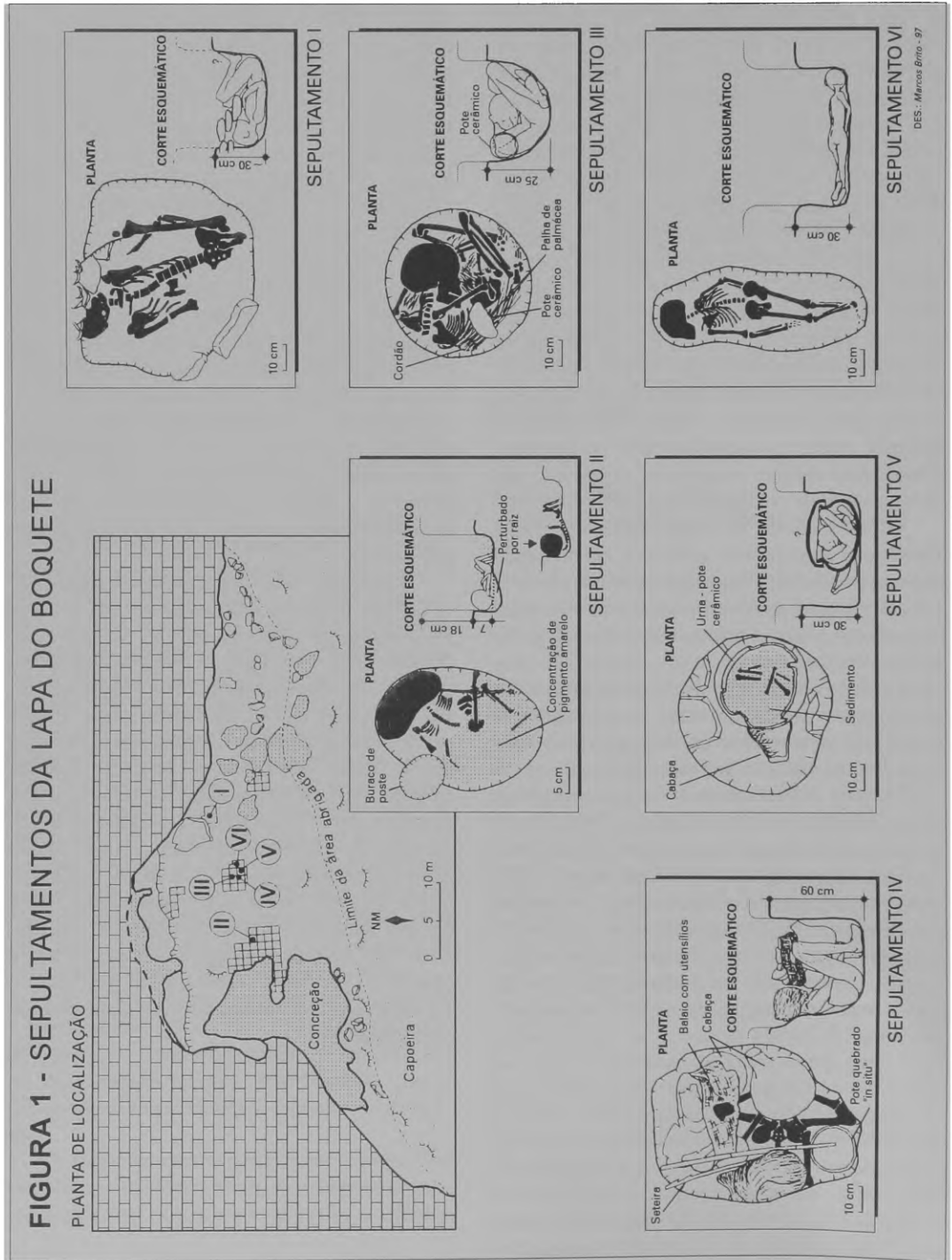
O enterramento do corpo, ainda articulado, mantém-se durante todo o período de ocupação humana para o qual temos registro de ritos funerários. No entanto, aparece na cultura *Una* o enterramento em urna, aparentemente reservado a crianças muito pequenas.

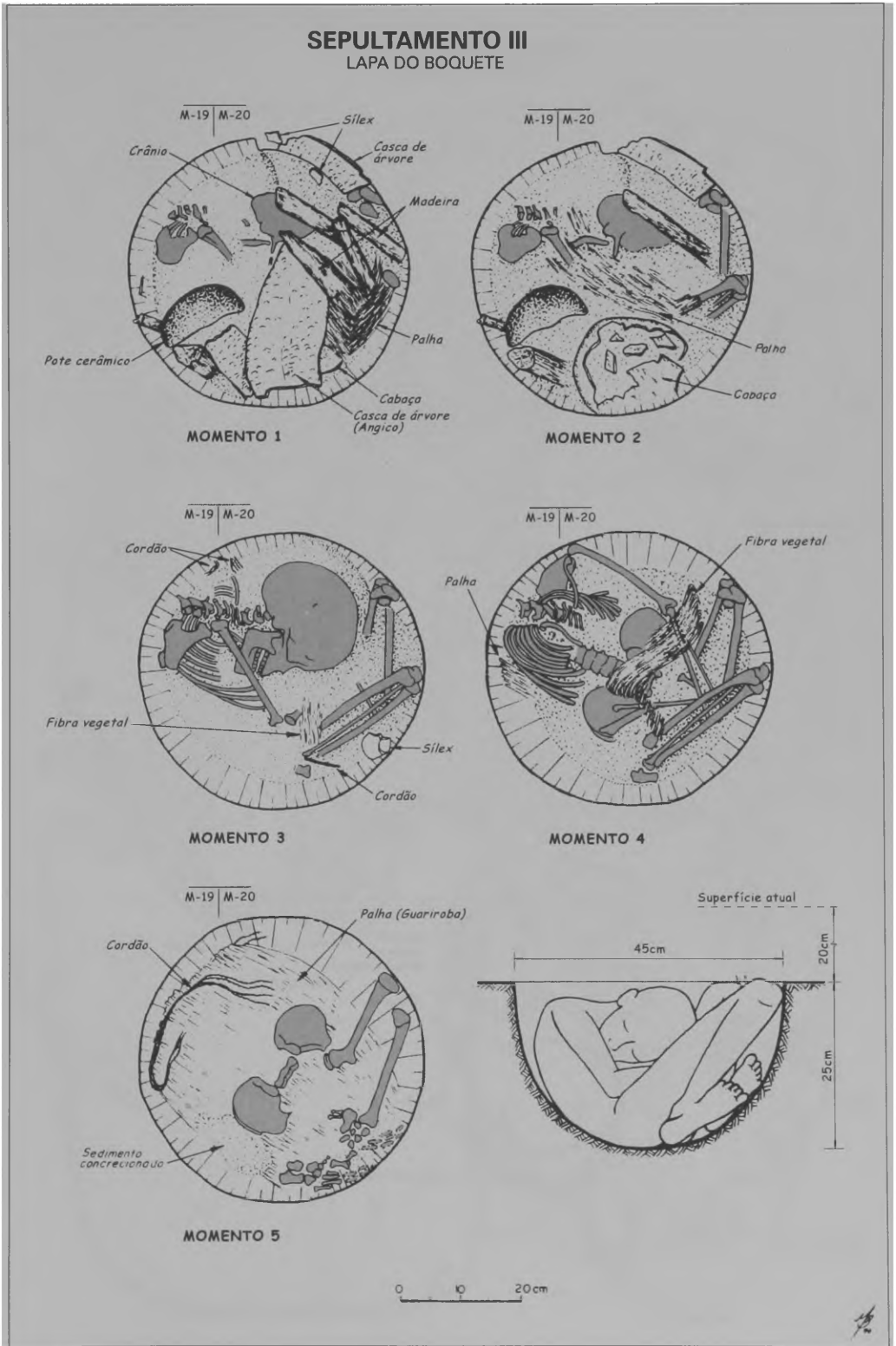
Fora dos abrigos e já fora do canyon, nos sítios que podemos provisoriamente considerar *Tupiguaranis*, o enterramento em urna, provavelmente secundário, é atestado por achados casuais.

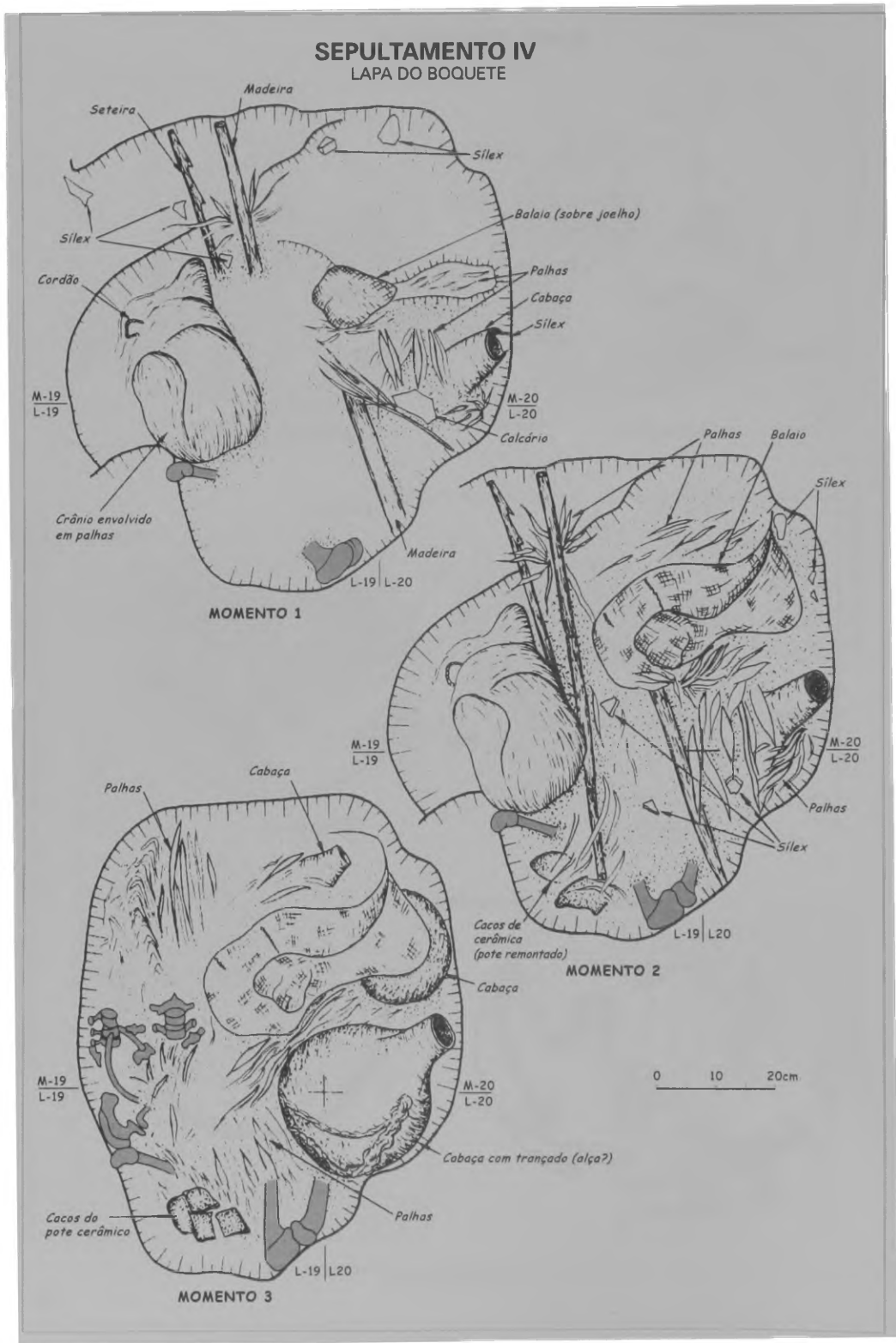
Embora tenham aparecido alguns pequenos ossos humanos avulsos na Lapa do Boquete, não temos encontrado nenhum sepultamento do período limite entre o Holoceno e o Pleistoceno; obviamente não se pode ter certeza ainda que os primeiros habitantes da região não tenham nunca aproveitado os abrigos para fins funerários, mas se isto ocorreu, deve ter sido em caráter excepcional ou dentro de poucos abrigos, provavelmente ainda não sondados.

Não se pode afirmar que os sepultamentos tenham sido realizados preferencialmente em certos sítios; com efeito, foram encontrados apenas nas duas Lapas onde mais de 14m² foram escavados; os 55m² escavados na parte abrigada da Lapa do Boquete correspondem a 10% da área abrigada mais propícia à ocupação, com uma densidade de pouco mais de 1 corpo para cada 10m², para uma duração de presença humana no vale de cerca de 11.000 anos; haveria, portanto, potencialmente cerca de 50 a 60 mortos enterrados no sítio. Considerando provável que estejamos dispo de uma amostra arqueológica representativa do canyon, é legítimo pensar que a grande maioria dos antigos habitantes não era sepultada em abrigos. Não temos indícios que tenham sido destruídos por cremação (ritual praticado em outras regiões do norte de Minas Gerais, conforme Machado 1990), pois isto costuma deixar vestígios como restos ósseos queimados, o que não ocorre. Os poucos ossos avulsos encontrados durante as diversas escavações estão em bom estado e parecem ter sido transportados por animais.

Parece haver uma certa homogeneidade entre os padrões de enterramento em cada um dos dois períodos em que aparecem no vale. No futuro, esperamos poder enriquecer os dados já disponíveis no estado de Minas Gerais com análises comparativas com outras regiões do mesmo estado. Parece ser de especial interesse o estudo dos achados do Sul de Minas, que parecem apresentar algumas semelhanças com alguns dados expostos aqui. Por exemplo, seria interessante averiguar-se o que constaria de um “nécessaire para o Além” de um indivíduo do sexo feminino, ou de uma criança – já que dispomos, no Peruaçu, de um para um adulto de sexo masculino. Ou então comparar este último a “kits” de outras regiões do estado. De fato, o estudo dos padrões de enterramento pré-histórico em Minas parece ainda nos reservar vários padrões, hoje insuspeitos.







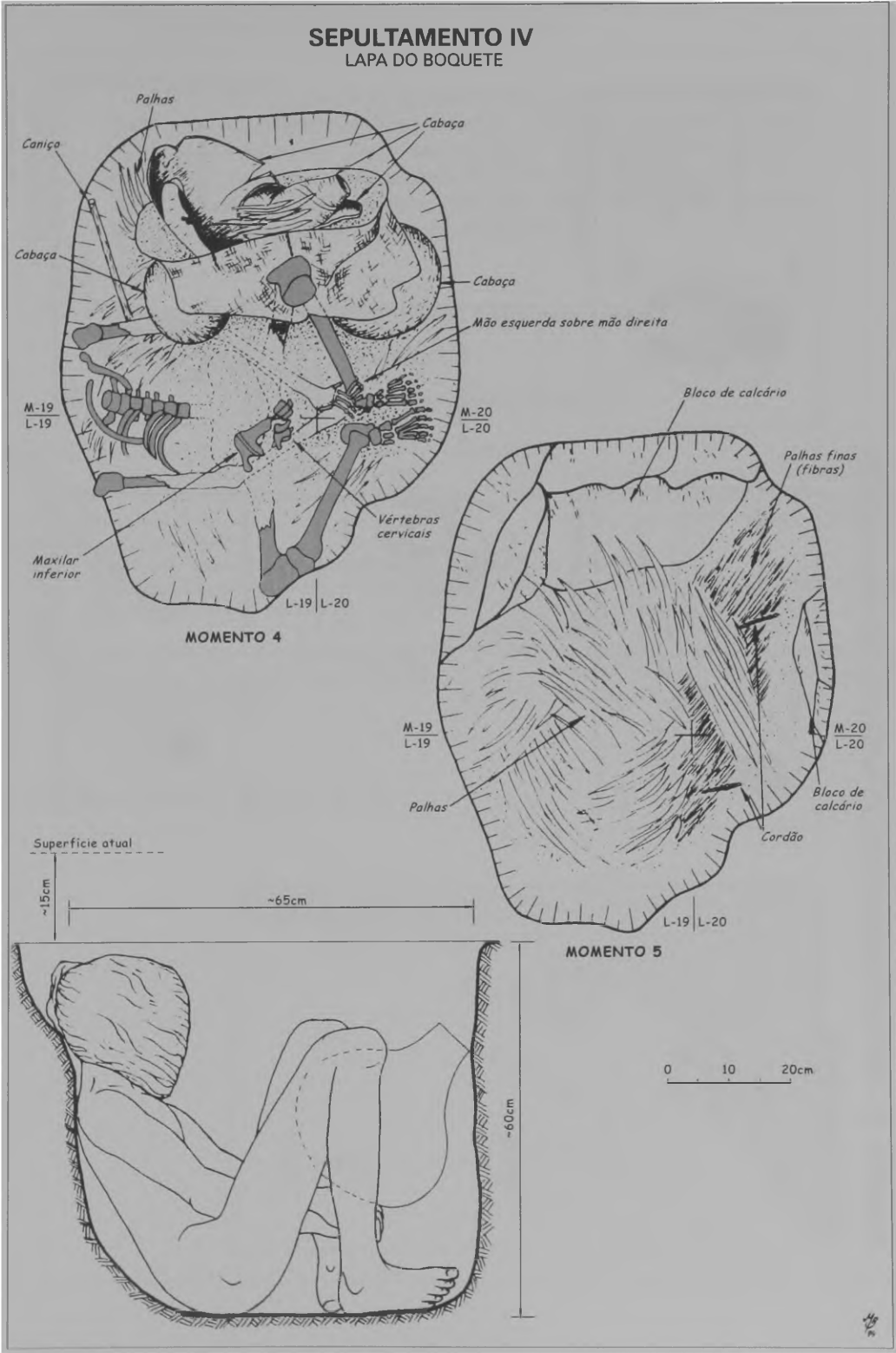
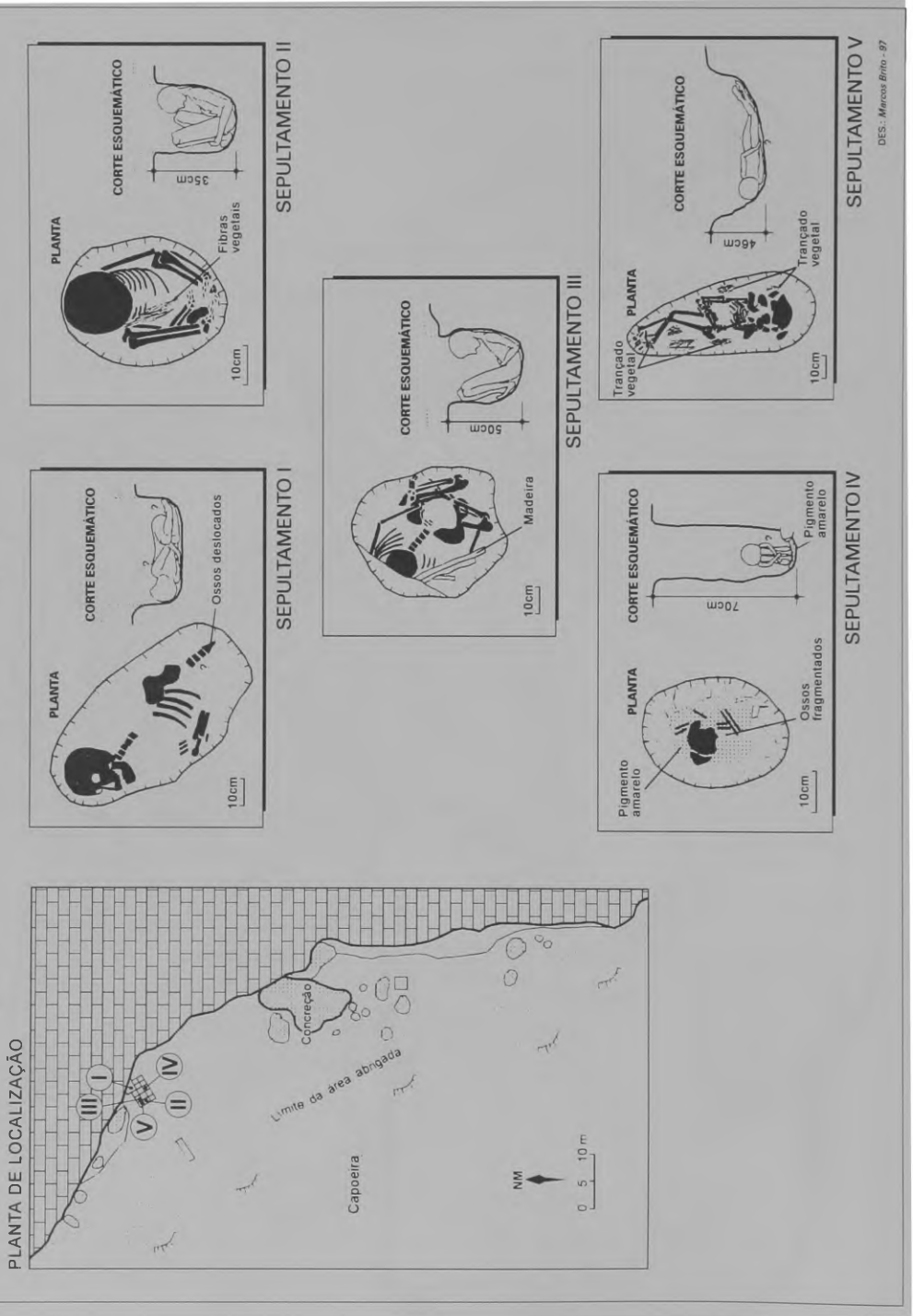


FIGURA 2 - SEPULTAMENTOS DO ABRIGO DO MALHADOR



PROUS, A.; SCHLOBACH, M.C. Prehistoric burials in Peruaçu Valley – MG. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 3-21, 1997.

ABSTRACT: This paper presents eleven burials excavated in Peruaçu Valley since 1981. After discussing data referring to sex, age and radiocarbon dating, the skeleton position and objects accompanying it are described. Our aim is to discuss the existence of burial patterns in the two Periods (Medium Archaic – 4.500/7.000 BP – and Medium/Recent Ceramist – 600/1.200 BP). We conclude that there are some typical features for each period.

UNITERMS: Archaeology – Minas Gerais State – Burials – Rituals.

Referências bibliográficas

- BELTRÃO, M. C.; LIMA, T. A.
1986 Mumificações naturais na Pré-História Brasileira: Um estudo de caso. *Revista de Arqueologia*, 3(1): 3-39.
- MACHADO, L. C.
1990 Sobre as práticas funerárias de cremação e suas variações em grutas do norte e noroeste de Minas Gerais. *Revista do CEPA*, 17(20): 235-248.
1992/93a Estudo Arqueológico do vale do rio Peruaçu, Minas Gerais. Relatório apresentado à FAPEMIG. Belo Horizonte (mimeo).
- PROUS, A.
1992/93b As Estruturas Aparentes: Os Sepultamentos do grande abrigo de Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*, XII/XIII: 21-77.
- PROUS, A.; BAETA, A.
1993 Relatório sobre a viagem realizada no município de Carangola. Datilografado.
- PROUS, A.; BRITO, M. E.; LIMA, M.A.
1994 As Ocupações Ceramistas no vale do rio Peruaçu (M. G). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 4: 71-94.

Recebido para publicação em 25 de junho de 1997.

COMPARAÇÃO DO REGISTRO RUPESTRE DO MÉDIO SÃO FRANCISCO COM MOTIVOS GRÁFICOS DO GRUPO LINGÜÍSTICO TUKÂNO: UM TESTE PARA A HIPÓTESE XAMÂNICA

*Flávio Silva Faria**

FARIA, F. S. Comparação do registro rupestre do Médio São Francisco com motivos gráficos do grupo lingüístico Tukâno: um teste para a hipótese xamânica. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 7: 23-47, 1997.*

RESUMO: Uma amostragem de pinturas rupestres da região do Médio São Francisco (Canyon Fonte Grande, Central, BA) foi comparada com motivos gráficos da arte Tukâno (Reichel-Dolmatoff 1978). Esses mesmos exemplos de pintura rupestre foram paralelamente comparados com os motivos fosfênicos utilizados por Lewis-Williams e Dowson (1987) em um modelo que tenta descrever a origem das representações rupestres a partir de visões de seres humanos que experimentaram estados alterados de consciência (no caso, transe xamânico). Os resultados indicam 1) forte semelhança em forma entre não-figurativos e antropomorfos de Central com a arte Tukâno, ocorrendo também indícios de associações semelhantes de motivos gráficos em painéis complexos; 2) identidade parcial entre os não-figurativos e as formas fosfênicas previstas por Lewis-Williams e Dowson.

UNITERMOS: Arte rupestre – Brasil – Estados Alterados de Consciência – Fosfeno – Tukâno – Xamanismo.

Introdução

A pesquisa da arte rupestre é um campo de investigação relativamente jovem, contando aproximadamente um século de existência, se tanto. Frequentemente é mencionado que esse tipo de registro arqueológico constitui-se em uma das poucas instâncias de acesso ao mundo ideológico e ao

imaginário de nossos ancestrais pré-históricos. Contudo, também frequentemente manifesta-se um certo pessimismo quanto à possibilidade de decodificação dos conteúdos simbólicos daquelas manifestações culturais. Não é difícil perceber o confronto entre estas duas atitudes na bibliografia produzida em cem anos de estudos. Tal confronto se manifesta no entusiasmo ou no ceticismo de diferentes pesquisadores ao avaliarem as possibilidades de sucesso das inúmeras metodologias desenvolvidas pelos arqueólogos interessados em arte pré-histórica. Dentre os pressupostos metodológicos que mais alimentaram esta tensão podemos destacar o postulado de que existem continuidades histó-

(*) Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Genética (em colaboração com o Setor de Arqueologia do Depto. de Antropologia). Financiamento: FINEP, CNPq.

ricas – tanto biológicas quanto culturais – entre o paleolítico superior e sociedades ainda existentes em nossa era.

Um dos objetivos deste trabalho é o de avaliar o potencial de abordagens que combinam arqueologia e etnografia no que diz respeito à compreensão da ocupação humana no continente americano. Está claro que a apresentação deste objetivo significa uma tomada de posição com relação ao postulado metodológico acima mencionado. Sendo assim, gostaria de discutir inicialmente alguns modelos interpretativos, tentando destacar aspectos justificáveis da comparação entre dados etnográficos e arqueológicos. No entanto, esta breve revisão deveria ser iniciada com uma advertência quanto ao caráter eminentemente europeu da pesquisa sobre arte rupestre durante a maior parte do século XX. Assim, os itens 1 e 2 desta seção revisam conceitos e discussões baseados essencialmente na caracterização de sítios da Europa Ocidental, majoritariamente na região franco-cantábrica. Em alguns casos estes conceitos referem-se também a alguns conhecimentos sobre sítios norte-africanos e bálticos. Os itens seguintes (3 e 4) são marcados pela entrada em cena dos resultados de pesquisa em outros continentes e implicam em um questionamento quanto ao nível de generalidade a que podem chegar as linhas de interpretação da arte rupestre.

1. Pintura rupestre paleolítica: arte pela arte ou representação mágico-religiosa?

Esta primeira divergência de interpretação estabeleceu-se pouco tempo após a realização dos primeiros levantamentos de pintura rupestre na França e na Espanha. A arte paleolítica nesta área da Europa Ocidental é marcada por representações zoomórficas de impressionante realismo, antropomorfos mais esquemáticos e uma série de representações não figurativas, classificadas como símbolos ou signos. A polêmica em questão já foi relacionada a uma divergência de fundo ideológico entre os pesquisadores que consideravam o homem pré-histórico como provavelmente não-religioso e aqueles que o viam dotado de algum tipo de religiosidade, semelhante à observada nos povos ditos “primitivos” já então preliminarmente estudados pelos etnógrafos ocidentais (Leroi-Gourhan 1985 [1964]). Em que pese a importância desse pano de fundo, alguns argumentos mais específicos podem

ser apontados. Defensores da primeira hipótese (arte pela arte) tentaram, por exemplo, reconstruir teoricamente os passos que necessariamente deveriam ter sido percorridos pelo desenvolvimento da arte gráfica. Foi então postulado que, mediante contato manual, a produção acidental de formas e padrões em materiais macios (argila, por exemplo) pode ter sugerido aos nossos antepassados a possibilidade de representar coisas reais, o que porém iria pressupor um longo período de repetição e auto-imitação até que procedimentos técnicos deliberados se estabelecessem. Aqui, a maior parte da arte paleolítica é vista como um exercício técnico, ou então uma atividade lúdica desprovida de qualquer outro conteúdo, não se excluindo que a pintura rupestre neolítica, mais esquemática, já seja uma arte mediada por outras intenções, como as religiosas (para uma revisão desta concepção, veja Halverson 1987). A segunda hipótese (mágico-religiosa) baseou-se nas seguintes constatações: a) a ocorrência de pinturas em galerias remotas e escuras de várias cavernas, o que afasta a hipótese de “pintura decorativa do local de habitação”, ou de despreocupado exercício técnico, para o qual bastariam paredes com características físicas apropriadas à aplicação de pigmentos; b) um grande número dos animais representados teriam sido os mesmos que os homens do paleolítico europeu caçavam com fins alimentares; c) a observação de que aborígenes australianos tinham o hábito de pintar representações de animais nas rochas, em locais de difícil acesso e considerados tabu para mulheres, crianças e homens não-iniciados; d) observou-se também que, em alguns casos, animais representados em sítios do paleolítico europeu apareciam atingidos por lanças ou projéteis semelhantes. Da interligação dessas observações nasceu a hipótese segundo a qual a arte paleolítica estava relacionada a rituais propiciadores de sucesso na caça ou cerimônias de iniciação de adolescentes na vida adulta (Reinach 1903).

2. A abordagem estruturalista

Este ponto de vista está indissolavelmente ligado aos trabalhos desenvolvidos por Annette Laming-Emperaire e André Leroi-Gourhan nas décadas de 50 e 60, principalmente. O primeiro traço de união entre estes dois autores consiste na valorização do contexto em que as representações zoomórficas, bem como os símbolos, estão inseri-

dos – entendendo-se como contexto as relações espaciais recíprocas entre as representações e a frequência de ocorrência de tipos diferentes de representações. Após a determinação dos contextos, a análise dos resultados poderia levar à identificação de intencionalidades nas disposições das figuras, revelando um todo estruturado que seria função da organização social dos homens paleolíticos (Leroi-Gourhan 1958a, 1958b). Os dois autores, porém, divergiram em alguns pontos importantes, expostos a seguir na medida em que são relevantes para a argumentação central deste trabalho. No primeiro caso (Lamming-Emperaire 1971), uma vez identificados determinados padrões de organização dos painéis rupestres, a elaboração final do modelo deu-se em um campo nitidamente etnográfico: determinadas oposições entre espécies de animais (notadamente a oposição bovídeo-cavalo) foram tentativamente equacionadas às relações sociais estabelecidas a partir do intercâmbio de mulheres entre grupos exogâmicos, fator apontado por Levi-Strauss como de grande importância na estruturação das sociedades (1949). Em frontal oposição a esta interpretação, Leroi-Gourhan era contrário a qualquer utilização de resultados etnográficos no estudo da arte paleolítica (Leroi-Gourhan 1985 [1964]), apesar do caráter mundialmente generalizado da informação etnográfica utilizada por Lamming-Emperaire. Esta postura não o impediu de chegar a conclusões interessantes a respeito das representações de animais, seres humanos e de símbolos, destacando-se a identificação da oposição bovídeo-cavalo como associada à oposição masculino-feminino, também refletida na ocorrência de símbolos não-figurativos masculinos e femininos. Contudo, a falta da comparação etnográfica tornou proibitiva qualquer formulação mais concreta do significado dessas dicotomias. Além disso, o estudo de um número maior de sítios, a partir dos anos 70, levou ao acúmulo de uma certa quantidade de dados incompatíveis com os padrões gerais propostos por Leroi-Gourhan (Clottes e Lewis-Williams 1996).

3. A teoria do fosfeno

Fosfenos são sensações visuais apresentando formas simples, como ziguezagues, arcos, pontos, espirais, triângulos etc., e que podem ser percebidos por um sujeito experimental (ou natural) independentemente de estímulo luminoso sobre o siste-

ma óptico (revisto por Oster 1970). Podem manifestar-se no campo visual de pessoas privadas de luz por muito tempo, de indivíduos submetidos a estímulos elétricos (pulsos de baixa voltagem aplicados às têmporas) e de pessoas atingidas por certos tipos de disfunção neurológica (Lessell e Cohen 1979). Este fenômeno puramente fisiológico passa a ganhar significado especial para arqueólogos a partir da análise de determinados instrumentos paleolíticos provenientes da França e da Alemanha. Trata-se aqui de instrumentos do médio paleolítico apresentando incisões intencionais, as quais não parecem ter qualquer objetivo utilitário, já que não influenciariam a performance dos citados instrumentos. As marcações aparecem como traços formando raios, linhas convergentes, pontos e ziguezagues (Bednarik 1995). O autor desta análise procurou relacionar tais observações com seus trabalhos anteriores sobre petróglifos australianos que também incluem linhas organizadas em padrões simples, os quais podem ser equiparados aos motivos básicos de fosfenos: estes efeitos visuais comuns a todos os humanos são então apresentados como tema inicial do registro rupestre, mantido em uso durante um longo processo de desenvolvimento e diversificação das representações gráficas por nossos ancestrais (Bednarik 1990, 1995). Cabe aqui ressaltar que o problema das incisões não-utilitárias em instrumentos líticos europeus foi seguidamente abordado por A. Marshack, que procurou demonstrar a existência de uma longa continuidade cultural durante praticamente todo o paleolítico, identificável através de incisões não só em instrumentos mas também em outros objetos, como estátuas. Embora não tenha havido qualquer sugestão do autor quanto à origem fisiológica desses delineamentos, que incluem arcos paralelos, pontos e ziguezagues (Marshack 1976), podemos encontrar aqui uma semelhança notável com as amostras analisadas por Bednarik. Aproximamos assim da identificação de um horizonte cultural unificador de regiões geograficamente distantes (Oceania e Europa) e que se manteve estável por um longo período de tempo, englobando diversas fases do paleolítico.

4. A explicação xamânica

Os povos cuja vida está baseada na caça ou na caça e coleta frequentemente recorrem a determinadas práticas religiosas que se enquadram no conceito de

xamanismo. Do ponto de vista ritual, essas religiões envolvem as atividades de “sacerdotes” ou xamãs responsáveis por mediar a relação do grupo com o mundo dos espíritos. O xamã é capaz de atingir o estado de transe, que é descrito como uma experiência de separação entre corpo e alma, permitindo a esta o deslocamento para lugares distantes da posição ocupada pelo corpo, dirigindo-se inclusive para o mundo dos espíritos. Por sua vez, comunicação e intercâmbio com espíritos aparecem como meios de resolver problemas materiais, de saúde e doença e aflições psíquicas, específicas para cada tipo de cultura. Em alguns casos, o xamã não apenas realiza essas atividades, mas também auxilia outras pessoas a atingir o transe, visando um contato direto com o sobrenatural ou a divindade (Lewis 1977 [1971], Eliade 1968). A universalidade do xamanismo entre povos caçadores-coletores levou La Barre (1974) a formular uma hipótese segundo a qual este tipo de crença também constituiu-se na forma religiosa básica e universal dos povos pré-históricos, sendo o ponto de partida para o desenvolvimento subsequente de outras formas de religião, mais adequadas a estruturas sociais diferentes daquelas derivadas da vida dos caçadores-coletores.

Estas observações apresentam alguma importância para a interpretação da pintura rupestre de culturas extintas? Aparentemente sim, a julgar pelos resultados já obtidos na pesquisa de significados da arte San, na África do Sul. As regiões originalmente habitadas pelos bosquímanos (grupo linguístico San) são riquíssimas em exemplos de arte rupestre, cobrindo o período entre 19.000 anos A.P. e 400 A.P. (Solomon 1996). Investigações concentradas nas representações antropomórficas ali observáveis têm demonstrado que os humanos são frequentemente representados em atividades que lembram aspectos essenciais de cerimônias xamânicas, documentadas pelo registro etnográfico do século XIX. Destacam-se aqui: 1) figuras femininas batendo palmas enquanto figuras masculinas “espirram” projeções da região nasal. Ora, a descrição etnográfica das cerimônias religiosas mencionam o contínuo acompanhamento da dança pelo bater de palmas e a ocorrência de uma súbita hemorragia nasal do xamã no auge do transe; 2) a associação a figuras humanas de traços semelhantes aos padrões de fosfenos, bem como traços fosfênicos isolados: informantes da região San que já estiveram em estado de transe costumavam representar graficamente seus próprios corpos (quando assim requisita-

dos por pesquisadores) através de traços esquemáticos “semelhantes a padrões de fosfenos” (Lewis-Williams 1986). Embora seja possível atribuir a esta linha de investigação um caráter bastante específico, os resultados até agora obtidos são bastante promissores em uma escala mais ampla, se levarmos em conta a hipótese de La Barre, bem como alguns desenvolvimentos teóricos posteriores realizados por Lewis-Williams, junto com Dowson (Lewis-Williams e Dowson 1988) e com Jean Clottes (Clottes e Lewis-Williams 1996).

As linhas de pesquisa acima discutidas certamente não encerram todas as hipóteses até hoje aventadas para a explicação da arte pré-histórica, porém encerram as principais tendências. Uma análise cuidadosa desses modelos interpretativos pode mostrar que eles não são completamente excludentes, embora alguns aspectos específicos de algumas explicações sejam contraditórios com certos aspectos das outras. Assim, a hipótese de “arte pela arte” – pelo menos em sua versão mais recente de “representação pela representação” (Halverson 1987) – nega intencionalidade religiosa às representações paleolíticas (ou de quase todo o período paleolítico), embora não estenda esta restrição a períodos posteriores; a abordagem estruturalista pode tanto limitar severamente quanto desqualificar o paralelismo etnográfico, que é essencial à interpretação mágico-religiosa ou à explicação xamânica; a teoria do fosfeno é apresentada por Bednarik como alternativa à explicação xamânica, porém esta última hipótese, tal qual é desenvolvida por Lewis-Williams, necessariamente incorpora a identificação de padrões fosfênicos; em alguns casos dá-se maior importância a padrões não-figurativos, em outras a símbolos e zoomorfos, sendo que a importância dada às figuras antropomórficas pode ser bem diferente, de acordo com a hipótese considerada.

Da pluralidade de abordagens acima discutida podem ser destacados dois pontos que para este trabalho são metodologicamente importantes:

a) *A delimitação da validade da comparação etnográfica*

Apesar da crítica radical de Leroi-Gourhan aos excessos do comparativismo etnográfico, que muitas vezes foi buscar motivos específicos de culturas australianas para explicar mais ou menos detalhadamente as representações gráficas do paleo-

lítico europeu, devemos admitir que a observação de culturas tradicionais ainda existentes não deve ser ignorada. Em primeiro lugar, se uma determinada característica cultural é compartilhada por um grande número de populações humanas, podemos supor que estamos diante de um traço social muito antigo, herança comum do passado. Esta possibilidade, conforme discutido no ítem 2, foi muito bem utilizada por A. Lamming-Emperaire. Em segundo lugar, a inexistência de comparações etnográficas válidas para o contexto europeu não significa que em outros continentes (América, Oceania, África) também seja inviável a postulação de soluções de continuidade entre culturas pré-históricas e culturas diretamente estudadas pela ciência ocidental. Ou seja, talvez pareça injustificável comparar as culturas do paleolítico europeu com as manifestações artísticas africanas ou australianas, porém não será possível comparar as culturas paleolíticas australianas com os atuais aborígenes? E o que dizer da comparação entre as culturas paleoíndias e as culturas ameríndias descobertas pelos europeus no novo mundo? Acredito que, pelo menos neste último caso, existem indícios de que a comparação é possível, como tentarei demonstrar mais adiante.

b) O uso de conceitos neurobiológicos na sondagem do conteúdo das representações gráficas pré-históricas

Esta abordagem tende a se tornar cada vez mais valiosa para a etnoarqueologia, conforme demonstrado pela formulação da teoria do fosfeno ou pelos trabalhos de Lewis-Williams a respeito da arte rupestre San. Estas linhas de pesquisa implicam na elaboração de hipóteses embasadas na observação de fenômenos fisiológicos experimentalmente testáveis e de ocorrência universal na percepção de seres humanos. Contudo, para os objetivos específicos desta comunicação, convém estender o alcance daquele argumento e relacioná-lo ao problema da comparação etnográfica, através da associação da teoria do fosfeno com o modelo de La Barre (1974) quanto ao xamanismo. Ocorre que este último autor procurou demonstrar que o transe xamânico, principalmente na América mas também em outros continentes, é frequentemente atingido através do uso de alucinógenos vegetais, sugerindo que temos aqui uma prática universal e, provavelmente, muito antiga. Ora, um dos meios mais eficientes de se induzir a percepção

de fosfenos é a administração de diversos tipos de alcalóides a sujeitos experimentais, incluindo-se aqui drogas identificados como princípios ativos em vários vegetais explorados por grupos ameríndios em suas experiências místicas. Ao mesmo tempo, foi apontado que os padrões decorativos geométricos de grupos indígenas com forte tradição de uso de alucinógenos apresentam impressionante superposição com as visões de desenhos geométricos e fosfenos relatadas por indivíduos submetidos experimentalmente ao efeito de psicotrópicos (Siegel 1979). Sendo assim, torna-se razoável o postulado de Lewis-Williams e Dowson (1988) de que em determinados casos podemos estabelecer uma ligação entre os dados etnográficos e o passado paleolítico através de uma “ponte neurobiológica”, pois nada indica que o sistema nervoso dos homens de pelo menos 35.000 anos atrás fosse diferente do nosso. Esta possibilidade já foi explorada na análise de alguns dados do Projeto Central (Beltrão e cols. 1985, Beltrão 1997).

O grupo Tukâno: xamanismo e símbolos

Os índios do grupo linguístico Tukâno habitam territórios dispostos em torno da linha do Equador entre o sul da Colômbia e o noroeste do estado do Amazonas, Brasil (Reichel-Dolmatoff 1975). Os parágrafos seguintes apresentam algumas das características culturais deste grupo indígena, conforme informações publicadas por Gerardo Reichel-Dolmatoff (1972, 1975, 1978) e correspondendo a estudos de campo na região do Rio Uaupés (Colômbia).

Os Tukâno estão divididos em cerca de 20 grupos exogâmicos – os quais apresentam dialetos específicos – entre os quais existem regras estritas de casamentos permitidos ou não, sendo o casamento dentro de um grupo ou entre determinados grupos considerado como incesto. Esta característica é claramente refletida pelo mito Tukâno sobre o povoamento do mundo, marcada pelo evento inicial da relação incestuosa entre o Pai-Sol e sua filha: a partir deste evento inicial o Pai-Sol cria a humanidade e estabelece regras, entre as quais as normas permitidas de exogamia que aparecem como um elemento fundamental da vida dos homens. Segundo Reichel-Dolmatoff, o obsessivo tema “incesto/relação exogâmica” nos mitos Tukâno parece refletir o histórico da ocupação inicial do Uaupés pelo grupo

(então um “povo invasor” e não muito numeroso, vindo do leste), quando sexo, reprodução e formação de família devem ter se apresentado como sérios problemas (Reichel-Dolmatoff 1985).

Além do Pai-Sol, o mundo dos espíritos é ocupado por diversos entes, destacando-se o mestre dos animais (*Vai-mahsë*) e o mestre do rapé (*Vihó-masë*). O pajé Tukâno, tecnicamente um xamã, recorre ao mestre dos animais quando seu grupo tem necessidade de obter caça, porém tal contato deve ser mediado por *Vihó-mahsë*. Para tanto, o pajé deve dirigir-se em espírito à morada de *Vihó-mahsë* na Via Láctea, o que ocorre durante o transe resultante do consumo de um rapé alucinógeno. Basicamente, este rapé é obtido da resina do tronco de árvores do gênero *Virola* (Myristicaceae), rico em alcalóides dos tipos beta-carbolina e triptamina (Schultes 1972). Este exemplo da relação dos Tukâno com o mundo dos espíritos – mesmo apresentado de forma bastante resumida – ilustra o papel de alucinógenos vegetais nas vivências místicas do grupo. O mesmo acontece em cerimônias de iniciação de adolescentes à vida adulta, na cura de doenças ou nas cerimônias de encontro entre grupos exogâmicos, quando o passado mítico dos grupos Tukâno é relembrado e revisitado pelos participantes da reunião.

As cerimônias que celebram o encontro entre grupos diferentes são marcadas pelo uso de uma bebida alucinógena obtida do Yagé, uma planta trepadeira (família Malpighiaceae, gênero *Banisteriopsis*) e ocorrem à noite na maloca (morada coletiva, veja Béksta 1988) de um dos grupos. Participam do evento tanto homens quanto mulheres, embora o uso do alucinógeno fique restrito aos homens. A ingestão do Yagé, com seus efeitos alucinatórios, é comparada pelos Tukâno ao coito e a um retorno ao útero materno, uma imagem não apenas sexualizada mas também portando forte conotação incestuosa: o pote contendo a bebida é identificado ao corpo materno, no qual o participante do evento penetra como um falo, seguindo-se uma regressão embrionária que resulta no renascimento. Por outro lado, a “viagem” alucinatória é entendida como um movimento de ascensão à Via-Láctea, o que possibilita a imersão no passado mítico, sendo assim revividos os momentos da criação da humanidade pelo Pai-Sol.

Uma vez apresentados de forma esquemática alguns dos costumes Tukâno, devemos nos deter de forma mais precisa no conteúdo das alucinações produzidas pelo Yagé. Ocorre que as diversas

descrições existentes apresentam semelhanças notáveis, embora também sejam observadas algumas especificidades (veja os capítulos 2 e 8 de Reichel-Dolmatoff (1975)), o que torna impraticável um relato completo. Contudo, todas as narrativas concordam em que há uma sucessão de fases diferentes, compostas por distintos tipos de alucinação visual e que a ocorrência de cada fase é dependente da dosagem ingerida. Seqüencialmente, as alucinações apresentam o seguinte desenvolvimento: a) visão nublada; b) padrões não-figurativos altamente geometrizados e com intensa movimentação; c) sensação de afastamento do próprio corpo e flutuação no ar, seguidos da observação de amplas paisagens, freqüentemente em “vistas aéreas”; d) visão de animais, principalmente onças e cobras. Embora as fases a e b sejam claramente apresentadas como fases iniciais, nesta ordem, os relatos não permitem avaliar se há seqüência temporal definida para c e d. Relatos menos completos sobre outros grupos amazônicos que também usam o yagé (ayahuasca ou hoasca) mencionam a visão de outros animais que não felinos e répteis, a sensação de deslocamento para lugares distantes (com visões de paisagens e cidades) e o estabelecimento de contato visual com pessoas distantes (Harner 1973).

Dentre as alucinações resultantes do consumo de Yagé, irão nos interessar inicialmente os padrões geométricos assinalados à fase b no parágrafo anterior. Esses padrões seguem diversos motivos como linhas onduladas paralelas, arco-íris (curvas catenárias), formatos semelhantes à letra X, pontilhados, losangos agrupados ou não, sol com raios divergentes e vários outros. O mais notável é que várias dessas figuras fazem parte da arte gráfica Tukâno onde recebem conteúdos simbólicos precisos, representando os princípios masculino e feminino, incesto, exogamia, linhas de descendência e útero, bem como vários outros significados, encerrando as principais preocupações que permeiam sua concepção de mundo (Figura 1 A). Por outro lado, conforme apontado por Reichel-Dolmatoff, esses padrões são muito semelhantes aos quinze tipos de fosfenos (Figura 1 B) experimentalmente produzidos através de choques elétricos de baixa voltagem em voluntários humanos (Knoll e Kugler 1959, Kellog e cols. 1965). Ao mesmo tempo, constata-se que figuras semelhantes ocorrem em alucinações resultantes da administração de cocaína e LSD a voluntários humanos (Siegel 1979).

O Projeto Central e a pintura rupestre no Médio São Francisco

As seções anteriores visaram essencialmente situar a “explicação xamânica” no contexto mais amplo dos estudos de arte rupestre, sublinhando seus problemas e vantagens e apresentar aspectos da cultura Tukâno relevantes para a presente investigação. Esses pressupostos serão utilizados na in-

terpretação do registro rupestre do Médio São Francisco, um dos objetos de estudo do Projeto Central.

O Projeto Arqueológico Central abrange uma área de 270.000km² no estado da Bahia, tendo como ponto inicial de investigação o Município de Central (11° 08' 08" lat. S; 42° 06' 46" long. O). A maior parte da região de interesse é semi-árida, ocupada pela vegetação de caatinga e caracterizada geologicamente por afloramentos arenito-quartzí-



Figura 1 – A) Motivos gráficos Tukâno: 1) símbolo masculino, 2, 3 e 4) vagina, útero, 5) sêmen, 6) canoa sucurei, 7) fertilização, 8) grupo de unidades exogâmicas, 9) linha de descendência, 10) incesto, 11) relação sexual exogâmica, 12) caixa de ornamentos, útero, 13) via láctea, 14) arco-íris (pênis do Pai-Sol, fertilidade), 15) Sol, fertilidade, 16) planta em germinação, fertilidade, 17) pensamento do Pai-Sol, pensamento, fertilidade, 18) comunicação, pensamento, 19) chocalhos, comunicação, 20) forquilha, fertilidade; B) Fosfenos. Esquemas publicados por Reichel-Dolmatoff 1975, 1978.

ticos e formações calcárias. Os estudos até agora desenvolvidos têm abordado desde problemas paleontológicos e ocorrência de vestígios de fauna pleistocênica (Bigarella e cols. 1984, Locks e Beltrão 1993, Locks e cols. 1993) até a caracterização de pinturas apresentando uma vasta gama de motivos e técnicas (Beltrão e Lima 1986, Beltrão e cols. 1990, Locks e Beltrão 1993, Beltrão e cols. 1994). Dentre os pictogramas até agora identificados gostaríamos de ressaltar a ocorrência de:

- a) zoomorfos de vários tipos, em geral mamíferos como cervídeos, porcos-do-mato, tatus, felinos e tamanduás, incluindo também a representação de organismos já extintos, como *Toxodon*, *Paleolama* e *Arctodus* (urso de face curta). São muito comuns também as representações de lagartos e aves.
- b) antropomorfos isolados ou em grupos. Os agrupamentos de antropomorfos formam, em alguns poucos casos, cenas que às vezes incluem também certos zoomorfos.
- c) Padrões geométricos. Esta é uma classe muito ampla, incluindo geralmente motivos não-figurativos, embora em alguns casos tenham formas identificáveis a “coisas” ou “objetos” (o sol, por exemplo). Contudo, decidimos agrupá-los em uma só classe, com base na suspeita de que, senão todos, uma boa parte deles têm sua origem no funcionamento dos sistemas visual e nervoso humanos, sendo representações de padrões fosfênicos.

Estas três categorias de pinturas serão discutidas com base em uma amostragem, registrada fotograficamente ou através de croquis traçados a lápis do sítio Fonte Grande, um canyon quartzítico extensamente decorado. Eventualmente serão mencionados dados de alguns outros sítios, visando reforçar certas conjeturas.

A terceira categoria (geométricos), devido à simplicidade das formas, é a mais adequada para uma análise inicial. A Figura 2 (A) mostra sete diferentes motivos encontrados em Fonte Grande, os quatro primeiros dos quais podem ser comparados aos motivos Tukâno de número 8, 13, 17 e 15 (Figura 1). As representações 5 (círculos concêntricos) e 6 (forma de X ou cruz) também correspondem a símbolos Tukâno, não mostrados na Figura 1, porém bastante comuns, segundo Reichel-Dolmatoff e com significação relacionada à fertilidade

masculina e órgão feminino, respectivamente. O número 3 desta figura inclui duas representações, zig-zague e ondulado formados por delineamentos paralelos, já que o modelo a ser discutido inclui essas duas formas em uma só categoria. Como pode ser visto, a comparação é bastante direta, pelo menos formalmente, não dependendo de modificações em qualquer um dos conjuntos para ser estabelecida. Por outro lado, os três primeiros pictogramas, assim como o quinto e o último prestam-se a uma comparação direta com cinco dos seis padrões não-figurativos comuns às artes San (África do Sul) e Coso (Grande Bacia da Califórnia) usados por Lewis-Williams e Dowson (1988) em sua formulação da explicação xamânica. Esses motivos gráficos foram comparados primeiro aos padrões fosfênicos “gradil” “pontos” “zig-zague” “curvas catenárias” (aqui aparecendo como círculos concêntricos, a elas identificáveis, segundo o proponente do modelo) e “linhas paralelas” (veja a Figura 2 B). O sétimo pictograma da Figura 2 A, um pectiforme, não pode ser comparado de forma direta com os motivos Tukâno, porém apresenta correspondente na arte Coso e no paleolítico europeu sendo derivado, segundo Lewis-Williams, do padrão fosfênico “retas paralelas”. Este primeiro conjunto de comparações funciona bem como suporte de um paralelo entre o registro do Médio São Francisco e a arte Tukâno. Contudo, o resultado também positivo da comparação com as artes San e Coso nos leva a perguntar se a semelhança encontrada com os motivos Tukâno reflete (a) uma unidade cultural no âmbito sulamericano ou (b) características universalmente compartilhadas por diversos grupos étnicos e culturas.

Devem ser ressaltados ainda alguns aspectos da Figura 2, a começar pelo pictograma de número 4, em forma de sol. Este é um tema bastante comum em vários sítios de Central, particularmente em abrigos onde predominam temas astronômicos, como a Toca do Cosmos. O exemplo aqui apresentado é uma variante pouco comum do tema, apresentando pequenas expansões nas extremidades dos raios. Em segundo lugar, o tema em X (número 6) ocorre em inúmeras variantes no sítio Fonte Grande: desde o simples contorno em vermelho, passando por versões em que as extremidades foram completadas e o interior preenchido com pigmento de outra cor (preto, por exemplo) e chegando a formas extremamente elaboradas em que os braços são formados por linhas paralelas vermelhas, entre as quais pode

haver ou não aplicação de pigmento amarelo. O pictograma formado por pontuações (número 2) está superposto a um zoomorfo de difícil identificação, provavelmente um lagarto, que se destaca como uma aplicação chapada de pigmento vermelho bastante esmaecido. Por último deve-se observar que a série de fosfenos (fenômenos entópticos) proposta por Lewis-Williams e Dowson apresenta apenas seis motivos, por eles considerados como formas básicas. Esta classificação contrasta com a série de quinze motivos definidos por Max Knoll (Figura 1B). Diante desta classificação em quinze motivos, pode-se questionar até que ponto formas como as de número 2 (linhas radiais, sol), ou 15, por exemplo, poderiam ser explicadas a partir da existência de apenas seis tipos básicos como aqueles expostos na Figura 2. Algumas destas observações mostrarão sua utilidade mais adiante.

A Figura 3 mostra mais uma série de representações também encontradas em Fonte Grande. O primeiro (número 1) apresenta-se composto por várias linhas paralelas vermelhas formando um U invertido e alternadas com linhas de pigmentação amarela. Comparamos esta forma com a do motivo Tukâno em forma de U, que na Figura 1A (número 4) é visto em apenas uma de suas versões, já que podem ocorrer ou faltar alguns detalhes de composição, como preenchimento por linhas paralelas e maior ou menor arredondamento dos contornos. Pode-se observar que a amostragem de Fonte Grande inclui também outras variações deste tema, como o U deitado, organizado em camadas paralelas e com contornos retilíneos (Figura 3, número 2). Segundo Reichel-Dolmatoff (1978) os Tukâno usam a forma em U (disposta em diversas posições) como símbolo de “porta, entrada”, mas também de “útero” “vagina”, com a protuberância central (a camada mais interna, portanto) indicando o clitóris. Representações em U deitado, com várias camadas, são extremamente comuns em desenhos sobre papel feitos por indivíduos Tukâno. O exemplo seguinte apresenta a forma de um numeral 1 romano, ou seja I (Figura 3, número 3). A forma I, embora não incluída entre os motivos Tukâno da Figura 1, é um tema que pode ser encontrado na decoração de alguns objetos, como aventais cerimoniais feitos de casca de árvore.

O número 4 da Figura 3 também é composto por linhas aplicadas em paralelo, com pigmentação amarela, e simetria bilateral espelhada. Seu aspecto mais geral pode ser comparado ao símbolo Tukâno

de número 11 (Figura 1), associado à relação sexual exogâmica, não-incestuosa. Não encontramos em Fonte Grande o símbolo oposto, o de incesto, formado por uma espiral (Figura 1A, número 10), em-

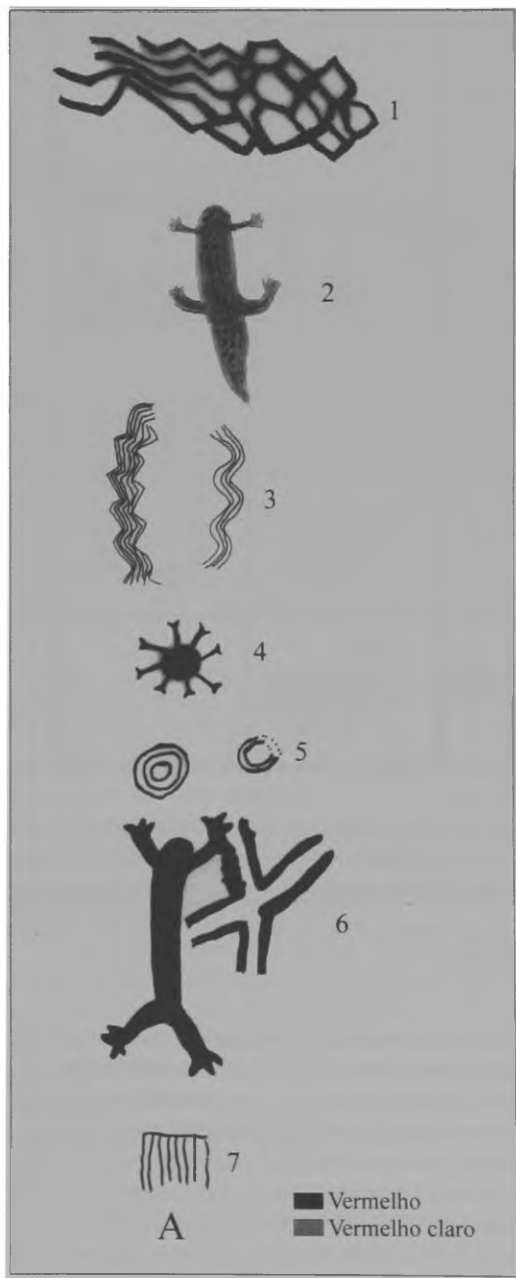


Figura 2 – A) Geométricos de Fonte Grande.

	Entópticos		San	San	Coso
I					
II					
III					
IV					
V					
VI					

B

Figura 2 – B) Esquema comparativo de fenômenos entópticos básicos (gradil, retas paralelas, pontuações, ziguezague, curvas catenárias e meandro) com motivos gráficos San e Coso (Lewis-Williams e Dowson 1988).

bora este motivo gráfico já tenha sido encontrado em outros sítios da região (Toca do Eusébio, por exemplo). Ainda entre as composições em camadas vermelhas e amarelas, podemos destacar as representações de número 5 e 6 da Figura 3. A primeira, um encadeamento vertical de losangos, apresenta a mesma estrutura do símbolo Tukâno para “continuidade biológica e social, linha de descendência matrilinear” (Figura 1A, número 9) sendo o losango isolado um símbolo feminino (Figura 1A, número 2). É interessante notar que também losangos isola-

dos podem ser encontrados em Fonte Grande (não mostrado aqui). A segunda forma (número 6) apresenta-se como um quadrilátero verticalmente dividido em campos retangulares, os quais são ocupados por linhas paralelas vermelhas delicadamente traçadas. Este mesmo padrão é invariavelmente encontrado em aventais rituais de cortiça dos Tukâno, documentados fotograficamente por Reichel-Dolmatoff (1978).

O próximo pictograma da Figura 3, o de número 7, é composto por um L e um U retilíneos e in-

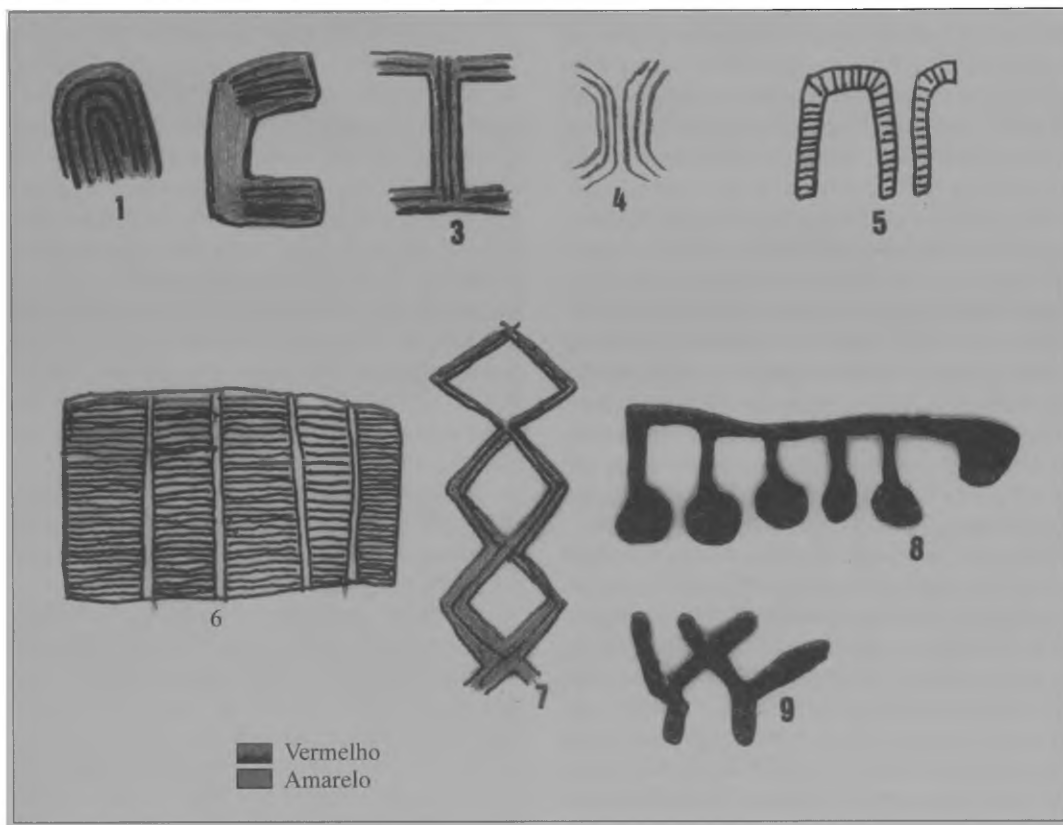


Figura 3 – Fonte Grande: não-figurativos.

vertidos, com preenchimento hachurado, comparáveis ao motivo Tukâno de número 19 (Figura 1A). Este motivo é seguidamente encontrado em desenhos sobre papel (requisitados aos índios por Reichel-Dolmatoff), na decoração da cerâmica e dos chocalhos de cabaça Tukâno, podendo assumir formatos mais simples, como uma barra vertical hachurada, por exemplo, ou mais complexos, como um F hachurado. Além disso, em muitos casos o preenchimento dos Ls e Us é feito com traços perpendiculares ao eixo da figura, exatamente como observado em Fonte Grande e não com traços diagonais como representado no esquema da Figura 1.

Para completar a Figura 3, resta a apresentação dos pictogramas de número 8 e 9. No primeiro caso, a forma em Y é identificável ao motivo Tukâno de número 20, o qual representa a forquilha de apoio do charuto de tabaco, podendo apresentar algumas significações mais abstratas e abundantemente utilizadas em desenhos sobre papel que descrevem

as visões atingidas através do consumo de Yagé. O número 9, com formato de “nota musical” também é semelhante a figuras desenhadas sobre papel por índios Tukâno, ora associadas ao princípio masculino, ora ao Yagé (veja pranchas coloridas de Reichel-Dolmatoff, 1978).

Ao inspecionarmos a Figura 3 verificamos uma certa dificuldade na comparação dessas representações com os padrões fosfênicos básicos (Figura 1 B), o mesmo ocorrendo com os símbolos Tukâno aos quais as associamos hipoteticamente. Certamente deve ser levada em conta a possibilidade de que esta comparação seja impossível, porém o modelo de Lewis-Williams e Dowson sugere que uma segunda explicação seja tentada. Isto porque o modelo incorpora observações de neurofisiologistas que descreveram processos de fragmentação dos padrões fosfênicos, assim como a formação de imagens mais complexas a partir de fusões, duplicações ou justaposições de diferentes padrões

básicos no curso de experiências alucinogênicas ou de indução de fosfenos. Desta forma, a fragmentação de um “gradil” pode originar uma forma em “escada” ou a superposição de um “gradil” e “pontuações” pode resultar em uma forma mais complexa. Observe-se ao mesmo tempo que, entre os Tukâno, os motivos formados por losango, encadeamento linear de losangos e gradil de losangos, apresentam-se como uma série de complexidade crescente a partir de um elemento básico e estão intimamente associados quanto ao conteúdo, representando mulher, linhagem matrilinear e associação de grupos exogâmicos, respectivamente. Ao considerarmos as “regras de transformação” do modelo de Dowson e Lewis-Williams, podemos perguntar se não estamos aqui diante de diferentes resultados da fragmentação do motivo fosfênico “gradil”. Ainda com base neste modelo, poderíamos supor que as representações gráficas em forma de I romano também derivam da fragmentação de um padrão fosfênico do tipo “gradil”. A própria forma como os desenhos foram compostos – linhas paralelas com cores diferentes e formando campos em diversas orientações – poderia ser derivada dessas normas de transformação. Devemos admitir, no entanto, que ainda nos faltam elementos seguros para optar por esta explicação.

O ponto importante a respeito deste segundo conjunto de exemplos é que eles (até o momento da redação deste texto) não se prestaram a uma comparação consistente com os exemplos discutidos por Lewis-Williams e Dowson, mas apenas à comparação Tukâno-Fonte Grande. Esta observação parece sustentar a idéia de que a semelhança entre o registro rupestre do Médio São Francisco e a arte Tukâno não se deve apenas à ocorrência universal de padrões fosfênicos nas manifestações gráficas de culturas onde existem, ou supostamente existiram, práticas religiosas xamânicas, incluindo estados alterados de consciência, mediados ou não por drogas. Quanto à possibilidade de que eles sejam um exemplo específico do processo mais geral de interconversão entre formas fosfênicas descrito por aqueles autores, podemos supor que as “leis” de conversão entre motivos são universais para a espécie humana (dado que a anatomia e fisiologia do sistema nervoso central é a mesma para qualquer indivíduo normal da espécie *Homo sapiens*) mas que a representação pictórica de seus resultados é fortemente influenciada por aspectos culturais regionais.

A exatidão das explicações contidas nos dois parágrafos anteriores são fortemente dependentes da aplicabilidade (ou da generalidade) dos mecanismos de conversão entre padrões fosfênicos. Isto nos leva a perguntar se há realmente na região do Médio São Francisco outras representações gráficas que, sem muitas ambigüidades, podem ser adequadamente explicadas pelo modelo ora em teste. Acreditamos que sim e um bom exemplo pode ser observado no pictograma da Figura 4 (A), encontrado em Serra Nua e que pode ser descrito como a integração do motivo “ziguezague” com o motivo “gradil”. Escolhemos este exemplo por sua semelhança a certas representações da arte San utilizadas por Lewis-Williams como um exemplo típico de integração de motivos (Figura 4 B). Além disso, podemos encontrar desenhos Tukâno muito semelhantes a estes exemplos de ziguezague-gradil, conforme ilustrado na Figura 4 C.

Antes da apresentação dos próximos exemplos, seria conveniente discutir um terceiro aspecto do modelo explicativo “xamânico-extático” sempre segundo a formulação de Lewis-Williams e Dowson. Este modelo propõe não apenas a existência de motivos fosfênicos básicos e de “regras” ou “leis” de modificação desses motivos, mas também que as alucinações se manifestam em três fases: 1) visão de padrões geométricos de origem fosfênica; 2) conversão de padrões geométricos em temas figurativos simples: uma forma “redonda” pode subitamente ser interpretada como uma fruta, por exemplo; 3) predominância de formas do mundo real, ou seja, visões de coisas, pessoas, animais, eventualmente compondo cenas.

Em primeiro lugar, é importante notar que esta seqüência – baseada em observações e experiências de neurofisiologistas – apresenta uma certa superposição com os relatos Tukâno a respeito do yagé: a tendência geral é o surgimento de padrões geométricos, seguindo-se a ocorrência de motivos figurativos e cenas. Além disso, deve-se observar que o surgimento dos motivos figurativos não resulta na eliminação dos motivos fosfênicos básicos, os quais podem se apresentar justapostos às imagens da terceira fase. Isto quer dizer que, na terceira fase, devemos encontrar a superposição e justaposição de corpos e objetos a formas geométricas.

A apresentação da segunda fase da “viagem” como uma transição para a terceira fase torna-se relevante para a discussão de nossos dados quando observamos o motivo da “planta em germinação”

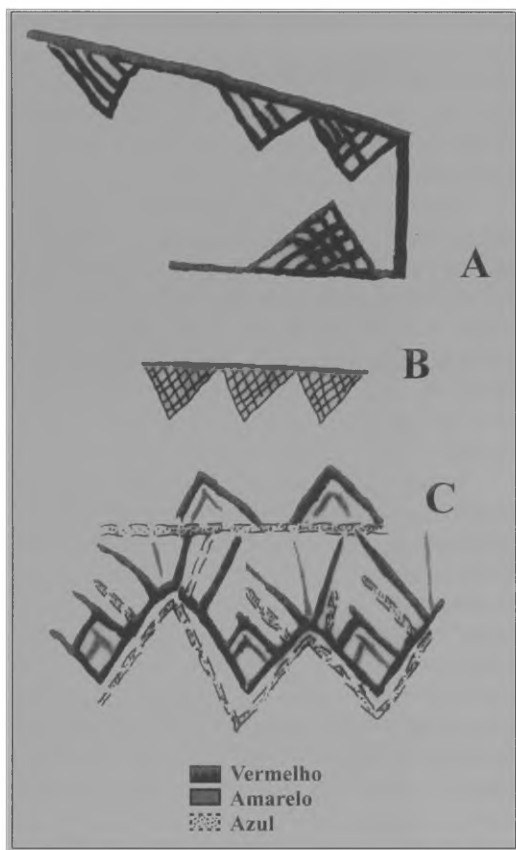


Figura 4 – A) Serra Nua: motivo “gradil” superposto ao motivo “ziguezague”; B) Arte San: superposição de “gradil” e “ziguezague” (Lewis-Williams e Dawson 1988); C) Tukâno: detalhe de desenho sobre papel, com as formas triangulares representando o princípio feminino (Reichel-Dolmatoff 1978)

(Figura 1 A, número 16) – um símbolo associado à fertilidade, de acordo com os Tukâno. Temos aqui um símbolo que (1) tem um caráter já figurativo, embora esquemático (o que, no entanto, também ocorre com o motivo “sol” da série Tukâno (Figura 1 A, número 15) e (2) apresenta sérias dificuldades de enquadramento nas classes de motivos fosfênicos (Figura 2). A Figura 5 (número 1) mostra um pictograma de Fonte Grande caracterizado por um eixo central do qual partem ramificações apresentando formato de alças e identificável a uma estrutura vegetal. Chama a atenção, na “planta” da Figura 5, seu delineamento em camadas de ver-

melho e amarelo, semelhante ao de algumas pinturas em forma de X e U, apresentadas anteriormente. Embora desenhos de vegetais ocorram em algumas províncias rupestres brasileiras (Prous 1991, capítulo XIV), sua raridade aumenta a dificuldade da interpretação. Isto é particularmente verdadeiro no caso em questão, pois mesmo se assumirmos que se trata da representação de um vegetal, esta é bastante esquemática, sem qualquer especificidade taxonômica. Apesar disso, o pictograma em questão será considerado importante para a presente análise, como será discutido mais adiante e seu caráter esquemático poderia ser revelador de imagens alucinatórias típicas da segunda fase da viagem, com linhas retas e curvas arranjando-se em formato de folha ou arbusto.

A Figura 5 será deixada de lado, por enquanto, de forma a que se discuta uma classe importante de representações figurativas: os zoomorfos. Encontramos aqui cervídeos, roedores, lagartos, além de vários biomorfos de difícil identificação. No mesmo sítio, conforme já discutido em outros artigos (Beltrão e Lima 1986, Beltrão e cols. 1994), estão presentes indícios de representação de fauna extinta: um camélideo sul-americano (possivelmente *Paleolama*) e o urso (possivelmente *Arctodus*). Em princípio, a representação figurativa de animais seria esperada como manifestação da terceira fase alucinatória, porém a profusão de motivos animais em outras tradições rupestres apenas atestaria – se tanto – uma preocupação ou motivação comum a diversas culturas do passado (e modernas) em todos os continentes. Contudo, um exame mais detalhado do urso (Figura 6) nos levou a conclusões mais específicas. Antes de mais nada, devemos admitir que o pictograma realmente representa um urso, não só pelo formato da cabeça como também pelas proporções gerais do corpo e, ao mesmo tempo, pela postura bípede. Torna-se fácil perceber que a reunião destas características em uma só biomorfo é mais do que uma simples coincidência, quando se considera que duas outras representações deste zoomorfo foram observadas no sítio Fonte Grande. Em segundo lugar, temos aqui uma sugestão da antiguidade da representação, como já mencionado em outros artigos. Ou seja, se considerarmos que o urso é ecologicamente incompatível com ambientes áridos e semi-áridos – o que é atestado pela distribuição geográfica da família *Ursidae* – temos um indício do contato de uma cultura humana sul-americana com este organismo, o

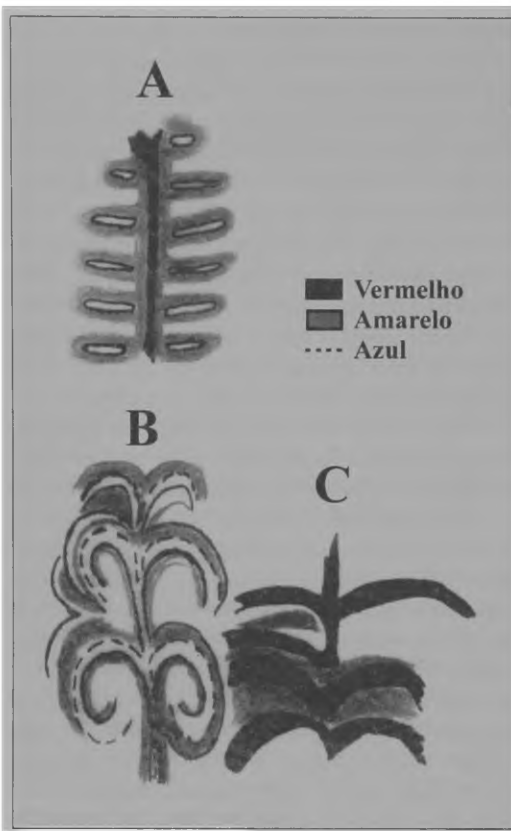


Figura 5 – A) Fonte Grande: Estrutura vegetal?; B e C) Tukâno: plantas, em desenhos sobre papel (Reichel-Dolmatoff 1978).

qual deve ser anterior ao estabelecimento da caatinga no nordeste do Brasil, cerca de 18.000 anos antes do presente, em média, segundo Ab'Sáber (1977, 1977a).

A Figura 6 B permite observar que o urso está associado a uma trajetória aparente do sol (conforme já discutido por Beltrão e cols. 1994), composta por linhas paralelas. Além disso, um outro conjunto de linhas paralelas liga o urso a uma composição aparentemente não-figurativa, dele distando menos de um metro e formada por uma série de linhas vermelhas separadas por áreas de pigmentação amarela. É notável como a forma geral desta composição parece refletir a forma do urso, com projeções correspondentes à cabeça e aos membros expandindo-se de um eixo central. Isto sugere que estamos diante de duas representações – uma realista e outra bastante estilizada – de um mesmo

animal, o urso. Dentro do modelo que estamos testando, esta associação pode ser interpretada como indício da transição entre a segunda e a terceira fase da alucinação visual: a composição vermelha e amarela, apareceria então como uma visão alucinatória do urso.

Podemos voltar agora ao exame da Figura 5 (A), previamente identificada como uma representação muito estilizada de um vegetal e apresentando uma forte identidade com o “urso alucinatório” o que se torna patente pela alternância das cores vermelha e amarela, sempre com as mesmas tonalidades. Mantido o esquema de interpretação aplicado ao urso, estaríamos diante da representação alucinatória de um vegetal.

As motivações envolvidas na representação de uma forma vegetal poderiam ser as mais diferentes possíveis, incluindo o seu uso para, simbolicamente, representar idéias como “fertilidade”, como no caso do símbolo “planta em germinação” dos índios Tukâno. Uma sugestão interessante quanto a este tema pode ser encontrada no trabalho de Boyd e Dering (1996) sobre a pintura rupestre do Baixo Rio Pecos (estendendo-se entre o sudoeste do Texas e o nordeste do México), cujo estilo mais antigo foi datado de até 4.200 anos antes do presente. O registro desta região inclui, junto com antropomorfos e zoomorfos, um vasto conjunto de representações realistas de plantas alucinogênicas, como o peiote (*Lophophora williamsi*), a erva *Datura* e a leguminosa *Sophora secundiflora*. Os registros etnográficos da América do Norte contêm extensa documentação sobre a ocorrência dessas plantas em rituais de caráter xamânico, o que torna evidente a longa tradição de uso daqueles agentes alucinogênicos para fins religiosos. De maneira geral, plantas destinadas a essas aplicações são sagradas para os povos que as usam, na medida em que mediam a relação entre o humano e o divino. O extremo respeito dos índios Tukâno pelo yagé (*Banisteriopsis*) é apenas um exemplo específico desta regra. Podemos interpretar a composição em vermelho e amarelo de Fonte Grande (Figura 5) como uma representação de planta alucinogênica? Qual planta? Apesar da escolha da cultura Tukâno como padrão etnográfico, seria despropositado tentar uma comparação do pictograma de Fonte Grande com o yagé: faltam-nos parâmetros biogeográficos (distribuição geográfica e ecologia de *Banisteriopsis* como planta de mata equatorial úmida) e morfológicos (a representação em questão pode ser



Figura 6 – Detalhe fotográfico de uma das paredes do Canyon Fonte Grande. A) urso com linhas paralelas inscritas, urso alucinógeno (*); B) trajetória solar; C) felino; D) linhas onduladas paralelas, um análogo do motivo Tukano “faia do pai sol”; E) pictograma formado pela associação curvas catenárias-tracejados-ziguezages. As letras associadas referem-se às posições indicadas na fotografia.

compatível com uma infinidade de grupos taxonômicos). Por outro lado, a “planta” vermelha e amarela de Fonte Grande apresenta algumas semelhanças com representações de “planta em brotamento” dos Tukâno (Figura 5 B,C). De forma geral, creio que a extensa documentação do uso de plantas alucinógenas em todo o continente e as semelhanças entre os estados alterados de consciência resultantes do uso de classes distintas de princípios ativos vegetais (Siegel 1977) conferem plausibilidade quer à hipótese da planta alucinógena, quer à hipótese da representação alucinatória de uma planta (ou a ambas ao mesmo tempo).

Os zoomorfos até agora estudados em Fonte Grande podem ainda ser usados na busca de indícios da terceira fase alucinatória, nos moldes apresentados por Lewis-Williams e Dowson: a justaposição de padrões fosfênicos e representações figurativas. De maneira geral, as representações animais em Fonte Grande apresentam pigmentação vermelha aplicada de forma “chapada”, isto é, toda a superfície do pictograma é colorida. Uma exceção importante a essa regra é o urso, em que o pigmento vermelho foi usado para delinear a forma do animal (Figura 6 A). Observam-se ainda traços de pigmentação negra nos membros e na parte inferior do tronco, bem como diversas aplicações de linhas paralelas (em vermelho) que preenchem ou atravessam regiões do corpo e da cabeça. Esses

conjuntos de linhas paralelas possivelmente incluem a continuidade da trajetória solar já mencionada anteriormente, porém as demais linhas aparecem de forma independente. Tais características aproximam o urso de uma série de pictogramas San, Coso e do paleolítico europeu, selecionados por Lewis-Williams e Dowson para ilustrar a justaposição de zoomorfos com ziguezgues, linhas paralelas e pontuações, entre outros padrões fosfênicos (Figura 7 B). Um indício semelhante pode ser encontrado no zoomorfo mostrado na Figura 7 A, decorado com duas bandas, uma contendo linhas paralelas transversais e outra contendo linhas em ziguezague e formando losangos. Finalmente, devemos lembrar que as linhas onduladas formadas por pontos, mostradas no número 2 da Figura 2 A, estão aplicadas sobre o zoomorfo identificado como um lagarto, o que sugere seu enquadramento nesta mesma categoria de zoomorfos decorados.

Os zoomorfos de Fonte Grande mostraram-se úteis para a busca de indícios de estados alterados de consciência, porém implicam em grandes dificuldades no que diz respeito a uma comparação com os motivos decorativos dos Tukâno, baseados em padrões geométricos. Contudo, podemos encontrar elementos adicionais ao inspecionarmos as representações antropomórficas que, nos muitos sítios do Médio São Francisco, apresentam considerável variação de forma, desde as mais longilí-

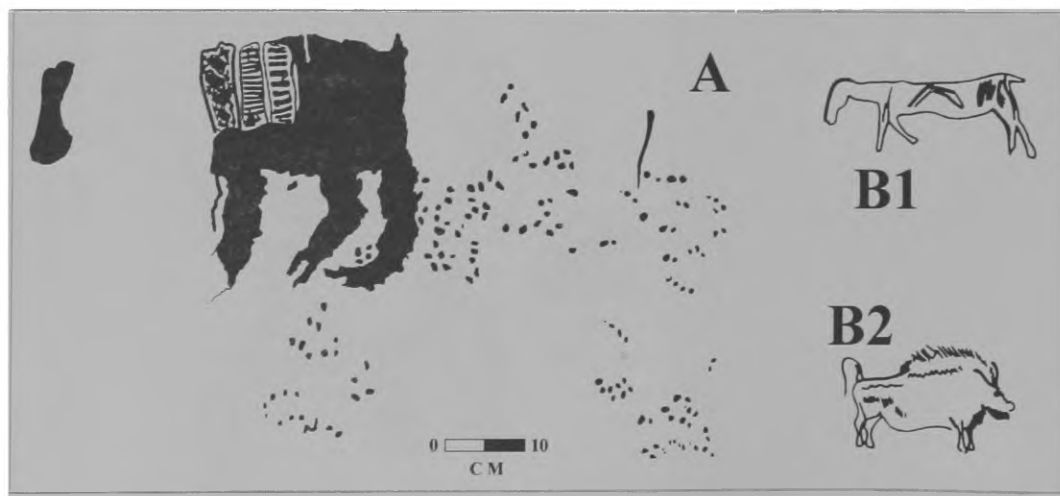


Figura 7 – A) Fonte Grande: zoomorfo decorado; B) zoomorfos decorados da arte San (B1) e do paleolítico europeu (B2), ambos os exemplos obtidos de Lewis-Williams e Dowson (1988).

neas até as mais arredondadas e apresentando detalhamento maior ou menor das extremidades do corpo. Um aspecto importante nessas representações é o freqüente detalhamento das extremidades dos membros com a presença de três dedos, tanto nas mãos quanto nos pés. Um exemplo típico pode ser observado no antropomorfo que acompanha o X da Figura 2 A (embora este exemplo em particular possua quatro dedos em uma das extremidades) e na maioria das representações antropomórficas por nós observadas em Fonte Grande. Esta mesma característica – três dedos nos pés e nas mãos – encontramos em representações do corpo humano desenhadas pelos índios Tukano. Como exemplos, a Figura 8 mostra um detalhe da parede frontal de uma maloca Taibano (A), desenhos em papel coletado por Reichel-Dolmatoff entre os Desana (C) e desenhos em papel coletados por Koch-Grünberg em 1906 e discutidos por B. Ribeiro (B). Os desenhos antropomórficos coletados por Koch-Grünberg nem sempre trazem o detalhamento dos dedos, mas quando isto ocorre estes são em número de três. Já

os desenhos coletados por Reichel-Dolmatoff (1978) geralmente apresentam, embora nem sempre, extremidades terminadas em três dedos. Além disso, os desenhos Desana publicados por Reichel-Dolmatoff foram feitos mediante a seguinte requisição: “represente o que você vê quando bebe yagé” Como resultado, os índios produziram ilustrações representando episódios mítico-históricos, freqüentemente presentes no transe alucinatório, onde se entrelaçam os símbolos não figurativos e figuras antropomórficas em um complexo registro iconográfico. Os antropomorfos em questão representam desde espíritos, como *Pamuri-mahsë* (o germinador), até os primeiros humanos ou mesmo xamãs.

A presença de xamãs em desenhos Tukano nos leva de volta à arte rupestre com a seguinte pergunta: podemos encontrar no registro do Médio São Francisco antropomorfos sugerindo a ocorrência de experiências de transe xamânico? A resposta é não, até o momento, se nos restringirmos aos dados obtidos em Fonte Grande (sítio ainda não inteiramente explorado). Por outro lado, alguns sí-

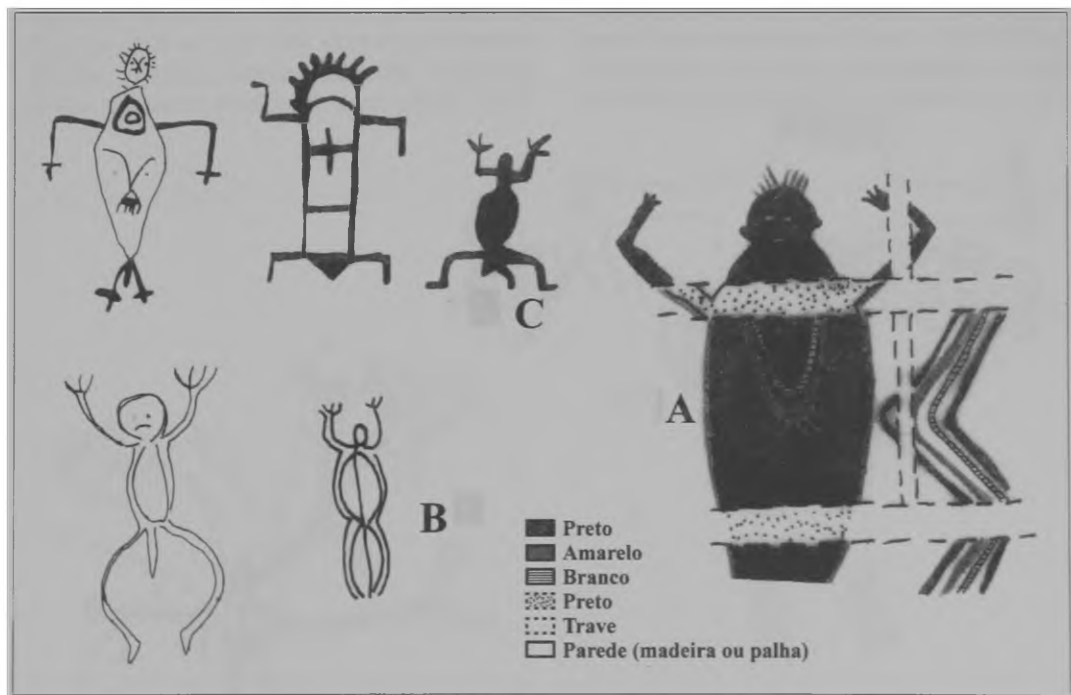


Figura 8 – A) Antropomorfo Tukano em parede de maloca Taibano; B) Antropomorfos desenhados por um Desana; C) Desenhos sobre papel coletados por Koch-Grünberg. A e B copiados de Reichel-Dolmatoff 1978; C copiado de Ribeiro 1989.

tios da região apresentam dados positivos, como é o caso do Canyon do Caldeirão onde foi encontrado o antropomorfo mostrado na Figura 9 A. Chamam a atenção nesta representação as linhas em ziguezague próximas à mão esquerda e outras cobrindo a parte superior do corpo, que explicam sua atual denominação de “personagem-trovão”. Podemos avaliar melhor o significado do personagem-trovão ao compará-lo com a representação gráfica San mostrada na Figura 9 B. Segundo Lewis-Williams (1986), as linhas que tocam e atravessam o corpo humano nesta figura representam um determinado tipo de poder dominado pelo xamã. Esta interpretação está baseada em diversas narrativas sobre a experiência do transe xamânico, inclusive por anotações etnográficas feitas pelo próprio Lewis-Williams entre os bosquímanos do Kalahari. Cabe afirmar, por enquanto, que possivelmente deveríamos esperar a descoberta desse tipo de associação entre linhas ziguezagueantes e antropomorfos em nossos estudos de campo, se: a) existe uma certa uniformidade nas sensações percebidas por pessoas em transe xamânico, independentemente da técnica utilizada para alcançá-lo e b) as manifestações

culturais aqui estudadas são de caráter marcadamente xamânico.

Toda a comparação acima apresentada entre o registro rupestre de Fonte Grande e os motivos gráficos do grupo Tukâno baseou-se no estabelecimento de identidades formais. Certamente, esta abordagem não é suficiente para fundamentar a exatidão da base etnográfica da presente análise. Tanto assim que o elemento complementar da tese em questão – a identificação de formas geométricas derivadas de alucinação visual – nos sugere que comparações injustificadas poderiam facilmente ser realizadas. Isto porque a identificação na pintura rupestre de padrões geométricos e figurativos de origem fosfênica e/ou alucinatória, daria margem à detecção de semelhanças com um grande número de culturas onde práticas xamânicas têm uma certa relevância, bastando para isso uma escolha preconceituosa dos elementos do registro rupestre a serem comparados. As últimas ilustrações a serem discutidas contribuirão para afastar estas dúvidas. Em primeiro lugar, a Figura 10 mostra a reprodução de um painel de Fonte Grande de onde foram escolhidos alguns dos pictogramas discuti-

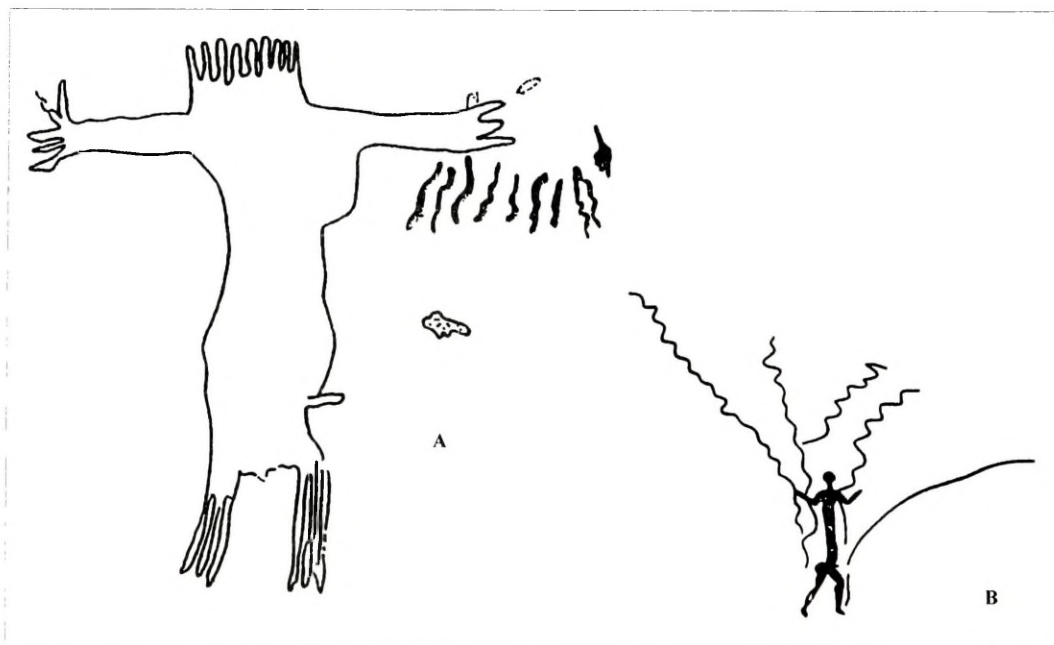


Figura 9 – A) canyon do Caldeirão: o personagem trovão; B) San: antropomorfo com linhas, uma representação do xamã durante o transe, segundo Lewis-Williams 1986.

dos anteriormente. Aqui pode ser vista a associação de antropomorfos com três dedos, o X (órgão feminino, segundo os Tukano) e um gradil formado por polígonos, principalmente losangos, semelhante ao símbolo Tukano que representa as relações de reciprocidade entre os grupos exogâmicos. Ademais, acima e à direita do X, vê-se uma composição com eixo linear acomodado entre dois ziguezagues, padrão freqüentemente observado na iconografia Tukano e representando a cobra canoa que transportou seus antepassados ao longo dos rios da região do Uaupés durante o povoamento inicial do mundo. Esta figura mostra, em primeiro lugar, a associação de diversos elementos de pintura rupestre comparáveis a motivos Tukano. Em segundo lugar, a associação X / gradil de losangos (órgão feminino/reciprocidade exogâmica) é o tema dominante do desenho feito pelo índio Biá (Reichel-Dolmatoff 1978, painel III) para representar uma visão decorrente da ingestão da terceira dose de Yagé (em algumas cerimônias até seis ou sete doses são consumidas por cada participante, em intervalos de uma hora); decoração semelhante – X / losangos e incluindo também a representação humana tri-digitada – pode ser encontrada na fachada de malocas Taibano, um dos grupos exogâmicos Tukano. Também merece comentário a presença de um zoomorfo identificado a um felino, prova-

velmente onça, nesta mesma figura. A onça é um animal importante na simbologia e na mitologia de diversos grupos ameríndios e não temos informações que expliquem especificamente sua presença no contexto formado pela associação X / losangos. Contudo, esta presença não seria de todo inesperada, sendo este animal um dos poucos representados figurativamente na arte Tukano.

O próximo exemplo vem da Figura 6, onde se pode ver a trajetória solar (B) que atravessa o urso (A), uma longa cobra (G), a onça (C) e o antropomorfo tri-digitado (F). No mesmo painel ocorrem dois elementos não-figurativos importantes: uma composição vermelha de curvas catenárias, linhas tracejadas e ziguezagues (E) e um conjunto de linhas onduladas paralelas amarelas (D) traçadas a partir da trajetória solar, um pouco adiante da onça. É interessante notar que linhas onduladas paralelas de cor amarela freqüentemente são usadas na simbologia Tukano para representar o pensamento ou a benevolência do Pai-Sol e que a onça, no registro mitológico, aparece como habitante do céu junto com o Pai-Sol, no princípio dos tempos. A associação apenas desses três temas, sol/pensamento/onça, certamente contribui para dar uma base mais sólida à comparação Tukano – Fonte Grande. Além disso, o painel em questão apresenta outros elementos consistentes. Por exemplo, uma com-

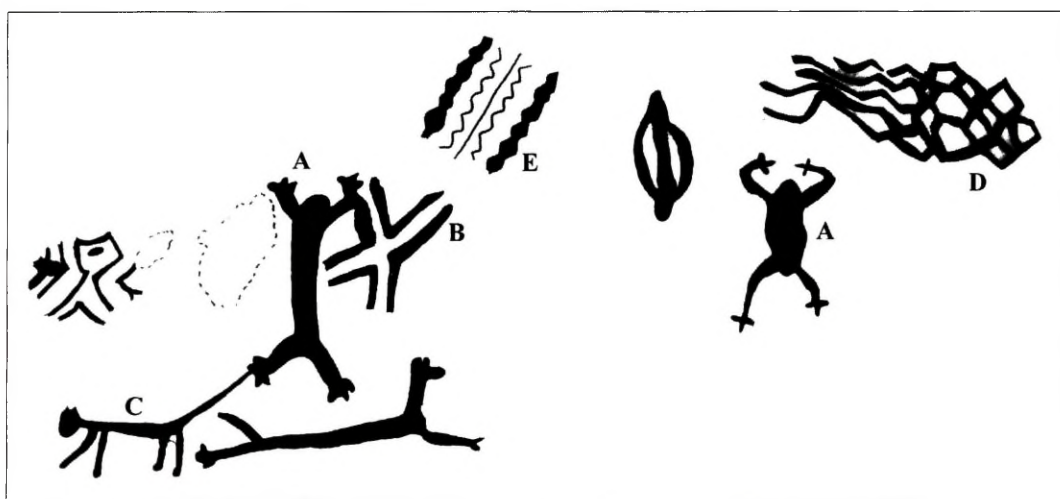


Figura 10 – Detalhe de rocha pintada no Canyon Fonte Grande, observando-se: A) antropomorfos tri-digitados; B) o motivo em X; C) felinos; D) motivo em gradil, incluindo losangos e pentágonos e E) motivo com eixo central e ziguezagues.

posição em vermelho formada por curvas catenárias (identificáveis à reiteração do motivo Tukâno de número 14, na Figura 1A), tracejados e zigzagues aparece de forma recorrente em desenhos sobre papel feitos pelo índio Yebá, do grupo exogâmico Barasâna. Em um dos desenhos, o significado por ele atribuído às diferentes formas geométricas dispostas em camadas envolve as atividades de homens de diferentes grupos exogâmicos durante a cerimônia das flautas *jurupari*. Em outro desenho, um pouco menos semelhante à representação observada em Fonte Grande, as diferentes camadas representam fases sucessivas da alucinação obtida com o consumo de seguidas doses de Yagé (Reichel-Dolmatoff, pranchas XI e VI, respectivamente). Este mesmo indivíduo (Yebá), assim como um outro Barasâna (Buyá) incluem em seus desenhos sobre os efeitos do Yagé representações figurativas de cobras. No caso de Buyá, estas sempre são representadas com a cabeça longa e afinando-se gradualmente da extremidade proximal para a distal, resultando em rostros finos e pontudos. Esta mesma característica pode ser observada na cobra (G) disposta diante do geométrico acima discutido.

É temerário afirmar que as pinturas rupestres aqui analisadas refletem conteúdos simbólicos idênticos àqueles atribuídos pelos Tukâno a certas formas geométricas e figurativas. Contudo, é possível que em alguns casos estejamos diante de convenções quanto à composição e talvez quanto à disposição de determinados motivos gráficos com conteúdos simbólicos (veja discussão mais adiante). Um exemplo adicional a esta tese é apresentado na Figura 11, onde podemos observar a associação de temas relacionados aos motivos Tukâno para (a) pensamento, cobra-canoa?, (b) útero ou entrada, passagem, (c) vagina e (d) relação exogâmica. Por um lado, a ocorrência de várias representações zoomórficas, como o *Paleolama*, quebram o padrão especificamente Tukâno composto pelos não-figurativos. Por outro lado, é notável a unidade formada por aqueles pictogramas, não só por se assemelharem a motivos Tukâno, mas também por compartilharem semelhanças de estilo. De fato, todos eles são compostos por finas linhas paralelas em vermelho e amarelo (como em b e c), em vermelho (como no caso de a) ou em amarelo, como em d, valendo a pena comentar que as cores vermelha e amarela expressam, segundo os Tukâno, a dicotomia fundamental feminino/masculino.

Conclusões e perspectivas

A) Canyon Fonte Grande e arte Tukâno

Quanto a este objetivo, o presente estudo conseguiu estabelecer uma sólida comparação entre vários exemplos de pintura rupestre de Fonte Grande e 17 dos 20 motivos básicos Tukâno. Além disso, identificamos alguns elementos formais importantes não apresentados na Figura 1, como o padrão do avental cerimonial, o I e o X. Também parece bastante confiável a comparação das representações vegetais de Fonte Grande com as representações vegetais dos Tukâno. Tanto neste último caso como em algumas das pinturas não-figurativas, deve-se ressaltar a ocorrência de composições em que se alternam as cores vermelha e amarela: tais cores, segundo Reichel-Dolmatoff, são de importância fundamental para a simbologia Tukâno, estando fortemente associadas à oposição masculino/feminino, fertilidade/fecundidade. Outro dado notável é a sistemática figuração de extremidades de membros humanos com três dedos tanto nos desenhos Tukâno como nos antropomorfos de Fonte Grande, o que também se observa em outros sítios do Médio São Francisco.

As Figuras 6, 10 e 11 sugerem fortemente que os exemplos de pintura acima discutidas não formam um conjunto arbitrário, particularmente se considerarmos que os “painéis” discutidos nas Figuras 6 e 11 são encontrados praticamente lado a lado (alguns metros de distância) na parede do canyon. Esta observação leva a discussão a duas outras constatações: 1) em diversos outros pontos do canyon Fonte Grande podemos encontrar associações significativas de pinturas correlatas aos motivos Tukâno e 2) embora os exemplos citados não constituam uma relação exaustiva dos tipos de pintura encontradas no canyon, existem poucos tipos de representações, fora aquelas aqui apresentadas.

Um aspecto indubitavelmente polêmico dessa análise contextual é a atribuição (formalmente justificável) de conteúdos mitológicos Tukâno à associação das representações “onça” e “linhas onduladas” com a trajetória solar (Figura 6), o que põe em evidência o problema da interpretação de significados. Deve-se admitir que o intervalo de tempo e a distância geográfica entre os dois conjuntos de manifestações culturais são suficientemente extensos para que se questione o estabelecimento de uma identidade de significados com

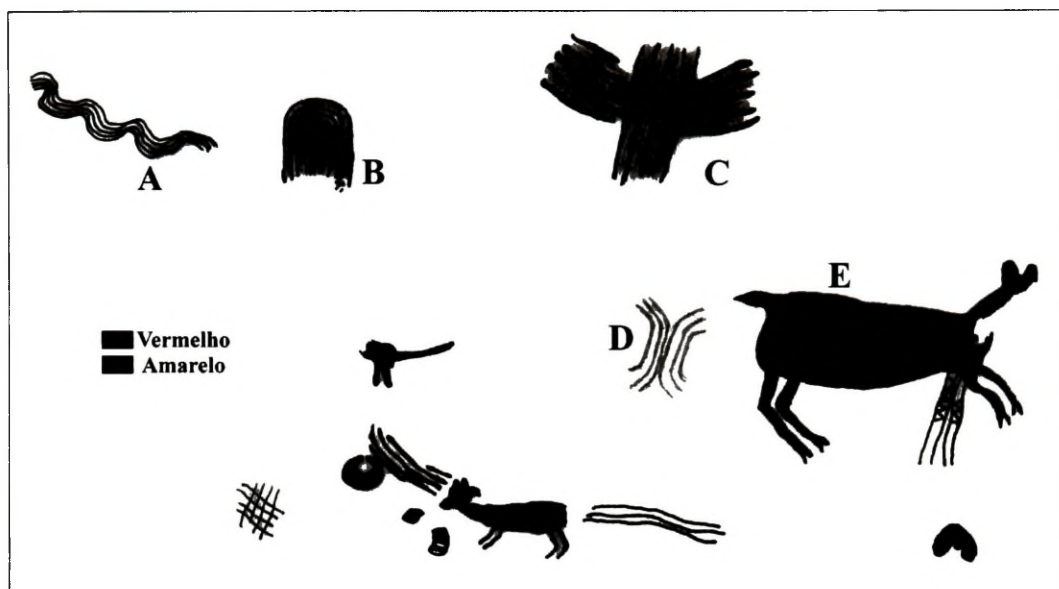


Figura 11 – Associação dos motivos (a) linhas onduladas paralelas (pensamento, segundo os Tukâno), (b) pictograma em U (útero ou entrada, segundo os Tukâno), (c) cruciforme (órgão feminino para os Tukâno) e (d) o pictograma com simetria bilateral, semelhante ao símbolo de relação exogâmica, usado pelos Tukâno. A mesma Figura mostra o Paleolama (e) e dois outros zoomorfos.

base apenas em identidade morfológica de contornos e traços. Contudo, a composição dos painéis pode ser olhada como indício da longa persistência temporal de várias convenções quanto à disposição de motivos gráficos. A tentativa de identificar convenções também é importante no que diz respeito à composição de certas pinturas, como aquelas em U e X em camadas vermelhas e amarelas, L e U hachurados ou o padrão comparado ao avental cerimonial. Considero ambas as evidências como fortes o suficiente para o estabelecimento hipotético de uma relação Tukâno-Fonte Grande, levando-nos ao problema da natureza desta relação. Para tanto, a hipótese inicial será desdobrada em duas possibilidades distintas:

- a) Ancestralidade dos autores das pinturas do Médio São Francisco em relação aos Tukâno, ou pelo menos a alguns dos grupos Tukâno (há uma certa heterogeneidade na origem dos grupos exogâmicos, conforme apontado por Reichel-Dolmatoff 1985 e também por Ribeiro 1995).
- b) A existência de um ancestral comum aos gru-

pos Tukâno e à cultura, ou culturas, (extinta(s)?) cujos vestígios são encontrados na região do Médio São Francisco.

Observe-se que distinguir essas duas possibilidades significa perguntar: as semelhanças formais entre a iconografia Tukâno e o registro rupestre do Médio São Francisco refletem uma continuidade cultural específica ou apenas um conjunto de traços unificadores de diversas culturas ameríndias? Deve-se admitir que o problema não é insolúvel, desde que se recorra ao registro etnográfico. Um exemplo de abordagem relevante para este trabalho pode ser encontrado na proposição de que várias características da pintura rupestre de Minas Gerais assemelham-se a representações gráficas do grupo Gê, refletindo concepções cosmológicas e de estrutura social (Gruhn 1983). A inspeção das pinturas analisadas pela citada autora, bem como sua localização (norte de Minas Gerais), deixa claro que se trata de uma comparação Gê/Tradição São Francisco. Esta sugestão certamente deve ser levada em conta, no que tange à análise do registro rupestre já levantado pelo Projeto Central, especial-

mente se pensarmos que o vale pode ter permitido um fluxo intenso de influências culturais e migrações. No entanto, as descrições da Tradição São Francisco revelam um quadro algo diferente do que pode ser encontrado em Central e arredores. O canyon Fonte Grande é um bom exemplo dessa diferença: apesar do predomínio de geométricos (cerca de 65%, em uma amostra de 363 pictogramas), estes são consideravelmente diferentes de exemplos típicos dos geométricos São Francisco. Mais precisamente, pode-se dizer que em Fonte Grande encontramos pictogramas mais simples do que os observados nos estilos Caboclo e Rezar daquela tradição (Prous e cols. 1980, Prous e Junqueira 1995). Neste caso, entende-se por “mais simples” a utilização de apenas um ou dois motivos geométricos em um mesmo pictograma e a raridade de geométricos circunscritos por retângulos e ovais. Ainda assim, deve-se admitir que há uma certa semelhança entre os geométricos de Fonte Grande, bem como de outros canyons do Médio São Francisco, com o estilo Januária da Tradição São Francisco. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de considerar (a) a relativa abundância, em Fonte Grande, de antropomorfos e zoomorfos, conjuntamente perfazendo 35% da amostragem aqui considerada, contra um valor máximo de 20% na Tradição São Francisco (Prous 1991); (b) que entre os zoomorfos predominam mamíferos, ao passo que os zoomorfos São Francisco são quase exclusivamente répteis, aves e peixes e (c) o uso freqüente da bicromia amarelo-vermelho, contrastando com a monocromia em vermelho do estilo Januária (Prous e cols. 1980, Prous e Junqueira 1995).

Este breve exemplo mostra que uma pesquisa cuidadosa das fontes etnográficas sul-americanas pode ser relevante para o esclarecimento de problemas arqueológicos e vice-versa. Dando um passo adiante pode-se perguntar quais culturas indígenas deveriam ser estudadas. Certamente deveriam ser examinadas algumas culturas amazônicas, tanto próximas quanto distantes geograficamente da região habitada pelos Tukâno. Deveríamos também examinar os registros a respeito de culturas do sertão nordestino. No entanto, essas duas escolhas ainda são muito pouco restritivas, implicando em um imenso número de culturas. Sendo assim, poderíamos delimitar melhor nosso campo de estudo aos grupos cujo registro etnográfico é (a) mais preciso e, na medida do possível (b) estudado em condições de pouco contato anterior com a cultura oci-

dentel. Estas considerações nos indicam um caminho a percorrer mas nos levam a insistir na importância da comparação com os Tukâno, ora em curso. Existe a respeito deste grupo um levantamento bastante minucioso (em alguns casos obtido em condições de razoável isolamento em relação à cultura ocidental), relacionando narrativas míticas, o caráter xamânico da religiosidade, o uso de drogas na busca de experiências místicas de fundo alucinatório e a iconografia do grupo.

B) Canyon Fonte Grande e explicação xamânica

Alguns dos motivos não-figurativos aqui discutidos, embora nem todos, também apresentam notável semelhança com formas fosfênicas. Nesses casos, conseguimos estender nossa comparação, além da simbologia Tukâno, até as artes San (África do Sul) e Coso (Califórnia), estabelecendo apoio à tese de Lewis-Williams e Dowson (1988). Contudo, alguns exemplos, como os da Figura 3, apresentaram algumas dificuldades para esta comparação, talvez indicando mais a ocorrência de traços culturais específicos do que a manifestação de características fisiológicas intrínsecas ao sistema nervoso humano. Por outro lado, encontramos alguns indícios da transição entre fases alucinatórias, sugerindo formas não-figurativas anteriores à formação de temas naturais: o urso alucinatório e as formas semelhantes a estruturas vegetais. Além disso, o personagem trovão do Canyon do Caldeirão pode ser comparado às representações sul-africanas de xamãs em transe.

O ponto crítico na adequação dos dados de Fonte Grande ao modelo examinado é a identificação de representações que correspondem à segunda fase alucinatória, tal como formulada originalmente. Segundo Lewis-Williams e Dowson, a transição entre a fase 1 (marcada pela visão de formas geométricas) e a fase 2, caracteriza-se pela transformação de formas geométricas em figurativas. No caso da arte Coso, por exemplo, esses autores mostram que determinados animais são compostos pela justaposição de algumas figuras baseadas no motivo fosfênico curvas catenárias. Até agora não foi possível identificar características como essa (ou diretamente identificáveis a outros padrões fosfênicos) no delineamento de zoomorfos ou antropomorfos de Fonte Grande. Aqui, o que se pode observar é que o delineamento dos biomorfos parece apenas expor as formas dos organismos com maior ou me-

nor esquematismo, não se detectando qualquer referência nítida a formas geométricas puras. Contudo, a composição em vermelho e amarelo próxima ao urso (Figura 6) e a ele “ligada” pela trajetória solar, sugere a passagem de um motivo altamente estilizado a um motivo figurativo. Uma consequência interessante desta interpretação é que podemos, por um lado, estar realmente diante de um indício de transição entre fases alucinatórias, porém esta aparece como mais complexa do que suposto por Lewis-Williams e Dowson. Uma primeira avaliação desses resultados é a de que eles representam apoio parcial à tese da explicação xamânica, sendo que o fortalecimento ou rejeição desse apoio dependerá de uma investigação mais detalhada de Fonte Grande e de outros sítios.

Como observação final, deve-se destacar que o segundo objetivo, relacionado à explicação xamânica, é apresentado como um teste de hipótese. Em linguagem estritamente científica, isto frequentemente pressupõe algum nível de quantificação de fenômenos, naturais ou sociais: valores obtidos experimentalmente são comparados com valores esperados e a maior ou menor superposição entre as duas classes de valores indicará a rejeição

ou a aceitação da hipótese. No tipo de fenômeno aqui estudado nem sempre as unidades de observação a serem quantificadas aparecem de forma clara e distinta. Um zoomorfo é uma unidade de observação? O que dizer de um conjunto de zoomorfos do mesmo tipo, em fila? Este é um forte motivo para considerar as conclusões como ainda preliminares, embora valiosas para o andamento da linha de trabalho. Valiosas não apenas pela identificação de formas “esperadas” de acordo com o modelo, mas sobretudo pelas discrepâncias observadas. O que está em jogo é um modelo (a explicação xamânica) provavelmente bastante útil, porém talvez não tão universal em todos os seus aspectos quanto afirmam seus autores.

Agradecimentos

À Professora Maria Beltrão (Museu Nacional) por seu apoio e a Joaquim Perfeito da Silva (Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - UFRJ), a quem devo alguns croquis de Fonte Grande que se mostraram decisivos para alguns aspectos deste trabalho.

FARIA, F. S. Comparison of rock art paintings of the Middle São Francisco river with graphic motifs of the Tucanoan linguistic groups: testing the shamanic hypothesis. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 23-47, 1997.

ABSTRACT: A rock art sample (paintings) from the Middle São Francisco River region (Canyon Fonte Grande, Central, Bahia, Brazil) was compared to the basic graphic motifs of Tucanoan indians art (Reichel-Dolmátov 1978). The same rock art sample was also compared to the phosphene motifs used by Lewis-Williams and Dowson (1987) in their interpretative model, which describes the origin of rock art representations as derived from visions of people who experienced altered states of conscience, such as those observed in shamanic trance. The results show 1) a strong formal similarity between either non-figurative or antropomorphic representations from Central and Tucanoan art, as well as evidences of similar associations of motifs; 2) Partial identity between non-figurative paintings and the expected phosphene motifs described by Lewis-Williams and Dowson.

UNITERMS: Altered States of Conscience – Brazil – Phosphene – Rock-art – Shamanism – Tucano.

Referências bibliográficas

- AB'SABER, A.N.
1977b Espaços ocupados pela expansão dos climas secos na América do Sul por ocasião dos períodos glaciais quaternários. *Paleoclimas* (São Paulo), 3: 1-15.
- BEDNARIK, R.G.
1990 On neuropsychology and shamanism in rock art. *Current Anthropology*, 31: 77-84.
- BEDNARIK, R.G.
1995 Concept-mediated marking in the lower paleolithic. *Current Anthropology*, 36: 605-634.
- BÉKSTA, K.J.
1988 *A maloca Tukano-desana e seu simbolismo*. Seduc – AM, Manaus.
- BELTRÃO, M.C. de M.C.; LIMA, T.A.
1986 Projeto Central Bahia: os zoomorfos da Serra Azul e da Serra de Santo Inácio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 21: 147-157.
- BELTRÃO, M.C. de M.C.; DANON, J.; NADER, R.; MESQUITA, S.S.; BOMFIN, M.T.M.P.
1990 Les représentations pictographiques de la Serra da Pedra Calcaria: Les Tocas de Buzios et de Esperança. *L'Anthropologie* (Paris), 94: 139-154.
- BELTRÃO, M.C. de M.C.; LOCKS, M.; CORDEIRO, D.
1994 Project Central (Bahia, Brazil): rock art in the Chapada Diamantina uplands. *Revista de Arqueologia* (São Paulo), 8: 337-351.
- BELTRÃO, M.C. de M.C.; DÓRIA, M.R.P.; DÓRIA, F.A.
1985 A catástrofe e o arquétipo. *Revista do Brasil*, 3: 90-96.
- BIGARELLA, J.J.; BELTRÃO, M.C. de M.C.; TÖTH, E.M.R.
1984 Registro de fauna na arte rupestre: possíveis implicações geológicas. *Revista de Arqueologia* (Belém), 2 (1): 31-37.
- BOYD, C.E.; DERING, J.P.
1996 Medicinal and hallucinogenic plants identified in the sediments and pictographs of the Lower Pecos, Texas Archaic. *American Antiquity*, 70: 256-275.
- CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, J.D.
1996 *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil.
- DRONFIELD, J.
1996 The vision thing: diagnosis of endogenous derivation in abstract art. *Current Anthropology*, 37: 373-391.
- ELIADE, M.
1958 *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GRUHN, R.
1983 Projections of Gê social structure in the rock art of Northern Minas Gerais, Brazil: an hypothesis. *Revista de Arqueologia* (Belém), 1 (1): 40-45.
- HALVERSON, J.
1987 Art for art's sake in the paleolithic. *Current Anthropology*, 28: 63-89.
- HARNER, M.J.
1973 Common themes in south american indian yagé experiences. M.J. Harner (Ed.) *Hallucinogens and shamanism*. New York, Oxford University Press.
- KELLOG, R.M., KNOLL, M.; KUGLER, J.
1965 Form-similarity between phosphenes of adults and pre-school children scribbles. *Nature*, 208: 1129-1130.
- KNOLL, M.; KUGLER, J.
1959 Subjective light pattern spectroscopy in the cephalographic frequency range. *Nature*, 184: 1823-1824.
- LA BARRE, W.
1974 *Hallucinogens and the shamanic origin of religion*. P.T. Furst (Ed.) *Flesh of the gods: the ritual use of hallucinogens*. New York/ Washington, Praeger Publishers.
- LEROI-GOURHAN, A.
1982 *As religiões da pré-história*. Edições 70, Lisboa. Traduzido da terceira edição francesa (Presses Universitaires de France, 1976. Primeira edição: 1964).
- LESSEL, S.; COHEN, M.
1979 Phosphenes induced by sound. *Neurology*, 29: 1524-1527.
- LEVI-STRAUSS, C.
1949 *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris.
- LEWIS, I.M.
1977 *Êxtase religioso*. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D.
1986 Cognitive and optical illusions in San rock art. *Current Anthropology*, 27: 171-178.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D.; DOWSON, T.A.
1988 The signs of all times. Entoptic phenomena in upper paleolithic art. *Current Anthropology*, 29: 201-243.
- LOCKS, M.; BELTRÃO, M.C. de M.C.; DANON, J.
1993 Região arqueológica de Central – Bahia – Brasil: nº 2 – Abrigo da Lesma: os mamíferos. *Clio* (Série Arqueológica), 1: 70-75.
- MARSHACK, A.
1976 Implications of the paleolithic symbolic evidence for the origin of language. *American Scientist*, 64: 136-145.
- OSTER, G.
1970 Phosphenes. *Scientific American*, 222 (2): 83-87.
- PROUS, A.
1991 *Arqueologia Brasileira*. Brasília, Editora UnB.
- PROUS, A.; JUNQUEIRA, A.
1995 Rock art of Minas Gerais, Central Brazil. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*,

FARIA, F. S. Comparação do registro rupestre do Médio São Francisco com motivos gráficos do grupo lingüístico Tukano: um teste para a hipótese xamânica. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 23-47, 1997.

- XXVIII: 75-86.
- PROUS, A.; LANNA, A.L.; PAULA, F.L.
1980 Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. *Pesquisas* (série antropologia, São Leopoldo), 31: 121-146.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.
1974 The cultural context of an aboriginal hallucinogen: *Banisteriopsis caapi*. P.T. Furst (Ed.) *Flesh of the gods: the ritual use of hallucinogens*. New York/Washington, Praeger Publishers.
1975 *The shaman and the jaguar*. Philadelphia, Temple University Press.
1978 *Beyond the milky way. Hallucinatory imagery of the Tukano indians*. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications.
1985 Tapir avoidance in the colombian north-west Amazon. G. Urton (Ed.) *Animal myths and metaphors in South America*. Salt Lake City University of Utah Press.
- REINACH, S.
1903 L'art et la magie. A propos de peintures et des gravures de l'Age du Renne. *L'Anthropologie*, XIV: 257-266.
- RIBEIRO, B.G.
1989 *Arte indígena, linguagem visual*. São Paulo, Ed. Itatiaia.
1995 *Os índios das águas pretas*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras.
- SCHULTES, R.E.
1974 An overview of hallucinogens in the western hemisphere. P.T. Furst (Ed.) *Flesh of the gods: the ritual use of hallucinogens*. New York/Washington, Praeger Publishers.
- SIEGEL, R.K.
1977 Hallucinations. *Scientific American*, 237: 132-140.
- SOLOMON, A.
1996 Rock art in southern Africa. *Scientific American*, 275 (5): 86-93.

Recebido para publicação em 25 de junho de 1997.

THE ROMAN SECOND CENTURY GATE AT PERGE AND ITS LITERARY ASSOCIATIONS

William E. Mierse*

MIERSE, W.E. The Roman second century gate at Perge and its literary associations. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 49-64, 1997.

RESUMO: O artigo visa demonstrar como a entrada romana do século II d.C. da cidade de Perge, na Ásia Menor, pertence a um conjunto arquitetônico harmônico, construído a partir de um programa artístico mais amplo.

Assim, os vários elementos que compõem esta entrada (pátios, nichos e esculturas, colonadas) são analisados à luz de suas possíveis associações com os estilos de pintura mural e de composições literárias, adquirindo uma coerência única.

UNITERMOS: Arte romana – Arte provincial – Arquitetura romana na Ásia Menor.

The Gate at Perge

The ruins of the ancient city of Perge (περγη) site slightly inland of the Pamphylian coast of south Turkey, 16km east of Antalya (Figure 1). The site was first discussed by Lanckoronksi (1980: 61) and then excavated and published by A. M. Mansel (1949, 1956, 1975a, 1975b) and more recently by Jale Inan. Strabo (14.4.2) describes the site. The city was founded following the end of the Trojan War by emigrants from Argos led by the seers Kalchas and Mopsus and the hero Amphilochus. To date, the excavations have revealed no evidence of an archaic settlement at the site. The first mention of the town is the fourth century periplus attributed to Scyta of Caryanda.

The city welcomed Alexander the Great. The earliest remains are Hellenistic, and the standing ruins of the walls and the south gate of the lower

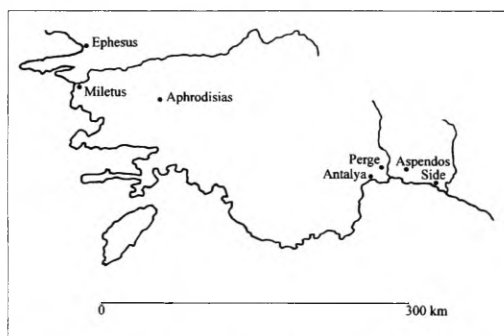


Fig. 1 Map of south coast of Asia Minor.

city date from Seleucid times. The old Hellenistic gate consists of two well-built round stone towers which flank the gateway proper. The entrance opened into a horseshoe shaped court with the two towers forming the terminal ends of the horseshoe. The horseshoe court was totally reconfigured in the years A.D. 120-122 (Figure 2). The horseshoe was opened up so that the new shape resembles more a

(*) University of Vermont, U.S.A.

bell with a depth of 20.35m. The south end was sealed by a great triple arch. The walls that connect with the towers and define the space were sheathed in marble. A two-storey columnar façade in the aedicular “Marble style” was installed, and behind the façade there were niches built into the walls (Figure 3). The niches of the lower storey contained sculptures of deities; some of these statues have survived. The upper row of niches housed representations of the legendary founders of the city including Mopsus and Kalchas. The names were inscribed on the statue bases. Included with these were statues of other legendary founders. There were also representations of two contemporary men of the city, M. Plancius Varus – the former governor of Bithynia – and his son, C. Plancius Varus. These men were the father and brother respectively of the patroness of the rebuilding project, Plancia Magna who was also the priestess of the Artemis Pergaia, Perge’s tutelary deity.

The triple bay arch that closes the courtyard had a design which shares features in common with the arches of Hadrian in the nearby city of Attaleia (Antalya) (Figure 4) and in Athens (Boatwright 1993: 195). It had a width of 20m, which is wider than the courtyard which it sealed. The middle arch was the widest at 3.40m; the two flanking arches were 2.50m. The arch was situated on a base which rose four steps above the level of the courtyard

proper, and though built of local stone was, like the sides of the courtyard, covered in marble. It continued the aedicular architecture and had a two storey façade into which were set statues of members of the Imperial families from Nerva through Hadrian. The arch served to architecturally enclose the courtyard space and to create a single structural entity. Beyond the arch to the north began the colonnaded street that was the major thoroughway for Perge and which ended in great fountain complex, the north fountain (Mansel 1975b: 367-372). The arch was not unlike the *scaenae frons* of a Roman theater. When in full operation the entire complex must have possessed the self-contained quality of a Roman theater.

The remodeled Hellenistic gate ensemble was preceded by a large quadrilateral space some 92m in length (Figure 5). Along the west side of this region stood the façades of a bath and a fountain and statues, the inscribed bases for which survive. One of these held a statue of Plancia Magna which does survive. The bath entrance and the fountain can be dated from their inscriptions to the reign of Septimus Severus (A.D. 193-211), but the inclusion of a statue of the benefactress of the remodeled Hellenistic gate may indicate that actual work on this region began as well during the time of Hadrian. The statue bases found in association with the fountain show dedications to Artemis Pergaia and Septimus Severus and his family.

Another marble aedicular façade closed the south side of this courtyard complex. A second gateway led out to yet another adorned courtyard space, this one rectangular and defined on the two sides by arcades. This area may also date to the period of Plancia Magna’s work, but the large marble gate erected at the south end dates to the reign of Septimus Severus. The entire complex of gates and courtyards was built and decorated over a period of about eight decades. It consisted of four gates which defined three large courtyards of changing shape. The whole complex formed a long and impressive processional route leading into the city from the south side.

Of the sculptures that once decorated the complex, several still survive and are housed in the archaeological museum in Antalya. Others can be identified from the inscriptions on the bases. In his study of the sculptures from Perge, Özgür has identified the placement of fifty individual works many coming from the bath complex (Özgür 1987, final two plans). Moving through the courtyard spa-

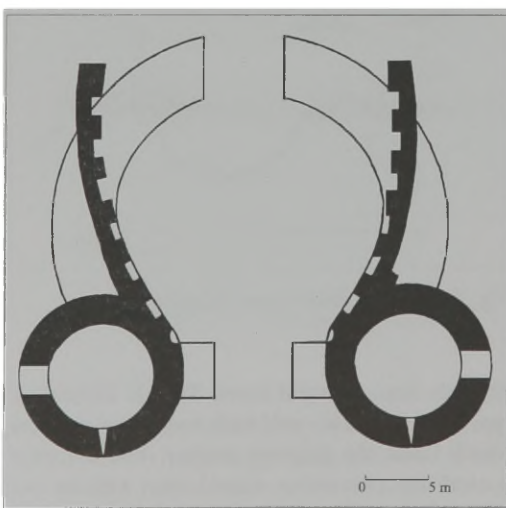


Fig. 2 - Plan of the Hellenistic Gate with the Roman gate laid over it after Lauter (1972) ill. 7.



Fig. 3 Remains of the Roman city gate. Erich Lessing/Art Resource, NY S0097859 01-01-05/56.

ces from south to north, a visitor to the city in the early third century A.D. would have encountered a group of statues at the first courtyard consisting of Artemis Pergaia, and Nemesis accompanied by two unknown women (Özgür 1987, nos. 7, 23, 44). Along the west side of the quadrilateral court probably part of the fountain design were statues of Julia Soaemias – the mother of the Emperor Elagabalus – Julia Domna, and Septimus Severus (Özgür 1987, nos. 38, 39, 40). Near to the west Hellenistic tower stood the representations of Plancia Magna, an unknown priestess of Artemis Pergaia, and an unknown priest of Apollo (Özgür 1987, nos. 9, 12, 43). The bell-shaped courtyard yielded an image of one the Dioscuroi and a Hermes (Özgür 1984, nos 4, 5) as well as the inscribed bases of the legendary founders of the city and the father and brother of Plancia Magna. The arch was decorated with imperial portrait

statues accompanied by the Tyche of Perge (Özgür 1987, nos. 21, 33, 35, 37). On the other side of the arch where the colonnaded street began were representations of Isis, Serapis, and Aphrodite (Özgür 1987, nos. 26,27). At the north fountain which terminated the colonnaded street, stood two images of Hadrian, and one each of Zeus, Artemis (of the Versailles type), Apollo, and two unidentified women (Özgür 1987, nos. 1, 8, 11, 32, 34, 46, 47).

The statues can be arranged into three groupings – Imperial images, portraits of local members of the elite (probably including the representations of the unknown women, priestess, and priest), and mythological figures. The Emperor Hadrian is shown both nude and in cuirass. Septimus Severus wears a cuirass. The Imperial women, Sabina, Faustina (Figure 6), Julia Domna, and Julia Soaemias are all draped, reproducing well-known fifth and

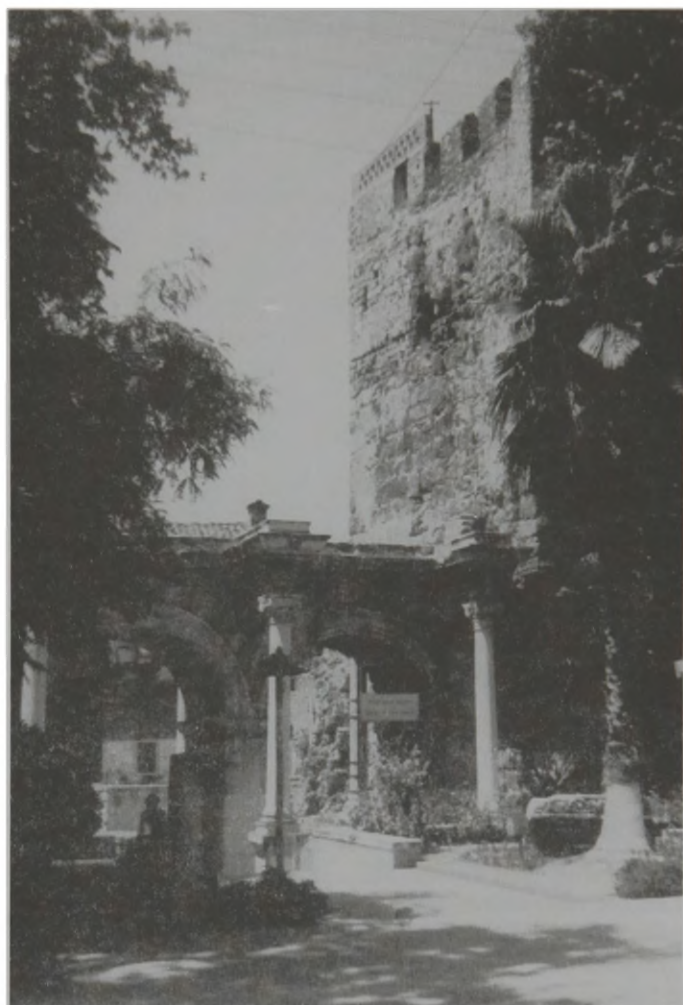


Fig. 4 View of the remains of the triple arch at Attaleia (Antalya). Mierse 1982.

fourth century female types (Özgül 1987). The portraits of Perge's female elite including Plancia Magna most commonly employ the type known as the larger Herculaneum woman which is also used for Sabina and Faustina. The grouping of two women from the south gate makes use of the fifth century Venus Genetrix type for one of the women. Unfortunately the loss of the statues of Plancia Magna's father and brother rob us of the opportunity to see if they too employed older types and if they related to the imperial images in some way as does one of the portraits of Plancia Magna.

The statues of mythological figures portray mostly divinities, many represented in fifth and fourth century styles, and some reproducing well-known Classical works. Most of the figures can be identified from their attributes and others are known from the inscribed bases. Among these mythological representations are those of the legendary founders of the city. None of the actual statues survive. Mopsus and Kalchas could have been dressed as Hellenistic philosophers in chiton and himation since they were ancient seers. This would have related them to the image of a priest of the

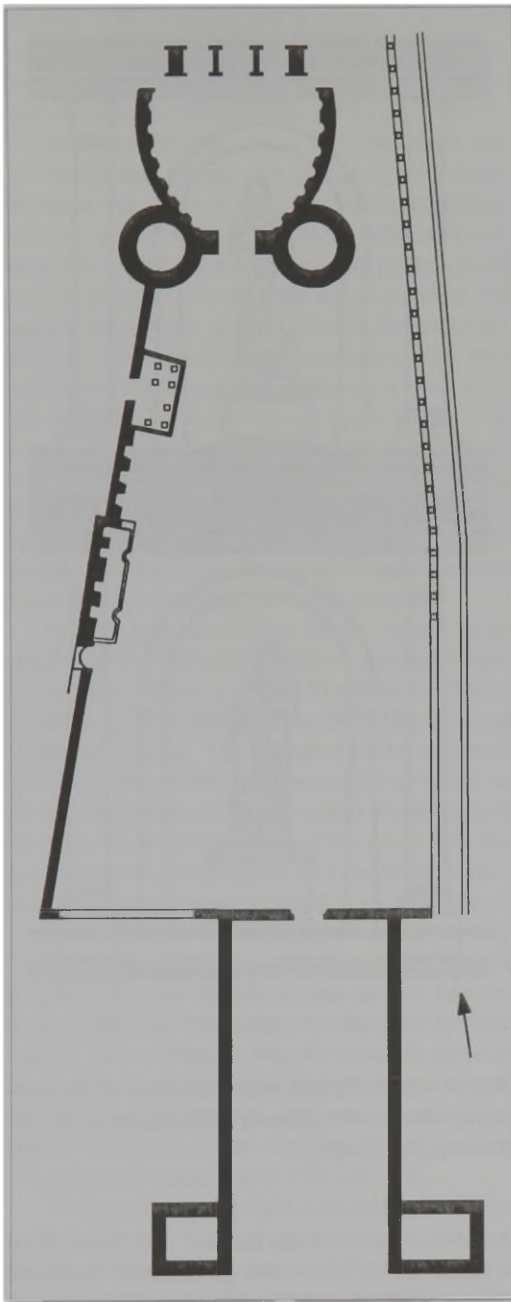


Fig. 5 - Plan of the full Gate complex after Akurgal (1985) fig. 163.

Imperial cult found in the west hall of the agora at Perge (Özgür 1987, n° 42). The other founders along with the two Plancii may well have been



Fig. 6 Statue of the Empress Faustina from the arch in the archaeological museum of Antalya. Mierse 1982.

shown in heroic nudity which would have related them to one of the images of Hadrian.

The excavations have made it possible to posit a chronology for the changes to the region of the south entrance to the city (Boatwright 1993: 192-196, Mansel 1975: 61, Lauter 1972: 1-11, Mansel 1956). The first major change was to the Hellenistic horseshoe courtyard. The horseshoe shape was changed and the space reconfigured to open up out from the gate in an oval shape that is then brutally terminated by the great triple bay arch. The Hellenistic gate itself was narrowed by means of rectangular piers added to the towers. The new interior space was covered in rich marble revetment and the aedicular façade and niches behind were divided into seven bays of two storeys on each side, thus creating twenty-eight spaces for sculpture along the side walls of the court. The date on the base of the statue of Hadrian

from the arch is A.D. 121 while the nomenclature for the figures of Plotina and Matidia indicate a date as late as A.D. 122. (Boatwright 1993: 196). The imperial imagery in this courtyard is no later than Hadrian reinforcing the idea that the work was accomplished by A.D. 122. The two inscriptions on the arch, one in Greek, the other in Latin, make clear that the reconfiguration was paid for through the benefactions of Plancia Magna. The north fountain with its Hadrianic associations may have been completed during the same period.

The presence of a statue of Plancia Magna in the quadrilateral court to the south of the Hellenistic court could well indicate that she also paid for the initial work here, but the importance of the Severan imagery and the reference to the emperor Septimus Severus in the fountain inscription makes clear that the final work in this portion was much later. The earlier work in the old Hellenistic courtyard was accorded respect since there is no evidence that there was any attempt to usurp the place of Hadrian with one of the members of the Severan Dynasty.

Program

The program of the reconfigured old Hellenistic courtyard can be reconstructed. The remains of the courtyards to the south and of the colonnaded street and north fountain are too fragmentary to allow for full understanding of the programs. The elaboration of the architecture with the aedicular façade covering and the placement of twenty-eight statue niches in the side walls and additional niches on the arch argue that there was a well planned-out sculptural program in this space (Figure 7). The program may have been repeated and further developed in the colonnaded street and on the north fountain where there was a continuation of the architectural vocabulary and the sculptural imagery. Within the courtyard the larger than life-size marble statues of major and minor Olympian deities lined the lower row of the architectural niches. In addition to those deities already discussed, there were also images of Aphrodite, the other of the Dioscuri, Pan, Heracles, and one unidentified male. The upper row of fourteen niches held the statues of Mopsus and Kalchas and also the Lapith Leonteus, the son of Kronos; Machaon from Thessaly, the son of Asklepios; Minyas the Orchomenian, grandson of



Fig. 7 Hypothetical reconstruction of the two-storey niche arrangement with statues from the Roman gate complex.

Ares; and Labos from Delphi; and Rixos from Athens, son of Lykos and grandson of Pandeion. These constituted the *ktistai*, the city founders. Missing from the group is Amphiloehus who appears in the Herodotus and Strabo accounts. However, several of the figures included are known to have their own identities and stories but have no literary associations with Perge: Leonteus, Machaon, and Minyas. These are not major mythological players and their presence here as *ktistai* must reflect a local force at work. Labos and Rixos are local

creations with no recognized pedigrees. There may have been a cult to the Rixos operating in Perge since the statue base references the hero's foot as a relic of some type (Merkelbach and Sahin 1988: 97-170, Mansel 1956: 109-110, n° 79). The heroes that are recognized among this grouping are minor. Machaon was a hero at Troy, and Minyas is famous because of the actions of his daughters. Even Mopsus and Kalchas are not important mythological figures. Kalchas was the seer who identified the anger of the goddess Artemis towards Agamemnon. Mopsus accompanied the Argonauts. The two supposedly fought a battle of the seers over a fig tree which cost Kalchas his life (Rose 1959: 279). It may be possible to relate some of the city founders to some of the divine figures, Mopsos along with Heracles and the Dioscuri made the journey on the Argo. Kalchas was obviously associated with Artemis. Machaon was the son of Asklepios whose father Apollo is represented in the program.

On the arch, in addition to the statues recovered there were also dedications to Artemis Pergaria, to Divus Nerva, to Divus Traianus, to Plotina Augusta, to Diva Marciana, to Diva Matidia, and to Sabina Augusta. The inclusion of the emperors in divine form relates this part of the program to the representations of the Olympian divinities, and removes this from the realm of the every day. By placing the Artemis Pergaia with the imperial portraits it links the imperial family to local concerns.

Included with the representations of the city founders were the father and brother of Plancia Magna. They are described also as city fathers. Interestingly, the two males are identified by their familial ties to Plancia Magna which is unusual for men (Jameson 1965: 56). Plancia Magna herself was of local importance and was accorded the epithet "daughter of the city" on one of the city inscriptions (Mansel 1956: 119, abb. 69).

Boatwright is quite right in asserting that Plancia Magna's gate at Perge presents a new image of the Greek cities in the context of Roman imperial rule. The luxury of the fittings, the high quality and elegance of the carving of the inscriptions, the sheer volume of sculpture testified to the wealth of Plancia Magna and also of the city of Perge itself. The statuary honored the ancient history of the city in the presentation of the city founders and at the same time celebrated the present prosperity with the images of members of the Plancii and of other elite families. The Plancii had become impor-

tant not just in Perge but throughout the Hellenized world of Asia Minor (Mitchell 1974: 27-49). Into this parochial display are set the emperors, present and past, and select members of their families. Interestingly, Plancia Magna dedicated the arch not to the Emperor but to her city, an unusual practice (Boatwright 1993: 197-199).

To understand the foundation on which the sculptural program of the Gate rests requires a consideration of three cultural factors: 1) the developments in visual vocabulary that occurred in Roman painting and sculpture during the late Republic and early Empire; 2) the rise of *ekphrasis* as a literary construct with a parallel in the visual arts; and 3) the role of Second Sophistic rhetoric in the cities of Asia Minor during the first and second centuries A.D.

Visual Vocabulary

It has become increasingly clear to students of Roman art that by the first century A.D. individual works were often elements in larger programmatic compositions. They could be essential items in public architectural ensembles such as the Baths of Caracalla (Marvin 1983: 34-384) or could be integrated with other pieces in sculptural or painting assemblages. In such arrangements the individual works became participants in a visual conversation which actively engaged the spectator (Warden and Romano 1994: 228-254). This sophisticated use of the visual arts which rendered them as far more than decorative accents may have begun in the late Republic with groupings of paintings in third style wall paintings in the house of Pompeii and Herculaneum.

During the first century A.D. sculptures became more and more engaged in the producing large scale narrative compositions. These could represent single episodes, as in the story of Odysseus and the giant Polyphemos shown on the Pollio fountain at Ephesus on the west coast of Asia Minor, a monument of the late first century A.D. (EMC 1989: 451). In other instances several individual episodes would be joined together to form a single, larger composition as in the sculptural ensemble from the grotto of Tiberius from Sperlonga on the west coast of Italy. Here the individual sculptural groupings are best understood as responding to one another

in a large composition. In both examples, the artists of the first century A.D. can be understood to be developing an approach first tried in the Hellenistic period (Pollitt 1986: 111-126). Works like the Pollio fountain in Ephesus show artists struggling to distill the essence of a narrative into a single image. The quest to find single, significant scenes which can represent long and complicated stories is an old concern of Greco-Roman art and can be traced back to the Archaic period and neck of the Nettos vase where the painter had tried to capture the essential features of the same story as the designer of the Pollio fountain.

The grouping of individual statues in the grotto at Sperlonga, which each capture a narrative moment of quite different stories, must be considered the out growth in sculpture of the developments on third and fourth style wall painting. The individual units were each self-contained and were carefully placed around the chamber to create specific sight-lines for the viewer. The intent must have been to emphasize each group in a particular manner, at least in relation to the viewer who was outside the confines of the area containing the sculpture. The individual sculptural groups must have been designed to resonate with one another, and the stylistic similarities of the individual compositions would have allowed for them to be comfortably related one to the other. The grotto at Sperlonga functioned like the individual third and fourth style rooms in the houses of Pompeii and Herculaneum. In these the walls were covered with painting of elaborate architecture into which were inset painted narrative panels. The mythological narratives were also reduced to single images, distillations of complicated plots into single images which were intended to resonate with the other painted images on the walls of the room (Thompson 1960/1961: 41).

In these examples – the Pollio fountain, the Sperlonga groupings, and the third and fourth style wall paintings in houses at Pompeii and Herculaneum – the key shared element is narrative. For each, the artists found the moment in the narrative that conveys the essence of the story. To do this, the artists worked with visual description. They created settings, emphasized costume elements and visually recognizable attributes, and set the figures into dramatically charged scenes where gestures and movements that convey easily understandable meanings.

Ekphrasis

There developed during this same period a literary analogue, *ekphrasis*. *Ekphrasis* became a common literary device in the first century B.C. It is a descriptive pause in a narrative, a moment when the action ceases and the chronological push of the plot is suspended. The items described can be landscapes, buildings, battles, storms, or works of art. While such lapses can be found in almost all narrative structures – and there are examples of *ekphrasis* in Greek literature as early as Homer – it is in Latin literature of the late first century B.C. that the device becomes a specialized element in composition. It can be found in Virgil (Fowler 1991: 25-35) and even Catullus (Laird 1993: 18-30). These descriptive passages have a strongly visual aspect and allow the reader to form the image in the mind's eye. This quality to the Latin descriptions separates them from early Greek examples, such as Homer's, where the passages lack the same visual intensity (Leach 1988: 27-72).

The *ekphrasis* in Virgil is sometimes to describe single works of art. This is similar to the way that it can be used by the writers of the Greek romances of the late first, second, and third centuries A.D. In such settings, the descriptions set-up a situation, prefigure the later action in the plot, or establish particular relationships (Bartsh 1989: 34-37). The orators and writers of the Second Sophistic movement, which flourished in the coastal cities of Asia Minor, also used *ekphrasis* of art works as a composition device. The most famous examples is the *Imagines* of the Elder Philostratus, a work of the third century A.D. In these examples the descriptions of static scenes present paintings along the sides of a gallery in the sea side villa of a wealthy individual in the region of the Bay of Naples. The scenes are mostly mythological, but the actual descriptions provided by Philostratus are short and lacking in particulars about the painting. Instead they allow him to display arcane knowledge of the larger series of events or sequence of myths that are invoked by the specific presentation in the painting (Lehmann-Hartleben 1946: 16-44). Philostratus's approach to the paintings in this private seaside gallery would suggest that there was an idea current that viewers of narrative painting would take time to contemplate the scenes represented and use

them as a vehicle for a thoughtful consideration of the subject of myth as a whole.

Such uses of *ekphrasis* seem to match what is being done with third and later fourth style narrative wall paintings. In single rooms several painted narratives could be arranged along the walls. Each individual scene is self-contained and has its own narrative. The viewer is forced to determine the specific narrative episode, to consider how it distills the essence of the larger story of which it is but one part, and to find how it relates with the other painted scenes with which it shares the chamber. Such activity gives meaning to the entire room and turns the individual scenes into parts of a large composition in which the static moments are understood to have a non-temporal and non-narrative relationship with one another. Something similar must have informed the specific choices of scenes and the arrangement of the sculptural groupings in the grotto at Sperlonga.

Ekphrasis within the context of a literary narrative work halts the action of the plot by the insertion of a static element which bears some type of relationship with the active aspects of the plot itself. *Ekphrasis* used by a Second Sophistic orator supplies a means for the erudite exegesis of arcane aspects of the myth or the story represented in the work described. Both literary uses of *ekphrasis* testify to a high level of visual sophistication on the part of the readers or listeners. Literate Romans were prepared to look closely at works and to be visually captivated by paintings and sculptures. They were willing to actively engage art pieces. Therefore certain types of paintings or sculptures, those that portrayed frozen moments from a narrative – individual representations, self-contained, and standing aloof – must have operated as they do in the *Imagines*, as the *entrée* to the larger consideration of the meaning behind the work. For Philostratus, the painted representations do not have any type of association with a plot line, but in the works of novelists, they often do; one narrative is embedded into another. In a similar manner, the groupings of paintings in third and fourth style rooms or of sculptures in the grotto of Sperlonga could have operated both as means to enter into the contemplation of the specific story captured in the image and to a consideration of the relationships of stories embedded within stories. The *ekphrasis* passages as well as the individual painting and sculptures may have been intended to provoke an emotional response from the reader, listener, or

viewer, one in which the ethical implications suggested by the description or by the actual image played a significant role (Morales 1996: 188-209, Brilliant 1984: 69-70). It may also have been the case that present setting in which the works were displayed was part of the intellectual ambiance. The whole premise for Philostratus's discussions of the painting is the education of the ten year son of the villa's owner who accompanies him on his walk through the gallery. In the same vein, the diners at the grotto of Tiberius's villa at Sperlonga, may have wondered about their own involvement in the current political drama being played out during dinner.

Ekphrasis and Roman Theater

The third and fourth style narrative paintings, the sculpture at Sperlonga, the *ekphrasis* in romance novels must all be considered developments in the sphere of private art. Only in the orations of some of the Second Sophistic writers can one argue for a greater public exposure to these artistic constructs. Within the confines of private art, the works can be and usually are small and intimate and allow for the dialogue between viewer and viewed to be leisurely. There is no need for the full impact of the work to be immediate, it can unfold as the viewer contemplates it. This is unlike the situation for public art in the Roman world. The nature of public commissions usually requires that the specific objects be large enough to be easily seen from some distance. The statues on the Pollio fountain at Ephesus or placed in the architecture of the Baths of Caracalla are over life-size. They are, in fact, colossal. To function effectively, they must make their visual impact rapidly. They may have layers of meaning that can be slowly stripped away, but there must be at least one immediately comprehensible meaning to the work or it will fail as a public statement. These features of public art limit the degree to which they can have developed in association with the *ekphrastic* literary tradition which belongs more to the sphere of private art. However, there is another way in which the *ekphrastic* mode does relate to the public art commissions. Theater prospered during the Imperial period as evinced by the quantity of theaters built throughout the Roman world beginning with the reign of Augustus. In addition to the traditions of staged comic and tragic works inherited from the Greeks, performers and writers developed mime and panto-

mime as important types of theatrical entertainment. As early as the mid-first century B.C. a kind of tableaux vivant had entered the stage repertoire, though these were most often part of victory processions in Rome. When Pompey celebrated his triumph over Mithradates, King of Pontus, the victory procession lasted two days and included hundreds of captives representing the fourteen nations and nine hundred cities that Pompey had defeated. The actual families of the defeated kings and generals formed part of the procession. Whether these figures were expected to reenact the battles and the defeats is not clear from the text, though someone carried painted placard which showed scenes from the battles (Plutarch, Pompey, 45.1-46.1). Beacham has proposed that the allegorical statues that decorated Pompey's theater in Rome may have represented the defeated fourteen nations that were featured in the procession (Beacham 1992: 246, n° 13).

Events such as triumphal processions in which the defeated played an active role in a staged event which took place in the city streets performed before the general population of the city brought the language of theatrical entertainment to a mass audience. At the same time, the practice of creating theatrical forms to reference historical narratives served to blur the distinction between present and past as well as between reality and fiction. This blurring may have become even fuzzier in the Imperial age when condemned criminals were executed in theatrical stagings of famous stories – pantomimes in which someone actually died. Martial records that during the reign of Titus a criminal was torn apart by a bear as part of the staging of the story of the bandit Laureolus in a theatrical work of the same name (Martial, *De Spec.* 9 (7)). Suetonius records a pantomime performance of the story of Pasiphae and the bull which featured copulation between a woman and a bull (Suetonius, Nero, 12). Tertullian wrote of a staging of Hercules' death in which the actor was forced to die on the pyre (Tertullian, *Apol.*, 15.5).

These examples suggest that visual spectacle had become a common feature at the popular level in Rome and in other cities of the Empire. Theatrically staged events – in which pantomime, with its emphasis on gesture and its origins in dance (Beacham 1992: 140-153), featured significantly – taught audiences how to respond to visual language as well as spoken dialogue. The vocabulary of gestures which both performer and audience

needed to master was quite extensive and sophisticated to judge from the comments of Lucian who notes that a dancer in a pantomime was expected to create through gesture and movement alone such recognizable characters as a lover, an angry man, a mad man, and a grief stricken man. Moreover, the audience knew the conventions well enough for specific representations that they reacted negatively when a performer playing the role of Chronos devouring his children instead presented Thyestes committing the same act (Lucian, *De Saltatione*). The Roman populous then was sensitive to visual messages, was ready to read historical events in terms of contemporary stagings, was open to theatrical experiences as a part of the every day visual environment of a Roman city.

Artists began rendering verbal narratives into visual images early in the history of Roman art, continuing to explore an interest developed by Greek artists and first found as early as the Sumerian period of Mesopotamian art (Winter 1985: 11-34). The problem for the artist is always whether the story line is best presented as a series of simultaneous representations in which several episodes are introduced to make the basic point clear or whether the essence of the story can be distilled to a single image, a monoscenic rendition (Weitzman 1970: 13-17). The two versions of the "Blinding of Polyphemos" the one on the Pollio fountain at Ephesus and the other in the grotto at Sperlonga offer glimpses of these two approaches in works both of the first century A.D. The Pollio fountain represents the narrative with two distinct episodes presented in a single composition, Odysseus handing the cup of wine to Polyphemos and to the side the preparation of the stake. The Sperlonga group shows only the scene of the stake about to be jabbed into the giant's eye. The monoscenic representation places great demands upon the artist for it requires that the image be chosen with care since it must convey several individual episodes in one frozen moment. At the same time, it must be able to suggest the complexity of the story line that is captured in the tableaux. The difficulty of making such selections may explain why painters working in the third and fourth styles tended to recycle the same images again and again.

The development of *ekphrasis* as a standard feature in the writings of romance novelists and of Second Sophistic orators tended to work to integrate the visual with the verbal, to tie together image and

text. This may have been even stronger if indeed there did develop during the Hellenistic period a practice of providing textual illustrations in scrolls (Weitzmann 1970: 77-81). Great sculptural ensembles, like groups of wall paintings or like small illustrations in scrolls served to reference more than what was actually seen. For a population used to reading beyond the image, the individual work could provide a starting point for a deeper consideration of meaning or subject suggested by the scene. In the case of grouped wall paintings or purposely juxtaposed sculptural units, the meanings of the individual pieces could be tied to the larger composition in which there was an intentional interweaving of associated meanings and interpretations.

The Gate at Perge, Second Sophistic Thought, and Imperial Iconography

The structure into which the individual statues were set in the new version of the old Hellenistic court at Perge was a modification of the *scaenae frons* of a Roman theater. Interestingly enough, the great *scaenae frons* of the theaters of Perge itself and of nearby Side were not constructed until after the middle of the second century (Akurgal 1985: 329-339) and could not have provided a model for the gate ensemble. The design, with layers of architectural elaboration forming a façade for the wall and into which was placed sculpture, can be seen as early as the mid-first century A.D. in the theater at Arausio (Orange) in southern France, and no doubt was known at several other places, perhaps even the Roman version of the theater at Miletus on the west coast of Asia Minor.

There were adequate examples of the *scaenae frons* theater type to have served as a model for the architects of the gate at Perge. However, the relationship is purely formal, the use of architecture which includes sculpture as an integral feature. There is another architectural ensemble, itself probably indebted to theater architecture, which must have provided the real prototype for the gate at Perge. In the middle of the first century A.D., two generations before the gate at Perge was redesigned, the city of Aphrodisias in western Asia Minor, built a great sculptural complex intended to honor the Imperial family of the Julio-Claudians. The Sebasteion at Aphrodisias obviously played on the association between the patron goddess of the city,

Aphrodite, and the patron goddess of the Imperial family, Venus. The Sebasteion at Aphrodisias consists of two parallel, two-storey porticoes that flank a central processional way about 14m wide and running ca. 80m in length. At the west end, the processional space terminates with a propylon which was decorated with architectural members defining niches into which sculptures were set. The propylon of the Sebasteion at Aphrodisias is among the earliest examples of the aedicular style which also distinguishes the gate at Perge. The statues set into the architecture of the propylon at Aphrodisias included images of the Julio-Claudian family, the Imperial family of the middle first century when the ensemble was built. Along with the Imperial family there were representations of the hero Aeneas and the goddess Aphrodite. The upper storeys of the two side porticoes held sculpted relief panels that consisted of both iconic images such as the Emperor Augustus accepting the bounties of the earth and the command of the seas and narrative panels with mythological scenes.

The formal design parallels between the Aphrodisias Sebasteion construction and the gate at Perge are quite close. Both feature architectural settings which use a modification of the *scaenae frons* as the device for the presentation of individual sculpted units. The statues are placed in rising tiers, and there is an intermingling of mythological with real representations. The statues in the Sebasteion were intended to be related to one another so that the image of Aphrodite provides a linkage with the city itself, with the figure of the mythological hero Aeneas – who was her son and came from Asia Minor (Troy) and founded Lavinium in Italy – and the with Julio-Claudian family whose patron deity she was. She is described on the Sebasteion as the ancestral mother of the divine Augusti (Erim 1986: 111). The mythological panels may have been arranged to stress a message of Roman and Greek reconciliation. The myths represented were all of Greek origin and permitted the residents of Aphrodisias to view the advent of Roman power and control as somehow a development out of Greek culture itself (Smith 1990: 100).

There is, however, a major difference that separates sculptures at Perge from many of those at Aphrodisias, and for that matter from the other sculptures so far considered, they are not narrative. The sculpted remains from the gate at Perge are all single statues, all self-contained with no con-

nections with other sculptures in the gate setting. They do not interact with one another. Of the three groups – Imperial images, portraits of the *Plancii* and other leading citizens, and mythological representations including the city founders, only the Imperial portraits would appear to connect with any of the pieces from the Sebasteion in Aphrodisias. Yet, the dismissal may be too quick. While the representations of the mythological founders of the city do not appear narrative, they are, in fact, attached to stories – narrative which may have been understood to be historical – furthermore, they only really work when placed against the narrative backdrop. There is a group of sculptures on the Sebasteion that work in a similar way, the ethnic images, representations of the conquered peoples shown as female personifications. A similar kind of association may have lain behind the images on the theater of Pompey which also may have featured sculpted personifications of the vanquished. These, of course, had earlier been represented by real people, selected captives standing in for the mass of humanity now subject to Rome. These figures – both the living marchers and the stone images – function because of specific historical narratives which give meaning to the forms, the story of the individual conquest which, according to Plutarch, were illustrated on placards carried in the procession. Mythological narrative is probably not exactly the same as historical narrative, but the mythological founders represented on the second tier of the sculptures on the gate at Perge are being presented as historical figures, thus the incorporation of truly historical members of the family of *Plancia Magna* with the legendary founders.

These statues on the gate at Perge evidence the physical manifestation of an intellectual and cultural conceit that gained great popularity in the cultural life of the Greek cities of Asia Minor during the Imperial period. It has been discussed partially already in association with the Greek romances. The writers of these works normally chose to set their plots in the ancient past, in the time before Roman conquest when the eastern Mediterranean was Greek. The plots, such as the opening of Xenophon's *Ephesian Tale* (1.2), are full of local color, references to features and places and cults of local importance which give to these novels a sense of place and that place is the eastern Mediterranean world of the Greek cities from Ephesus to Alexandria.

This sense of place can be given a physical

manifestation by referencing the mythological founders of the specific cities. These individuals, secondary heroes at best, often had no meanings what so ever outside of their local contexts. In Ephesus a second fountain, this time of Trajanic date, features the youth *Androklos*, the legendary founder of the city who is otherwise of no significance (Mierse 1994: 290, *EMC* 1989: 48). The sense of place was exploited by the orators of the Second Sophistic movement as well as the romance writers. Unlike the novelists whose works must have been read, the orators recited their pieces as formal oratorical exercises.

The individual orators of the Second Sophistic were important people within their respective cities. It was their duty to represent their cities before the emperor. They counted on the elite of the cities to serve as their patrons, elite like the *Plancii* of Perge. In their works, some of which were written expressly to entertain the emperors in their visits to the old Greek cities, the Second Sophistic authors chose highly esoteric themes, often both arcane and archaic. They set their recitations in the pre-Roman Greek world (Kennedy 1974: 17-22, Bowie 1970: 3-41). The specific subjects were often obscure and the language cultivated for the formal presentations was Attic Greek of the fifth and fourth centuries B.C. They favored the styles of *Isocrates* and *Demosthenes* (Oliver 1953: 873). The Second Sophistic had become an important cultural force in the cities of the west coast of Asia Minor. The resident sophists were major figures in the cultural life of these cities. The same individuals who paid for the great public monuments within the cities also patronized the sophists. It is against this backdrop of literary and visual artistic output that focused on the past, that worked on sophisticated interrelationships of the parts, that used visual images as a means of suggesting something beyond that which was represented, that the program of the gate at Perge must be read.

For a second Sophistic orator such as *Aelius Aristides*, it was quite normal to bring obscure mythical and divine figures into a rhetorical presentation with historical purport such as the *Leuctran orations* or the prologue to the prose hymn of *Dionysus* (Behr 1986 orations XI, XII, XIII, XIV, and XV). Though his great work, *The Roman Oration*, postdates the Gate at Perge by at least two decades, it nonetheless contains enough elements in common with the Gate that a comparison of the two can

provide some insight into how the gate functioned a visual form of Second Sophistic oratory. Aristides wrote his *Roman Oration* probably while resident in Rome during the spring and summer of A.D. 149. His friend and former teacher, the orator Herodes Atticus, was also present in the city as consul ordinarius. It is massive work intended to set forth several interrelated themes all in some way connected with the notion of Rome as the embodiment of the ideal state, a conceit consciously developed from the Platonic notion of the ideal city state (Oliver 1953: 874-887). Within the text of the *Oration*, which was intended for public recitation, Aristides presents several concepts which closely relate to the visual concepts found on the Gate at Perge. First there is the clear call to pride in the city's prosperity. For Aristides this is the prosperity of Rome, but the Gate at Perge proclaims the same pride, made even more emphatic if the colonnaded street behind and the fountain at the north end of the street were part of the original commission. The materials, the scope of the work, the volume of the carved architectural members, and the large quantity of statuary all suggest great wealth. In Aristides view the army plays a significant role for it assures the peace that permits the prosperity to flourish. Moreover, the military made those who served in it part of the larger Empire, causes them to lose their parochial zeal to become citizens of the Roman Empire and protectors of all that Empire (Oliver 1953: 70-75). The martial aspect is clearly present in the composition with the figure of the ruling Emperor, Hadrian, dressed in cuirass. The conceit is old, had been used for emperors from the first century A.D., but here it functions as an element in the larger program. Perhaps most important is the overarching notion that the workings of the divine mind can be seen in the functioning of the Imperial government; the order of the Empire is a reflection on earth of the order of the Universe (Oliver 1953: 888). A similar conception must underlie the whole ensemble of the Gate with its clear hierarchy of parts presented in a façade architectural structuring which supports the various units and visually manifests the hierarchy. Everything is carefully ordered.

The entire complex is designed with one overall idea which governs all other aspects, the emperor as the state. This is a conceit also clearly present in the *Oration* (Oliver 1953: 893-894), but it is an older notion which had been taking shape since at least the century prior, probably since the

time of Augustus according to Wickert (Wickert 1949: 128). The position of Emperor is rendered supreme in the composition of the Gate by the inclusion not just of the ruling emperor but of the divine forms of Nerva and Trajan, all placed on the axial line of the architectural ensemble against the backdrop of the triple arch as a *scanae frons*.

Conclusion

The relationship between the complex of the Gate at Perge and the developments in *ekphrasis* among the authors of Greek novels is not at all direct. Much closer are the connections between the novelists and the painters of the third and fourth style rooms and the sculptors responsible for great narrative programs such as the grotto at Sperlonga. What they all do share is the construction of complicated visual forms that depend upon a audience willing to invest time in reading and relating the parts. In both the literary and visual forms, the image represented is but the starting point for a deeper consideration. They suggest the direction in which the investigation must move. The Gate at Perge would not work, were it not for an audience prepared to engage the images. In a similar vein, the developments in pantomime and theater suggest that the mass audience had become conditioned to actively participating in the performance by knowing and understanding the meanings of gestures and character relationships. Such sensitivity permitted the designers of the Gate to arrange the forms and assume that the viewer would begin to make the appropriate associations. However, with the Second Sophistic writings, the Gate does appear to resonate. This should not be surprising, since it may well have been within the setting of the old Hellenistic courtyard, now reconfigured as a theatrical space, that orators delivered welcoming recitations, encomiums, to the visiting emperor or his representative. In such a setting, the obtuse references of the orator played against the equally arcane references of some of the sculpture, and yet the important items, the present civic prosperity, the pride of Greek heritage, the celebration of Empire and the recognition of the Emperor as the embodiment of it all would be easily understood in both the verbal and visual compositions.

There does remain one odd feature about the

Gate which cannot be explained by literary or artistic developments in other media. The presence of Plancia Magna and her father and brother. They can be read within the iconographic structure of the local setting. In other words, they are the new founders of the city and as such are represented with the original founders, but how do they relate to the Imperial aspects of the composition? The Plancii were an old Italian family. They had come to exploit Asia Minor in the wake of its inclusion into the empire during the Late Republic. This was not a happy time in the history of the region. There is no information about the family during this period. In fact, the first appearance in the epigraphic record is the middle of the first century A.D. (Jameson 1965: 54), but it must be assumed that in the earlier centuries the family did well, at least to judge by their prosperity in the first half of the second century. Tacitus (*Hist.*, 2.63) records that Plancius Varo was ex-praetor in A.D. 69. Mitchell has proposed that he entered the senate during the reign of Nero and that following this he held a number of important provincial posts under Vespasian, legate in Achaëa followed by legate in Asia, and finally proconsul in Bithynia (Mitchell 1974: 29-29). A member of an old Italian family which had prospered in the provinces of the east now assumed high ranking positions in the Imperial administration of the region. The family was connected with other similarly important provincial families in a network which may well have served to keep some sense of Italianness alive in these families several centuries after they had immigrated. Jameson notes that as late as the second century A.D. the community of Italians in Attaleia were still aware enough of their origins that they claimed the

status of a Roman colony (Jameson 1964: 101). Something of this self-identification, this refusal to fully merge with the Greek world in which they now operated and in which they had done so for over two centuries, may be evidenced in the appearance of a Latin as well as a Greek inscription for the Gate at Perge. Latin inscriptions are not unknown in Greek speaking Asia Minor, but they are not the norm (Mitchell 1974: 37). To some extent the prominence which Plancia Magna accords the present generation of her family serves to testify to the achievements of her father, and perhaps also her brother, as members of the Imperial administration. At the same time, the dedication of the Gate is to the city of Perge and not to the Emperor. The references are all local and therefore all Greek. By the second century A.D. the numbers of senators from the East had increased to become a significant number. Plancius Varo was one of these, and like most of his eastern colleagues, his roots were Italian (Oliver 1953: 893, Lambrechts 1936: 183-201). The Italian foundation to the families was coming to have more than just local significance, but under Hadrian, the Greek heritage also received a significant boost. In A.D. 132 the Emperor established the Panhellenion at Athens, a new Hellenic league. This establishment gave support to the revival of Greek identity, particularly as it could be envisioned before the advent of Rome. The Panhellenion post-dates by a decade the Gate at Perge, but the ideas for a Greek revival are already present. The Gate then celebrates the Plancii themselves, as new founders of the city of Perge, as leading citizens of Italian origin in service to the Emperor, and as players in the revival of Greek sensibility.

MIERSE, W.E. The Roman second century gate at Perge and its literary associations. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etologia*, São Paulo, 7: 49-64, 1997.

ABSTRACT: This article intends to explain how the Roman second century Gate at Perge belongs to a harmonious architectural complex, built up according to a broad artistic program.

The several elements of the Gate (courtyards, niches and sculptures, colonnades) are analysed in the light of their possible associations with the different wall painting styles and with literary compositions, acquiring thus a unique coherency.

UNITERMS: Roman art – Provincial art – Roman architecture in Asia Minor.

Bibliography

- AKURGAL, E.
1985 *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey*. Istanbul, Haset Kitabevi.
- ALPÖZEN, O.; ERDEMGİL, S.
1977 *Pamphylia, An Archaeological Guide*. Istanbul, Hitit Color.
- ANDERSON, G.
1993 *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. New York and London, Routledge.
- ANDREAE, B.
1977 Vorschlag für eine Rekonstruktion der Polyphemgruppe von Ephesos. U. Höckmann; A. Krug (Eds.) *Festschrift für Frank Brommer*. Mainz, Philipp von Zabern: 1-11.
- BARTSCH, S.
1989 *Decoding the Ancient Novel, The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- BEACHAM, R.C.
1992 *The Roman Theater and Its Audience*. Cambridge, MA., Harvard University Press.
- BEHR, C.A.
1986 *P. Aelius Aristides. The Complete Works*, vol. 1: Orations I-XVI (translator C.A. Behr). Leiden, Brill.
- BOATWRIGHT, M.
1993 The City Gate of Plancia Magna in Perge. E. D'Ambra (Ed.) *Roman Art in Context, An Anthology*. Englewood Cliffs, Prentice Hall: 189-207.
1991 Plancia Magna of Perge: Women's Roles and Status in Roman Asia Minor. S.B. Pomeroy (Ed.) *Women's History and Ancient History*. Chapel Hill and London, University of North Carolina Press: 249-272.
- BOWIE, E.L.
1970 Greeks and Their Past in Second Sophistic. *Past and Present*, 46: 3-41.
- BRILLIANT, R.
1984 *Visual Narratives, Storytelling in Etruscan and Roman Art*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- ELSNER, J.
1996 Image and ritual: reflections on the Religious Appreciation of Classical Art. *Classical Quarterly*, 46 (ii): 515-531.
- EMC
1989 *Ephesus Museum Catalogue*. Istanbul, Hitit Color.
- ERIM, K.
1986 *Aphrodisias, City of Venus Aphrodite*. Facts on File Publications, New York and Oxford.
- FOWLER, D.F.
1991 Narrate and Describe: The Problem of *Ekphrasis*. *Journal of Roman Studies*, 81: 25-35.
- JAMESON, S.
1965 Corutus Tertullus and the Plancii of Perge. *Journal of Roman Studies*, 55: 54-58.
- KENNEDY, G.
1974 The Sophists as Declaimers. G. Bowersock (Ed.) *Approaches to the Second Sophistic*. Pennsylvania, American Philological Association, University Park: 17-22.
- LAHUSEN, G.
1982 Statuae et Imagines. B. Von Freytag gen. Loringhoff; D. Mannsperger; F. Prayon (Eds.) *Praestant Interna. Festschrift für Hausmann*. Tübingen.
- LAIRD, A.
1993 Sounding Out *Ekphrasis*: Art and Text in Catullus 64. *Journal of Roman Studies*, 83: 18-30.
- LAMBRECHTS, P.
1936 *La composition du sénat romain de l'accession au trône d'Hadrien à la mort de Commode (Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van Wigsberg ècre en Letteren: 79)*.
- LANCKORONSKY, K.
1980 *Städe pamphyliens und Pisidiens, I*. Vienna, P. Tempsky.
- LAUTER, H.
1972 Das hellenistische Südtor von Perge. *Boenner Jahrbuch*, 172: 1-11.
- LEACH, E.
1988 *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- LEHMANN-HARTLEBEN, K.
1941 The Images of the Elder Philostratus. *Art Bulletin*, 23: 16-44.
- LEVICK, B; JAMESON, S.
1964 C. Crepereius Gallus and his *Gens*. *Journal of Roman Studies*, 54: 98-106.
- LUCIAN,
1972 *De Saltatione* (Trans A.M. Harmon) Cambridge, MA, Loeb Library, Harvard University Press, vol. 5: 209-289.
- MANSEL, A.M.
1975a Bericht über Ausgrabungen und Untersuchungen in Pamphylien in den Jahren 1957/1972. *Archäologischer Anzeiger*: 49-96.
1975b Die Nymphaeen von Perge, *Istanbuler Mitteilungen*, 25: 367-372.
1956 Bericht über Ausgrabungen und Untersuchungen in Pamphylien in den Jahren 1946-1955. *Archäologischer Anzeiger*: 34-119.
- MANSEL, A.M.; AKARCA, A.
1949 *Excavations and Researches at Perge*. Türk Tahih Kürümü Basimevi: Ankara.
- MARVIN, M.
1983 Freestanding Sculptures from the Baths of Ca-

MIERSE, W.E. The Roman second century gate at Perge and its literary associations. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 49-64, 1997.

- racalla. *American Journal of Archaeology*, 87 (3): 347-384.
- MERKELBACH, R. SAHIN, S.
1988 Die publizierten Inschriften von Perge. *Epigraphica Anatolica*, 11: 97-170.
- MIERSE, W.E.
1994 The Interplay between Religion, Politics, and Entertainment in the Graeco-Roman World: Archaeological and Literary Evidence. U. Bianchi (Ed.) *The Notion of "Religion" in Comparative Research. Selected Proceedings of the XVI International Association of Historians of Religion Congress, Rome 1994*: 289-294.
- MITCHELL, S.
1974 The Plancii of Asia Minor. *Journal of Roman Studies*, 64: 27-39.
- MORALES, H.
1996 The Torturer's Apprentice: Parrhasius and the Limits of Art. J. Elsner (Ed.) *Art and Text in Roman Culture*. Cambridge, Cambridge University Press: 182-209.
- OLIVER, J.H.
1953 *The Ruling Power. A Study of the Roman Empire in the Second Century After Christ Through the Roman Oration of Aelius Aristides*. Philadelphia, American Philosophical Society, reprint 1980.
- ÖZGÜR, M.E.
1987 *Skulpturen des Museums von Antalya 1: Ausflug in die Mythologie und Geschichte*. Istanbul, Pamfilya Reisebüro and Saylili Matbaa Druckerei.
- PHILOSTRATUS THE ELDER
1931 *Imagines* (Traslator A. Fairbanks). Cambridge, MA., Loeb, Harvard University Press.
- POLLITT, J.J.
1986 *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge, MA., Cambridge University Press.
- PRICE, S.R.F.
1984 *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge, MA., Cambridge University Press.
- RIDGWAY, B.
1989 Laokoon and the Foundation of Rome. *Journal of Roman Archaeology*, 2: 171-181.
- ROSAND, D.
1990 *Ekphrasis and the Generation of Images. Arion* 3rd series, 1: 61-105.
- ROSE, H.
1959 *A handbook of Greek Mythology*. New York, Dutton.
- RUSSEL, D.A.
1990 Aristides and the Prose Hymn. D.A. Russel (Ed.) *Antonine Literature*. Oxford, Oxford University Press: 119-219.
- SMITH, R.R.R.
1990 Myth and Allegory in the Sebasteion. C. Roueché and K.T. Erim (Eds.) *Aphrodisias Papers. Recent Work on Architecture and Sculpture, Journal of Roman Archaeology*, suppl. 1, Ann Arbor: 89-100.
- THOMPSON, M.L.
1960/61 The Monumental and Literary Evidence of Programmatic Painting in Antiquity. *Marsyas*, 9: 36-77.
- WARDEN, P.G; ROMANO, D.G.
1994 The Course of Glory: Greek Art in a Roman Context at the Vila of the Papyri at Herculaneum. *Art History*, 17(2): 228-254.
- WEITZMANN, K.
1970 *Illustrations in roll and Codex: A study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- WICKERT, L.
1949 Der prinzipat und die Freiheit. *Symbola Coloniensia. Iosepho Kröll sexagenario a. D. 61 d. Nov. A. 1949 oblata*, Pick, Cologne: 111-141.
- WINTER, I.
1985 After the Battle Is Over: The *Stele of the Vultures* and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East. H. Kessler and M. S. Simpson (Eds.). *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art*, 16, National Gallery of Art: Washington, D.C.: 11-34.

Recebido para publicação em 5 de novembro de 1997.

REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DO CORPO EM DUAS SOCIEDADES INDÍGENAS: MEHINÁKU E KARAJÁ

Maria Heloísa Fenélon Costa†

COSTA, M.H.F. Representações iconográficas do corpo em duas sociedades indígenas: Mehináku e Karajá. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 65-69, 1997.

RESUMO: Realizamos a comparação de dois contextos sócio-econômicos distintos: Mehináku (Aruak) e Karajá (Macro-Jê), qualificando as características essenciais das duas sociedades com o objetivo de verificar os pontos de maior proximidade ou afastamento entre ambas.

UNITERMOS: Iconografia do corpo – Contexto sócio-cultural – Características essenciais.

A comparação entre dois contextos sócio-culturais tão diferentes implica algumas questões metodológicas interrelacionadas, entre as quais cabe referência às seguintes: Qualificar características essenciais das duas sociedades. Ver os pontos de maior proximidade ou afastamentos entre ambas.

É possível dizer, simplificando:

A oposição sexual é mais ritualizada no Alto Xingu, complexo de sociedades aliadas onde se insere a Mehináku (Aruak), dando-se ênfase à superioridade dos homens em relação às mulheres. Entretanto, estas podem desempenhar alguns pa-

péis relevantes, incluindo-se o de xamã. Recorta a oposição masculino-feminino outra que separa capitães (nobres) de comuns. As mulheres classificadas como *capitãs* (*amunulêzu*) podem tornar-se *yakapálu* (pajé vidente). São raros no Alto Xingu os *yakapa*. Quando um homem já tem netos, deve assumir oficialmente a situação de *yatamá* (pajé herbolário), conforme registros efetuados entre os Mehináku. (Fénélon-Costa 1988). O vidente, mais importante, denuncia o feiticeiro causador de doença e morte, e descobre o feitiço escondido no mato.

(†) Pesquisadora titular do Museu Nacional UFRJ, faleceu em 12 de outubro de 1996 no Rio de Janeiro.

Após ter terminado o curso na Escola Nacional de Belas Artes UFRJ em 1952, a Profa. Dra. Maria Heloísa Fenélon Costa iniciou seus estudos na área de Antropologia no curso coordenado pelo Prof. Darcy Ribeiro no Museu do Índio.

Entre os pioneiros e, até o presente, uma das poucas especialistas brasileiras na área de Antropologia da Arte, desenvolveu suas pesquisas de campo entre os Karajá (Araguaia – Macro-jê) e Mehináku (Xingú – Aruak), onde coletou material e desenhos dos índios. Deixou inúmeros trabalhos publicados e alguns ainda inéditos, assim como diversos alunos orientandos. Esteve no Japão como pesqui-

sadora convidada no Museu Nacional de Etnologia de Osaka, usufruindo de uma bolsa concedida pela Fundação Japão, de junho de 1995 a junho de 1996. Na presente edição, realiza-se uma homenagem póstuma do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP à Profa. Dra. Maria Heloísa Fenélon Costa. Os trabalhos mais recentes são “Representações do corpo em duas sociedades indígenas do Brasil Central: Mehináku e Karajá (Alto Xingu e Região do Araguaia)” e “Representações figurativas na cerâmica dos índios Karajá”, foram publicados, respectivamente, no *Minpaku Tsushin* e no *Gekkan Minpaku* de março de 1996, ambos periódicos do Museu Nacional de Etnologia de Osaka, que concedeu permissão para a publicação.

A sociedade Karajá distingue-se pelo reconhecimento formal e efetivo do status da mulher como chefe de família, ocorrendo maior solidariedade dos *siblings* através da ascendência matrilinear, observando-se a permanência mais sólida e prolongada dos laços de direito e efetivos de um homem (ou mulher) com a parentela do lado materno. Já a inclusão em metades cerimoniais e a chefia tradicional atendem à patrilinearidade. Embora a mulher possa ser uma curadora herbolaria, não há registro de casos em que tenha chegado à posição de *höri* (grande xamã).

Os Mehináku e os Karajá não acusam mulheres de feitiçaria.

Nas duas sociedades o número de xamãs é reduzido. O *höri* Karajá dispõe de maior poder que o *yakápa* Mehináku, tanto vivo como morto. O *höri* transcende limites de espaço e tempo. (Ver Melo-Taveira, Polech e Fénelon-Costa 1992).

Em ambas o feiticeiro é muito temido, sendo-lhe atribuídos quase todos os óbitos, principalmente se a morte foi súbita e atingiu um indivíduo jovem, e em aparência sadio.

O corpo vigoroso é valorizado no ethos Karajá como no Mehináku, pois indica força e saúde, assegurando adequada reprodução social e biológica: é apto para o trabalho e a geração. Os Alto-Xinguanos enfatizam formas maciças e arredondadas mais que os Karajá, todavia, ambos os grupos repudiam a magreza como sintoma de doença provável, estigma de fealdade. No Araguaia, a tuberculose é endêmica (Fénelon-Costa 1978).

Entre os Karajá, encontram-se as oposições: corpo são corpo doente, vivo – morto, espírito benéfico – fantasma maligno e ainda, constata-se fenômenos xamanísticos que se contrapõem aos eventos cotidianos. O *höri* em vida ou após a morte, detém o poder de colocar a seu serviço os maus fantasmas, prejudicando os vivos e também as almas boas. Pode curar e pode matar (Fénelon-Costa 1995:132). Procuram conciliá-lo e evitar conflitos com o mesmo, recorrendo ao formalismo e amabilidade, e dele se afastando fisicamente, se necessário. No Alto-Xingu, os feiticeiros são executados.

Ao desenharem as figuras masculina e feminina, dão mais ênfase os índios do Xingu à cabeça e aos órgãos sexuais. A cabeça é a sede dos olhos, pois no caso do xamã, à visão física acrescenta-se aquela que se exerce a longa distância e através de objetos sólidos. Os Karajá valorizam a sexualida-

de, o que era mais observável há algumas décadas, se pensarmos na antiga cerâmica figurativa e formas de transição para a fase moderna (Castro-Faria 1955 e 1959).

Entre os Mehináku e demais índios do Alto Xingu, a masculinidade do lutador jovem e forte é simbolizada pelos brincos ovalados plumários, que às vezes podem substituir na iconografia, os órgãos genitais. Certo tipo de pintura corporal de cobra também é apanágio dos homens, estendendo-se em sentido vertical através de costas, nádegas e coxas.

No Alto-Xingu (mormente no caso dos Mehináku) o conceito de humanidade é abrangente, mas apresenta gradualidade entre dois pólos: o indivíduo normal, e o feiticeiro e ainda o incestuoso, estes últimos subvertendo as ordens social e natural. Um ser intermediário é o Kamínkia, no imaginário Mehináku tendo a cor negra e portando cabacinhas com feitiços.

Outro ser intermediário claramente categorizado como entidade sobrenatural é o Neunêkumã (parecido com gente), agora um morador da água, procedente da primeira humanidade que habitou a superfície da terra e a deixou, quando teve emergência a segunda humanidade, que inclui a todos: índios (aliados, indiferentes ou inimigos) e estrangeiros em geral, os não Mehináku, índios e provenientes de contextos urbanos etc, Kaxapühi e Kaxahipa, estes podendo ser negros, de origem lusa ou mestiços, ou mesmo os japoneses, embora sejam os últimos (mormente nipo-brasileiras) tidos como bonitos. Julgavam especialmente feios os de cabelos **brancos** (louros) e de olhos azuis. Em tempos mais recentes o gosto dos rapazes tornou-se mais eclético, em virtude da presença crescente de antropólogos (as) de proveniência do exterior, no Alto-Xingu.

O estrangeiro em alguns casos limites (comportamento sem ética) pode ser tido como estranho, qualificativo mais aplicável aos sobrenaturais e aos feiticeiros. É outro tipo de estranheza, porém: por pior e mais antipático que seja o estrangeiro, não detém o poder de matar, a não ser através da violência física aberta. O feiticeiro é incógnito e desencadeia a ação malfazeja de uma entidade sobrenatural que pode causar doença e morte subsequente.

Entre os Karajá, o *Töri* (equivalente ao Caraba, Kaxahipa no Alto Xingu) pode ser tido como bom ou mau, segundo os beneficiem ou prejudi-

quem. Cônjuges Töri são aceitos, dado que não reivindicuem para seus filhos, direitos que só podem ter os Karajá de perfeita genealogia, aptos a exercer posições relevantes no âmbito do contexto tradicional. Sempre mantiveram a prática de adotar órfãos, fossem Karajá ou estrangeiros (de outras tribos ou filhos de Töri). Com o correr do tempo os adotados perdem a memória da origem, propositalmente apagada pelos novos pais, com a cumplicidade de todos da comunidade. Ulteriormente, um adotado de bom comportamento e que consegue casar-se adequadamente, pode aspirar ao exercício de algumas funções importantes, na aldeia onde foi educado. Mas é improvável, embora não impossível, que chegue a exercer os cargos mais elevados.

O Karajá (qualquer que seja a sua origem) é aquele que fala o idioma nativo e participa dos valores que lhe foram inculcados na infância e juventude, primeiro pelas mulheres no grupo doméstico, depois pela coletividade masculina na Casa dos Homens, a partir dos doze a cartoze anos.

Trata-se a Karajá de uma sociedade dual, onde sempre houve dois chefes: o *Xandinodô* e o *Deridu*, o primeiro ligado ao cerimonialismo e o segundo à moral consuetudinária.

O dualismo Karajá proporcionou um modelo prévio para a separação ulterior, mudança que se realizou em virtude do contacto interétnico entre duas esferas de autoridade, a já mencionada tradicional, e aquela relacionada à modernidade. Funcionam de modo complementar. Os funcionários indígenas da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) atuam no âmbito da segunda. Estes não contam com perfeitas genealogias, ou casaram-se inadequadamente, ou são rebentos de uniões espúrias, fatores os quais, inabilitam para assumirem os cargos de *Xandinodô* e *Deridu*.

O dualismo Karajá tem um reflexo na cerâmica figurativa das mulheres, onde aparecem figuras com duplicação de características anatômicas.

E ainda são representados com frequência os pares de dançantes masculinos que por sua vez representam entidades sobrenaturais que aparecem aos pares, em alguns casos podendo ter uma conotação macho-fêmea. Tais entidades são objeto de festas periódicas, através da intermediação do *Höri*. Subitamente alguém se torna Höri, mas ninguém observa a sua transformação. Sai um homem da aldeia, isoladamente, e volta com ares e comportamento estranho, reveladores da emergência de sua verdadeira natureza incomum.

Traz um presente para certa família: o direito outorgado por uma entidade sobrenatural, de fazer-lhe festas periódicas, para um de seus jovens. Ao início dos procedimentos rituais, o *höri* dança possuído pelo sobrenatural outorgante. Nas festas subsequentes ditas de Aruanã (Ídiasó), tal se torna desnecessário. A dança será desempenhada como tripla representação: é representado o sobrenatural alvo da homenagem, comemora-se a importância do jovem como integrante de família de importância na comunidade, e a habilidade dos atores (dançantes) é avaliada pelos espectadores. Embora não se possa dizer que são homens que dançam, e quais as suas identidades, todos da comunidade os reconhecem, através de características individuais.

Em agosto de 94, a viúva promotora da festa (assessorada por um parente masculino), fazia-a realizar-se para uma de suas filhas adolescentes. Os dançantes são vinculados por amizade formalizada (Ver Dietschy 1960). Observações realizadas, acrescentam alguns dados esclarecedores.

Na cerâmica feminina, a incontidência (simbolicamente compreendida como comportamento exorbitante, ridículo ou/e anti-social, ou mesmo de conseqüências funestas) é expressa pelo que chamo de ogres em falta de um termo melhor, figuras de formas rotundas distinguindo-se pela gula às vezes antropofágica, tal o Adjoromaní (coleção do Museu Nacional da UFRJ), papão que em tempos longínquos inspirava medo às crianças turbulentas. Apresenta uma barriga enorme. O ancestral mítico Kboi, vaticinador da morte futura para os Karajá se fossem para a superfície da terra, tinha grande ventre, o qual impediu-o de passar pela abertura que comunicava o subterrâneo aquático à terra firme. Embora não apreciem a magreza, a gordura excessiva é mal vista, e por vezes a obesidade do branco é caricaturada por uma figura ventruda. (Fénelon-Costa 1978: 56-58).

A antropofagia e a violência contra crianças são características diferenciadoras de desumanidade, antinômica à humanidade. Veja-se o mito da mulher que mata a sobrinha e a devora. Aliás, também ilustra o autoritarismo das mulheres Karajá. As mulheres e moças Karajá (especialmente as primeiras) mostram como Irariwenoná e Haukiwenoná, espírito competitivo e agressividade, canalizados tradicionalmente através de jogos como a luta entre moças (semelhante à luta cerimonial dos homens), e de modalidades de expressão tais

as estridentes, agudas e altíssimas gargalhadas próprias das mulheres; e também através de lamentações declamadas que se escutam na aldeia inteira, partidas de alguma que se lembra de parentes mortos ou de quaisquer desgostos ou afrontas que sofreu, e assim a todos comunica, dramaticamente, seus sentimentos de injúria ou perda (Fénelon-Costa 1978: 171).

A corporalidade da tia antropófaga denuncia sua animalidade: não porta adornos e tem unhas de fera, demasiado compridas e perfurantes, instrumentos mortíferos.

Índios estrangeiros e inimigos como os Dobai (talvez Xavante) e os Klalau (Kayapó) eram ao tempo de Krause (1911) aproximados nas representações figurativas dos sobrenaturais antropozoomorfos Krerá (martim pescador) e Hiré (ave rapinante, o caracará). Em pesquisas efetuadas por mim, foi possível coletar dados iconográficos e outros sobre estes Idiasó. Pretendia-se, com essa aproximação, ilustrar a alteridade de categorias não humanas e de inerente periculosidade.

Os Mehináku também caricaturam formas anti-sociais de comportamento. Um desenho mostra o capitão Paulo Kamináku Ayalahá, colocado entre duas mulheres, ostentando morfologia de aspectos animais e ridículos, pêlos nas orelhas e região pubiana, pênis muito grande. Consideravam-no instável, porquanto rompendo sucessivos casamentos, procedia à ruptura das alianças feitas com vários sogros. Os casamentos de Paulo terminavam porque as mulheres eram acusadas de infidelidade. Recusou-se a reconhecer um filho como legítimo, obrigando o sogro e avô a sacrificar o recém-nascido.

Desde então, a ex-mulher, seu pai e demais parentela passaram a odiá-lo. Foi um ex-cunhado que assim o representou.

Seria de interesse desenvolver comparativamente as noções próximas mas diferentes, de estranho e estrangeiro nas duas sociedades em pauta, com referência à relativa ou cabal humanidade e à ausência dela, supernatureza e animalidade, não

esquecendo os seres intermediários numerosos no Alto Xingu, onde a preocupação com a gradualidade, implicando na passagem entre os diversos setores do Mundo, é extremamente enfatizada.

As passagens de categoria social e no ciclo biológico encontram réplica, ou melhor dizendo, pausa, que estabelece gradualidade entre duas situações diferentes, na reclusão: e provavelmente o Alto-Xingu, a sociedade indígena onde se processa de modo mais constante e prolongado. Tornar-se xamã exige do indivíduo complexos procedimentos rituais e a prática da reclusão.

Há também passagens formalizadas entre os Karajá, requerendo (embora não tanto como no Alto-Xingu) a reclusão, breve e parcial na “couvade” e no luto. O rito de passagem mais importante, porém, é o de Hetôhoká (Casa Grande), solenizando a perfuração da área sob o lábio inferior dos meninos de sete anos, e a entrada dos rapazes de doze anos para a Casa dos Homens (dos Idiasó). Depois das festas, permanecem os rapazes inteiramente reclusos algum tempo, e mais tarde tal estado de margem é abolido, mas desde então (até se casarem) permanecerão grande parte do dia na Casa do Aruanã, onde aprendem a personificar os Idiasó. Prestam ainda diversos serviços aos homens adultos que lá se reúnem.

A relevância do estudo da situação de margem nos ritos de passagem, compreendendo entrada, margem e saída (van Genep) foi realçada por Trajano Filho (1995: 205-240), a propósito de pesquisa na Guiné-Bissau, onde os chefes guerrilheiros (à margem da sociedade colonial) detinham no imaginário popular o poder da invisibilidade. Eram estranhos, embora não fossem estrangeiros.

Exemplos iconográficos de estranho e estrangeiro podem ser cotejados entre diferentes contextos sócio-culturais, no caso dos Karajá e Mehinaku relacionando-os à mitologia, ao cerimonialismo em geral e à situação de margem. Tal contribuirá heurísticamente, creio, para melhor entendimento de questões etnoestéticas, com relação à ética das sociedades que são objeto de comparação.

COSTA, M.H.F. Representações iconográficas do corpo em duas sociedades indígenas: Mehináku e Karajá. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 65-69, 1997.

COSTA, M.H.F. Iconographical representations of the body in two Indian Societies: Mehináku and Karajá. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 65-69, 1997.

ABSTRACT: Two distinct socio-economic contexts were compared: Mehináku (Aruak) and Karajá (Macro-Jê), qualifying the essential characteristics of both societies with the intention to establish proximity or distance between both.

UNITERMS: Body iconography – Socio-cultural context – Essential characteristics.

Referências bibliográficas

- COSTA, M.H.F.
1978 Arte Indígena e Classificações Primitivas. *Cultura*, Brasília, Ministério da Educação e Cultura, ano 5, nº 21, abril/junho: 72-86.
1978 *Arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Brasília, FUNAI.
1988 *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília, Ed. Univ. de Brasília.
- FENÉLON COSTA, M.H.; TAVEIRA, E.H.M.
1994 Karajá – *Encyclopedia of World Cultures: VII, South America, The Human Relations Area Files*, Ine GK Hall e CD Boston: 187/191.
1995 *Arte ed etnohistoria: la produzione Karajá I Seni del Tempo* (catálogo), Museo Nazionale Preistorico Etnográfico, Ministério per i Beni Culturali e Ambientali, ed. Sema Roma: 131/133.
- DIETSCHY, H.
1960 Le système de parenté et structure sociale des indiens Carajá. *VI Congrès International des Sciences Anthropologiques* (Paris, 1960), Ethnologie, Paris: 43-47.
- FARIA, L.C.
1955 Figurines en argila faites per les Indiens Karajá du Rio Araguaia. *Actes du IV Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques* (Vienne, 1952) II, Wien: 370-375.
1959 A figura humana na Arte dos Índios Karajá, *Museu Nacional Publicações Avulsas*, 26, Rio de Janeiro: 15.
- MELO TAVEIRA E., POLECH; FENÉLON COSTA, M.H.E.
1992 Les Karajá du fleuve Araguaia- Ile de Bananal. *Les Dossiers d'Archeologie: 169/ Mars Paris* 50-55.
- TRAJANO FILHO, W.
1995 *Poder da Invisibilidade, Visibilidade, Invisibilidade*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda.: 205-240.

Recebido para publicação em 15 de junho de 1997.



CRITÉRIOS PARA O TRATAMENTO MUSEOLÓGICO DE PEÇAS AFRICANAS EM COLEÇÕES: UMA PROPOSTA DE MUSEOLOGIA APLICADA (DOCUMENTAÇÃO E EXPOSIÇÃO) PARA O MUSEU AFRO-BRASILEIRO

*Marta Heloísa Leuba Salum**

SALUM, M.H.L. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 71-86, 1997.

RESUMO: Este texto reúne algumas reflexões sobre o processo de trabalho com coleções africanas em museus de arte e antropologia. Trata-se da determinação de uma tipologia classificatória de objetos etnográficos e de diretrizes teóricas que dão orientação a um processo de apreciação de acervo, a um projeto museológico e plano de exposição, bem como ao seu planejamento. Foi elaborada em função da necessidade de formular um projeto museológico para o Museu Afro-Brasileiro em Salvador, e de amparar sua implantação. Ela sinaliza elementos básicos de certos tipos de produção clássicos das culturas e da arte africana do ponto de vista patrimonial, típicos de uma coleção dessa natureza e confronta-os com a especificidade desse acervo através de um *corpus-piloto* de peças e objetos dele constituintes.

UNITERMOS: África – Arte Africana – Arte afro-brasileira – Brasil-África: curadoria e histórico de coleções – Brasil: coleções africanas em museus – Cultura material: classificação e tipologia – Etno-estética africana – Museologia e Antropologia.

I – Introdução

Este texto reúne algumas reflexões sobre o processo de trabalho com coleções africanas em museus de arte e antropologia. Surgiu, como um esboço, no final de 1995, depois de um período de pesquisa junto ao Centro de Estudos Afro-Orientais-CEAO da Universidade Federal da Bahia-UFBA, ao qual se vincula o Museu Afro-Brasilei-

ro-Museu AFRO, Salvador.¹ Retomo-as hoje, depois de dois anos, entre as duas visitas deste ano de 1997 (agosto e dezembro), cuja finalidade é o acompanhamento do desenvolvimento do projeto museográfico e montagem da nova exposição de longa duração.

Tratamos aqui da determinação de uma tipologia classificatória de objetos etnográficos e de diretrizes teóricas que dão orientação a um processo de apreciação de acervo, a um projeto museol-

(*) Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo.

(1) Cf. resultados em Salum 1995b.

lógico e plano de exposição, bem como ao seu planejamento.

Paralelamente a tudo, foi necessário ajustar a implantação de um processo de documentação do acervo (ainda inexistente na ocasião), que é do tipo universalmente convencionalizado como de *Arte Africana*. Refiro-me à produção plástica e estética de inspiração secular e tradicional dos povos africanos até época recente, que, na maioria dos casos, desapareceu das sociedades de origem devido ao *fato colonial*, e que hoje encontra-se parcialmente conservada em coleções particulares e museológicas. Além disso, sabemos que a “descoberta da arte africana” deve-se, originalmente, à Etnologia e à História das Religiões.

Nesse sentido, uma coleção africana não pode ser tratada como uma coleção genérica da cultura material, sem as prerrogativas oferecidas pela História da Arte, pela Tradição Oral e pela Etno-estética africanas – estas, como sustentáculo de todo o projeto museológico. Isso justificaria a elaboração, baseada nessas prerrogativas, de um *thesaurus* específico (ainda inexistente), redimindo o papel que a Arqueologia e Etnologia tiveram especialmente na África, ao longo do processo em que a qualidade do objeto passou de *etnográfico* a *museográfico*, ou ao longo de um passeio conceitual, sem nenhuma isenção, entre os conceitos de *artefato* e *objeto de coleção*.

Esse problema desperta meu interesse no nível da fundamentação teórica, mas é na prática e no campo museológico e das coleções que ele emerge² nem sempre dentro das “salas de exposição” mas necessariamente em função delas, e do público interessado e especializado.

E é no momento em que se fecha a exposição até hoje em vigor para a remontagem dessa nova exposição de longa duração do Museu AFRO, que a Revista do MAE abre-nos espaço para publicar uma produção científico-acadêmica elaborada ao longo de dois anos face a esse novo projeto de Salvador, como o fez em ocasiões anteriores, duas das quais publicando artigos correlatos – Salum, Ce-

ravolo 1993 (sobre a coleção e exposição do MAE) e Salum 1988 (sobre classificação e coleções africanas de museus no Brasil). Grata oportunidade para registrar uma auto-crítica – silenciosa, pois que sem remissões diretas, mas humildemente desarmada – com relação a este último citado, já que nele a Coleção do Museu Afro-Brasileiro não figura com a atenção merecida desde aquela ocasião.

É por isso que considero este texto como uma “reunião de reflexões”, já que se apresenta como uma continuidade de um processo inesgotável de amadurecimento e revisão, voltado à concepção de trabalho com um acervo africano, procurando reiterar sua importância especial entre nós. Se de um lado, devemos constatar que as peças africanas que conservamos não alcançam, na sua enorme maioria, a primazia de que gozam coleções inteiras no mundo ocidental, em particular na Europa, não podemos, de outro lado, depreciar o inestimável valor dos testemunhos plásticos e da cultura material que integram coleções como a do Museu AFRO.

Esses testemunhos são instrumentos sensíveis no processo de construção de identidade, especialmente no Brasil que mantém relações umbilicais e históricas com populações do continente africano, podendo propiciar às pessoas de todas as nações caminhos mais humanos para interagir com o que hoje se denomina “globalização” – fazendo-nos preservar, ou redescobrir, nossa “especificidade afro-”

No texto original para publicação, o assunto estava dando forma de artigo à *Proposta de um projeto de exposição permanente* (Salum 1995a), que apresentamos ao CEAO como relatório da consultoria prestada. No final, acrescentamos breves observações sobre o andamento do plano da nova exposição de longa duração do Museu AFRO, que neste momento se encontra em fase preparativa para montagem.

II – Do acervo ao projeto expositivo

A) Diagnóstico do acervo do Museu AFRO-CEAO/UFBA

O acervo do Museu Afro-Brasileiro é composto por uma grande diversidade de peças da cultura material de origem ou inspiração africana, tanto do ponto de vista de proveniência como da funcio-

(2) Sou de origem artista plástica e licenciada em Educação Artística. Meu ingresso na Antropologia (Etnologia e arte africana) deu-se graças ao vínculo de pesquisa com o Museu de Arqueologia e Etnologia-MAE da Universidade de São Paulo desde 1981, responsável pela oportunidade, em 1984, de realizar estágio em museus africanos especializados como o de Tervuren (Musée Royal de l’Afrique Centrale).

nalidade no ambiente sócio-cultural de origem, sem contar a multiplicidade de categorias (tipo de objeto) e de processos de fabricação.

Sejam produzidas na sociedade brasileira – mais especificamente a baiana – ou procedentes de países africanos, grande parte dessas peças se inserem em cronologias e outras especificidades particulares e, portanto, têm uma temporalidade distinta – um problema diretamente ligado à identidade cultural no mundo contemporâneo.

Nesse acervo encontram-se exemplares das artes, da estética e da cultura material africanas, que são representativas da vida cotidiana, das estruturas de poder sócio-político, e dos sistemas de crenças e filosóficos em sociedades da chamada África tradicional. Importa torná-las significativas diante das peças brasileiras que com elas integram a totalidade desse acervo, estas podendo ser encaradas como produções, ou tipo de objetos correlatos aos das sociedades da África, nos delas inspirados, ou de suas instituições derivados – uma cultura material herdada? revivida?. Trata-se especialmente dos objetos religiosos – cultuais e rituais, mas também de uma importante produção estético-artística, constituindo não apenas uma cultura “material”, mas sobretudo simbólica, de sensibilidade distinta, visual (cf. especialmente Manoel Bonfim e Caribé). A obra do fotógrafo-etnógrafo Pierre Verger está bem representada, pondo face-a-face “África” e “Brasil”

Há que se dizer que, no início dos trabalhos, em 1995, as peças africanas disponíveis não estavam ainda satisfatoriamente identificadas, dificultando o estabelecimento de uma rede de relações no plano expositivo. Este deveria proporcionar ao visitante uma visão clara das diferenças e da diversidade social e cultural, que se alternam às semelhanças e à unidade, estas já cristalizadas em várias manifestações do Brasil, de países africanos e de outros cuja sociedade também têm raízes na África.

Caracterizando-se como uma instituição que trata de objetos africanos e brasileiros, seria desejável, então, que o Museu adotasse no trabalho com seu acervo uma diretriz estrutural, mas sem perder de vista a perspectiva dialética. Desse modo, a exposição permanente deveria voltar-se para o problema da relação Brasil-África, evitando criar no espaço do museu uma miscelânea envolvendo num mesmo cadinho aspectos da vida cultural atual brasileira e a projeção mítica na África que dá sustentação parcial aos processos de construção de uma

identidade sócio-cultural no Brasil. Um de seus principais papéis é, a despeito da importância disso no plano social, reordenar informações sobre a África em várias épocas, trabalhando dados concretos sobre suas sociedades, artes e técnicas (no seu sentido mais amplo), para evitar, no confronto das culturas ali representadas, esbarrar em pressupostos teóricos muitas vezes distorcidos e comprometidos com uma ideologia de subordinação.

Este novo “arranjo” do Museu de Salvador vem como perspectiva de atualização e incentivo da pesquisa e extensão de estudos sobre as culturas afro-baianas e afro-brasileiras – sempre pensando na vocação original do Museu AFRO de Salvador. O projeto pretende enfatizar seu caráter antropológico no âmbito da Universidade e da Comunidade, resguardando a importância da contribuição – extremamente participativa e popular – dada na formação e montagem anterior do acervo, que inaugurou o Museu.³ Além disso, sendo um dos apenas quatro museus que possuem uma coleção africana no Brasil, é mais do que necessário, e devido, torná-lo pólo de referência especializada.

Nessa perspectiva, uma forma de exposição permanente tenderia a apresentar, setorialmente, África separada de Brasil, de modo a fazer figurar o problema das relações Brasil-África, que é central, como resultante da compreensão antecipada pelo visitante das especificidades de cada um desses complexos. Criar um setor intermediário do tipo “relações Brasil-África” seria possível desde que houvesse um conjunto de peças que permitisse apresentar museograficamente o problema da associação.

A exposição que foi oferecida pelo Museu AFRO até então enfatizava as semelhanças das culturas africanas com aspectos da brasileira, sobretudo na Bahia, e destacava fatores relativos à concepção de mundo jêje-nagô da chamada região “sub-saariana” “sudanesa”, ou do “Golfo da Guiné” na África ocidental. Sem desconsiderar as especificidades bantu,⁴ contidas no candomblé nação-Angola, o princípio que a regia se baseava nas entidades relacionadas ao sistema de crenças das so-

(3) Para informações referentes ao histórico e exposição inaugural do Museu AFRO, cf. Castro 1983. Cf. tb. Museu 198-?, da gestão Júlio Braga.

(4) Tratamos de características culturais de sociedades de línguas *bantu* da região da floresta equatorial e de savanas da África central, oriental, e “austral”

cidades Fon (jêje) e dos Yorubá (nagô)⁵ e, em tudo, mais representadas que as da África central no acervo através de peças originais.

O novo plano expositivo que sugerimos, ao contrário, procura dar ao visitante uma dimensão da diversidade étnica no continente africano como um todo, destacando África de Brasil, já que as semelhanças entre culturas de sociedades tradicionais dos países africanos e a da sociedade brasileira são irrefutáveis – não apenas, mas especialmente – na plasticidade e na iconografia, já que “materializadas” nos objetos.

Além do que, as semelhanças, ou unidade cultural, devem ser explicadas não pela generalidade, mas, pelo menos, por dois fatores. O primeiro é que a escravidão distribuiu em territórios brasileiros diferentes africanos de mesma origem, dificultando o reagrupamento étnico no Brasil. O segundo é que, apesar de o maior contingente de imigração recente (século passado) no Brasil, e na Bahia, ter sido jêje-nagô, muito do mundo bantu continuou se revelando presente desde tempos imemoriais.⁶

Podemos pensar que a incorporação que se mostra prioritária de peças referentes às tradições ancestrais no Togo, Nigéria e Benin no Museu AFRO corresponda ao destaque, quando da formação do acervo, e até uma década atrás, dos candomblés de origem jêje, nagô e fon, em particular na Bahia.

E, aqui, finalmente, tocamos no ponto mais suscetível, mas dos mais importantes para a compreensão da nossa realidade e do imaginário brasileiro: a polarização entre o mundo yorubá e o mundo bantu. Pois se o mundo yorubá é mais conhecido entre nós – sendo às vezes tomados pelo todo: a África –, há de outro lado uma forte tendência, ao se tentar superar o problema, em contruirmos um novo mito: o dos bantu.

Dessa forma, o Museu AFRO, em Salvador, redefinindo-se hoje como um autêntico “museu de etnologia africano e afro-brasileiro” ou “etnográfico” (Bacelar 1995a), exerce seu papel devido à comunidade no que diz respeito ao processo de construção de identidade sócio-cultural – que nessa

cidade é tão vigoroso –, projetando um exemplo de alcance afro-americano (cf. objetivos em Jefferson 1995b), além de fomentar os estudos africanistas que integram os propósitos do CEAO relativos à extensão e pesquisa universitária.

B) Da conceituação da exposição de longa duração

A África é um território em constante redivisão em virtude do fato colonial recente (1885 – década de 60) – isso, aliás, estabelecendo um contraponto com o Brasil colonial (1500-1822) nas relações históricas e culturais comuns entre as partes. Disso decorre a dificuldade teórica em “congelar” (como se fosse possível trazer um “retrato” da África para dentro do espaço museológico) todo o processo dinâmico de modernização e mudança social.

Essa dificuldade, porém, não deve ser argumento para restringir a história da África ao assentamento dos europeus naquele território no fim do século passado, como se, por outro lado, a chamada África pré-colonial tivesse descontinuidade histórica, a menos que, erroneamente, fosse vista, conforme ocorreu no pensamento científico ocidental nos séculos precedentes, como um bloco monolítico.

Por isso, ao contrário, deve-se falar da situação colonial que perdura até anos recentes, principalmente porque é de dentro dela que provêm os objetos que constituem coleções africanas como as nossas no Brasil. Não deixam, por isso, de ser testemunho da tradição (vez que a materialidade permite uma forma de “resistência” negada no plano social), mas também testemunham toda a dinâmica, alteridade e decolagem tradição-modernidade nas diversas regiões africanas, entre si, internamente, e externamente, com o exterior. E aqui nos enquadraram os brasileiros também.

Qual é, então, a diferença entre o Brasil e os países europeus? Trata-se de uma questão menos histórica, e mais de *tempo-espaço sócio-cultural*. O acervo, apesar de focar relações Brasil-África, determina um posicionamento antropológico e etno-histórico.

À apresentação da exposição é imprescindível um texto explicativo sobre o potencial do acervo, que deve ser aproveitado em informações sobre organizações sócio-políticas tradicionais da África, permitindo ao visitante estabelecer discernimento entre realidades brasileiras e africanas. Pois, representativas dessas organizações, a maioria das peças

(5) Esses grupos étnicos são politicamente divididos na atualidade pelos limites do Togo, Benin (ex-Daomé) e Nigéria.

(6) Ramos (1979), Bastide (1967) são clássicos para o início dessa discussão. No que diz respeito aos Candomblés do Brasil, ver, entre outros, Carneiro (1967) e Prandi (1991). Ver tb. Encontro (1984).

e estilos pertencem a produções e/ou “atelês” que já desapareceram. Ao mesmo tempo, se muitas peças africanas não existem mais no contexto de origem, sua concepção, forma, material estão presentes na visão de mundo e no sistema de crenças das populações africanas ou de origem africana, ou, ainda, negras, o que é em parte ilustrado pela grande parcela de peças afro-baianas, especialmente as originárias de cultos afro-brasileiros.

Os mapas devem assinalar grupos étnicos, reinos e chefias, cidades e países atuais *representados* pelos objetos, bem como os *mencionados* nos suportes expositivos. A exploração do território (viajantes e missionários) e os mapas coloniais não devem ser, pelos motivos acima discutidos, excluídos. Se não em mapas, em textos devem ser sinalizados, quando pertinente, outros movimentos internos na história da África, como os decorrentes do Islamismo, das razias, das migrações que possam explicar fontes de inspiração, fatores tecnológico-ambientais refletidos nos objetos expostos.

A vinda de africanos para o Brasil, finalmente, deve ser ilustrada por mapa de tráfico e painel explicativo, passando pela importância do segmento negro na formação da sociedade brasileira, terminando com referência às tradições ancestrais permanentes nos cultos afro-brasileiros, onde se destacam como elemento básico de identidade cultural entre nós. Há ainda a “volta” de contingentes brasileiros à África a ser sinalizada, os quilombos e as comunidades contemporâneas descendentes de escravos: uma “África no Brasil”?

Propusemos que nesta nova exposição os objetos provenientes da África deveriam estar em módulos espaciais distintos dos reservados aos objetos de uso ou feitura afro-brasileira por excelência – como os “objetos de culto” dos candomblés afro-baianos.

A decisão final sobre a modulação de outras peças do acervo – sobre blocos, afoxés, capoeira, e sobre a arte afro-brasileira e artes negras (seja a “arte de inspiração africana”; a que comporta uma “iconografia negra” ou “do Negro”; a “produzida por artistas negros”) –, seria feita posteriormente.

Seria exaustivo aqui detalhar o processo de elaboração do projeto museográfico – ou seja, do plano expositivo – que, do original, passou por várias reformulações, adequando-se às condições materiais e incorporando a participação ativa da introdução de recursos humanos e de profissionais especializados no Museu, desde então (cf. item V).

III – Classes e termos para uma tipologia de acervos africanos

A) Esboço teórico

Levando-se em consideração as características do acervo do Museu, mas também as diretrizes que orientam a concepção da nova exposição permanente de Museu,⁷ vimos propor uma tipologia classificatória, tendo como premissa que uma das prioridades das *Idéias para uma proposta Emergencial para o Museu Afro-Brasileiro* fosse a “definição do acervo do Museu” o que exigiria seu imediato recadastramento.

Entre muitas formas clássicas de classificação das artes africanas, destaca-se a de Gabus (1967) que resulta numa tipologia, digamos, semântica.⁸ Apesar de nortear-se no *usofunção* do objeto, o campo epistemológico em que se insere o objeto é que garante sua posição na malha classificatória, garantindo, a nosso ver, a sua abordagem nas esferas do tempo social, mítico e cosmogônico de origem.

Com essa orientação, abstermo-nos do compromisso com o funcionalismo que, aplicado à análise de objetos, isola a produção material de seus produtores. Em Gabus (1975), temos uma definição para o conceito “objeto-testemunho” (*L'objet témoin*, título da obra) como aquele objeto que “é testemunho de qualquer coisa e de qualquer um: indivíduo, técnica, forma, função e, no mais freqüente, de várias coisas ao mesmo tempo, se não de todas e em diferentes graus”

Um objeto analisado em todas as dimensões é um testemunho de vida em todas as suas modalidades, da economia ao sistema de crenças – o reflexo de uma produção num dado contexto. Mas acrescentamos que muitos desses “objetos-testemunhos” podem vir a se transformar em “objetos-pretextos”⁹ podendo fazê-los “dizer” qualquer

(7) Essas diretrizes estão contidas originalmente em Baccar 1995a e 1995b, e foram, posteriormente, discutidas em Salum 1995a.

(8) Publicação de peças africanas do Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, em que figuram subdivididas nas seguintes classes, *dimensões* ou *referências* (de valor): “valor comemorativo; valor social; valor político; valor mágico-religioso; valor de educação; valor estético; valor de sincretismo; valor de comunicação e de escrita”

(9) Conceito usado por Hainard *apud* Savary (1988).

coisa ao gosto do observador ou do expositor, como diz Hainard (1988). À museologia estrito senso talvez isso fosse concedido, mas pior, aqui, seria o compromisso com o pensamento estrutural exacerbado. E isso não sendo suficiente, devemos refutar a influência daqueles que, baseando-se em Leroi-Gourhan (1984), relegam a forma à mercê da técnica e do material. Pois qualquer objeto – por mais utilitário que pareça – constitui-se de um complexo *símbolo-significado* predestinado pelo uso, mas não necessariamente caracterizado pela função, pois que às vezes o que importa é a matéria (exemplo disso são alguns objetos rituais, seja na sua estrutura ou em seus adereços). Assim é que, se existe relação entre técnica e material, ou material e função, nada disso permite inferir com precisão o modo de vida de um povo, como dita Leroi. E, por fim, se devemos refutar o determinismo cultural, não podemos, sem precauções, aceitar hipóteses de recorrências universais.

Cabe-nos, ainda, pensar nas classificações de âmbito geográfico-cultural, ou espaço-ambientais – ou melhor, étno-estilísticas –, através das quais as categorias de *tempo-espaço* do objeto possam ser consideradas por quem o observa. Desse modo, é possível criar um campo de isenção – aquele que traz à consciência a diversidade –, já que as classificações por função, forma, ou mesmo as “semânticas” nos levam a associações, e a campos, digamos, de identificação por semelhança (o que pode, sem esse campo de isenção, ser confundido com “identidade”). São muitas as classificações desse tipo. Fugindo daquelas que ditam “áreas culturais” ditadas pelos difusionistas, ou das baseadas em critérios tecnológicos, de origem evolucionista, destacamos, entre as mais isentas, as de Leiris & Delange e de Unesco.¹⁰ E, por último, qualquer que seja a classificação adotada, ela, lembramos, deve ser adaptada, levando em consideração o que o acervo oferece, bem como adequada à realidade do que ele exprime, ou pode exprimir, sobre as relações África-Brasil e Américas.

Eis agora o que foi sugerido como metodologia ao CEAO para dar sustentação ao início dos

(10) Aqui, vemos três modos de abordagem: “Materiais e técnicas”, “História”, e “Zonas estilísticas”. Esta última subdividida em “Regiões sudanesas; Costa e selva atlântica; Golfo da Guiné, Bacia do Congo; Regiões do Leste e do Sul”. O que interessa não é a nomenclatura das partes, mas o que determina a divisão do todo.

trabalhos visando à montagem da exposição permanente, agora chamada de longa duração.¹¹

B) *Tipologia utilizada na apreciação do acervo e na formulação da proposta para o Museu AFRO*

1) Tipo do objeto:

máscaras, estatuetas, armas, ferramentas, instrumentos musicais, utensílios, tecidos, considerando uso, função e/ou representação universal.

2) Material e técnica:

tecelagem, cestaria e trançado, metalurgia (ferro e bronze), cerâmica, arquitetura, penteados etc.

Observa-se que parte do acervo está assim classificado na *Sala Fazer* da exposição atual.¹²

Trata-se de um critério usando parâmetros universais. Organiza termos do critério anterior e absorve peças que por ele se excluem, como “fotos de contexto” demonstrando *emprego e finalidade*, ou objetos relacionados a seus termos como um tear junto de tecidos correspondentes, e as peças que demonstram o processo de escultura de uma máscara *géledé***,¹³ por exemplo.

Como o anterior, esse critério permite, cruzando dados obtidos pelo critério *regiões geográficas e estilísticas* (ver adiante), quantificar o *potencial expositivo* do acervo.

3) Categoria temática do objeto (os exemplos dados existem no acervo):

a) *objetos utilitários* (relativos à vida cotidiana e a técnicas de produção e comércio), ex: utensílios, mobiliário, ferramentas, instrumentos musicais, armas, panos, teares.

(11) Extraído de Salum 1995b, aqui adaptado e revisto. Cf. tb. projeto de implantação (Jeferson, Cunha, Salum 1996).

(12) Não mais em vigor. Trata-se de uma das três salas de exposição permanente chamadas “O Fazer”, “O Crer”, “A Memória” (cf. Museu 198-?).

(13) Todos os termos assinalados com (**) correspondem a categorias ou nomes de objetos já bastante familiarizados e vulgarizados pelos catálogos e obras de divulgação das artes africanas. Algumas publicações especializadas trazem um glossário em que normalmente são mencionados. Um dos que, a meu ver, parece interessante para consulta eventual é o de Leiris, Délangue (1967:425-48) e Balandier, Maquet 1968. Alguns poucos termos afro-brasileiros também vão grifados assim, por serem menos usuais, mas de fácil procura.

b) *objetos rituais* (relativos a mitos, usados na *adivinhação*, ritos e cultos e práticas mágico-medicinais), ex: a réplica da estatueta “maternidade” Bena Luluwa do MRAC, objetos do culto de Ifá, os *ibeji***, “bonecas” como as *akua-ba*** de Gana, “ferramentas” de *orixás*, as insígnias *edan*** dos Ogoni, entre outros.

c) *objetos de prestígio* (bens e insígnias sociais e políticas), ex: bastões, e outros atributos rituais ou utilitários, como bancos de chefes dos Ashanti, jóias, símbolos de alguns *orixás*** (enquanto chefes políticos na Nigéria, Benin), tapeçaria dos Bakuba do Congo (ex-Zaire), entre outros.

d) *objetos comemorativos ou cerimoniais* (de representação coletiva, funerários, relativos à autoridade e ao poder, e os de *culto de ancestrais*), ex: réplicas de estátuas (*ndop*** e “efígies reais”**), da estatueta “maternidade” dos Bakongo, das figuras com cariatídes dos Baluba e da cadeira de chefe dos Batshokwe – todas do MRAC –; algumas máscaras a serem determinadas, os *asèn*** dos Fon, os “récades”**, “cabeça de bronze”** do tipo dos Bini, e alguns outros produtos de bronze e cerâmica (?).

e) *objetos educativos* (que são suporte de comunicação e veículo de mensagens socializantes, e os que estão relacionados com a transmissão oral da história), ex: algumas máscaras, como as *gèledé*, enfocando o significado da iconografia proverbial; bonecas *akua-ba*; pesos de ouro dos Ashanti de Gana; os “récades” e os *asèn*, aqui também; panos de Benin (com emblemas reais, e outros ideogramas proverbiais).

f) *objetos estéticos* (enfoque artístico universal, relativos a regiões tradicionais estilísticas e históricas, e a processos técnico-artísticos tradicionais), ex: estátuas e máscaras, jóias, tecidos, “arte de corte”**, objetos que ilustrem processos técnicos e produtos das diversas artes

É um critério específico, referente ao *emprego*, à *finalidade* e à *representação do imaginário social* (do contexto sócio-cultural de origem). Seus termos são estipulados a partir do exame preliminar do conjunto de peças da coleção. As peças, que podem ter mais de uma dessas qualidades, estarão assim classificadas conforme o *potencial didático e de pesquisa* do acervo.

Pode ser determinante na escolha de áreas temáticas para a exposição do acervo.

Além de dar dimensão antropológica à peça, esse critério absorve as demais peças excluídas pelos critérios anteriores: entre outras, os “assenta-

mentos”** de divindades (peças de metal que não devem ser confundidas com bastões, “ferramentas” – nome usual entre os iniciados –, pois são antes de mais nada altares – termo não adotado nesta tipologia ou fazem parte deles).

4) Áreas temáticas:

a) *sistema de crenças e visão de mundo*

– natureza – meio ambiente, cosmologia, vegetais, animais, minerais, medicina tradicional, toponímia

– indivíduo e sociedade – educação e identidade, culto de ancestrais, noção de pessoa, noções de fertilidade, fecundidade e descendência (“ancestralidade”)

– pensamento e filosofia – noções de *força vital*, tempo *mítico*, cosmogonia, oralidade, o princípio dual e antropomorfismo

b) sistema sócio-político

– poder político (relações entre sagrado e profano: sacralização do chefe, significado do território e da economia)

– organização social (noções de autoridade e poder, modo de vida, cotidiano)

– etno-história (história oral e cultura material)

– tempo cronológico (pré-colonial, colonial e contemporâneo)

Organiza termos do critério anterior, considerando aquilo que o acervo possui para representar questões e sociedades enfocadas pelo Museu e o *potencial expositivo* do acervo.

5) Regiões geográficas e estilísticas:

a) *proveniência* (centro de produção, produtor e usuário), visando ensino e pesquisa, por local de origem – “ateliê” ou artista; cidade ou aldeia; chefias e reinos; comunidade ou grupo étnico; país atual; regiões estilísticas – a partir da documentação original do acervo ou de pesquisa especializada

b) *procedência*, visando a curadoria e pesquisa, por *local de aquisição*, a partir do levantamento do histórico institucional. No caso de ser doação, ou depósito por empréstimo, e não havendo documentação suficiente, seria desejável entrevistar antigos curadores e, se possível, proprietários anteriores dos objetos (museus ou outras instituições, galerias, lojas e mercados, coleções ou colecionadores).

É importante para o cadastramento e, eventualmente, para a identificação de peças, mas sobretudo para a manutenção e para a dinâmica de composição do acervo.

C) Plano expositivo –
projeto museográfico preliminar

1) Sobre o recorte de que trataremos.

Elencamos aqui algumas observações que fizemos, após primeiro exame, sobre as peças e objetos constituintes desse acervo a serem expostos, destacando peças e grupos de peças, e pensando em painéis expositivos (gráficos, textos, mapas) que, isoladamente, ou na relação entre si, possibilitam uma gama de correlações significativas de informação, crítica e reflexão, embasando uma produção de conhecimento tanto ética, quanto criativa por parte da instituição e por parte do público.

A essas peças, objetos e grupos de peças ou objetos, denominamos, na época, “*corpus piloto*” – *destacando o que é originário da África* – que passaria a ser uma referência para o reposicionamento e enfoque do *material afro-brasileiro*, já mencionado atrás.

Sugerimos, então, este primeiro planejamento setorial nos quatro módulos listados a seguir:

– Módulo de entrada: apresentação da exposição.¹⁴

– Segundo módulo: África.¹⁵

– Terceiro módulo: Nações e Religiões afro-brasileiras na Bahia.¹⁶

– Quarto módulo: Referências africanas nas artes plásticas do Brasil.¹⁷

Havia uma preocupação de aproveitar os grandes setores desse planejamento para sinalizar elementos básicos de certos tipos de produção clássicos, do ponto de vista patrimonial, da cultura e da arte africana (quanto a função, estilo, histórico), procurando suprir as dificuldades iniciais, até que o Museu viesse a constituir uma equipe de documentação e pesquisa.

Destacamos aqui apenas o detalhamento dos módulos com referência à África, já que, como foi

dito, aquilo que diz respeito à religiosidade afro-brasileira, a aspectos da cultura negra no Brasil, assim como às artes negras e afro-brasileiras, seria tratado posteriormente.

Ei-los como na versão original:

2) Módulo de entrada: apresentação da exposição

a) *painel frontal*: texto sobre o acervo, sobre planos e metas do Museu e sobre a exposição, com planta localizando módulos, divisões, vitrines, orientando circulação do visitante.

b) *aspectos geográficos e históricos do continente africano*

– África Contemporânea: mapa político atual.

– África Tradicional: mapa étnico e de vegetação com texto explicativo de centros técnico-estilísticos.

– Mapa étnico-político de *proveniência* dos objetos expostos.

– África e mapa *mundi*: contato com o estrangeiro (migrações internas e exploração do território), partilha territorial e assentamento colonial Europa-África, relações contemporâneas África-Américas.

c) *relações históricas e culturais Brasil-África*

– Mapa sobre tráfego e “diáspora” escravagista com texto explicativo sobre a contribuição da vinda de africanos na formação étnica da sociedade brasileira.

d) *Arte e História na África tradicional*

– Analisar painéis da UNESCO (série “História”) que estão no acervo e julgar se devem ser utilizados em parte ou na íntegra.

3) Módulo – África¹⁸

a) *primeira divisão: estilos e sociedades*

Selecionar as peças por material e técnica, pelo tema estético e por regiões geográficas e estilísticas.

Mantendo idéias da exposição atual, sugiro, nesse módulo:

– colocar, excluindo ou mudando peças, a demonstração das etapas do processo de construção de uma máscara *geledé* (ênfatizando o procedimento de escultura, típico, “em um só bloco”).

(18) Engloba três subsetores do atual plano expositivo chamados provisoriamente de “Tecnologias”, “Arte e vida”, e “Ancestralidade” – nomes que deverão ser revistos.

(14) Essa seção está em processo final de discussão (ver item V).

(15) Ver nota 18.

(16) Sua denominação provisória no plano expositivo atual é “Religiosidade afro-brasileira”. Pode ser mudada. Está em processo final de discussão (ver item V)..

(17) Este assunto será trabalhado num espaço destinado a exposições temporárias, onde deverá permanecer o “Mural dos Orixás” de Caribé, obra *em depósito* (ou comodato) no Museu.

– montar pequena vitrine com objetos utilizados na metalurgia reportando-se à célebre e secular técnica de fundição pelo “processo da cera perdida”, criando uma seção especial de jóias e adornos.

– montar exemplares (não muitos) de panos resultantes de diferentes procedimentos de tecelagem e pintura, junto com teares, num enfoque meramente técnico, e destacando a originalidade ou especificidade africana dessa produção.

No entanto, considero mais importante neste módulo:

– destacar réplicas de peças de estilos *buli*** dos Baluba, de estátuas dos Bakuba do Congo (ex-Zaire) e de outras estatuetas e máscaras dos Bakongo, Batshokwe e Lunda (Congo – ex-Zaire – e Angola), além da máscara dos Bobo de Burkinafaso (ex-Alto-Volta).

– justapor peças jêje-nagô do Togo, Benin (ex-Daomé) e Nigéria, como *ibeji*, *exu*, objetos antropomórficos de Ifá numa perspectiva formal-estilística.

– criar espaço para mencionar a “arte de corte” de Ifé e Benin (antigos reinos da Nigéria) da África ocidental e a “arte de corte” do reino *kuba* da África central, através de algumas peças da metalurgia do bronze e ferro (da vitrine da atual exposição) e de uma ou mais réplicas de estátuas dos Bakuba, montada junto da “tapeçaria do Congo (ex-Zaire)” (*kuba*), que está na vitrine 8-9 da sala *Fazer* da atual exposição.

– não deixar de utilizar painéis da UNESCO (série “Zonas estilísticas”), ou preparar material iconográfico adicional para ilustrar contexto, complementar informações visualmente, ou dar sentido de continuidade preenchendo lacunas como a ausência no acervo de objetos de produções renomadas como as máscaras *tyi wara*** dos Bambara, máscaras e estatuetas dos Dogon (Mali), estátuas e máscaras janiformes como a dos Ekoï (Nigéria, Camarões), pilares e “arte de corte” dos Bamileke (Camarões), figuras de relicário dos Bakota (Gabão), cabeça de bronze de Ifé, estátuas esculpidas sobrecarregadas de matérias heteróclitas chamadas na literatura em geral “fetiches”** (não utilizar o termo).

b) segunda divisão: visão de mundo e organização social

Selecionar peças pelos temas *objetos de prestígio, comemorativos, educativos*.

Sugiro utilizar a sequência de vitrines de tecelagem e painéis fotográficos (“palácio – chefe –

mulheres – penteados”) da sala *Fazer* (subindo-se as escadas, indo-se da esquerda da parede do fundo – mais vitrines centrais – para a parede da direita até o fim), revendo a quantidade e *qualidade de representação* das fotos e panos, destacando o aspecto simbólico ou histórico das peças ou de sua iconografia.

Para isso, devem ser excluídas as indumentárias e tear (que estaria na *Primeira divisão*), entre outras peças sem relação com o tema, e devem ser “enxertadas” peças como:

– bastões de chefes, símbolos de alguns *orixás* – como o machado de Xangô e a espada de Ogum e *edans* da sociedade Ogboni dos Yorubá.

– um dos “tronos” ou “bancos” com cariátides dos Baluba-réplicas ou o pilão “virado para baixo” de Xangô – ou os dois –, os *asèn* (pelo menos todos aqueles que contêm “cenas de enredo” ou figuras).

– “récades”, algumas máscaras *géledé* enfocando o significado da sua decoração, pesos de ouro dos Ashanti de Gana e panos proverbiais.

– os *appuie-tête* – parecem bancos pequeninos, mas servem para apoiar a nuca e proteger penteados típicos,

– pelo menos uma das estátuas dos Bakuba-réplicas, o busto de bronze Yorubá e a “estátua de cavaleiro” que está na vitrine de Ogum da atual exposição (que reporta-se à representação de Xangô enquanto chefe político).

– “par de gêmeos” Congo (ex-Zaire)-réplica (na vitrine de *ibeji* na exposição atual), “bonecas” *akua-ba*, par ou pares de *ibeji* e *oxê(s)* de Xangô, entre outros objetos janiformes que possam ilustrar concepção de *fertilidade e força vital*.

c) terceira divisão: mundo ancestral

Selecionar as peças pelo tema *objetos rituais*. Sugiro, nesse módulo:

– criar um espaço especial para Exu, enquanto divindade das portas, do tráfego, “que abre caminho” para o sagrado, mantendo idéias subjacentes na exposição atual. Ressaltar característica de Exu na África ocidental, tanto do ponto de vista simbólico, quanto da sua representação formal. Parece-me que o MAB só possui uma pequena estatueta Exu localizada na vitrine de Ifá da exposição atual, sobre uma bandeja de adivinhação, mas há os bastões com figura esculpida e fotos que podem ilustrar o problema. Verificar se as bengalas que estão na vitrine de Ifá não são referentes a Exu.

– ressaltar o caráter de *antepassados sacralizados* das divindades jêje-nagô, por localidades e reinos conforme os relatos orais ou míticos.

Peças relevantes:

– insígnias, atributos, “ferramentas” e toda parafernália material, devidamente selecionados, de *proveniência africana* (excetuando-se indumentárias personalizadas, ou circunstanciais) de todos os *orixá* e *vodun* que integram a exposição atual,

– estatuetas e objetos de culto *ibeji*, insígnias *edan* dos Ogboni (se houver excedentes, já que figuram na sugestão da *Segunda divisão*),

– estatueta “maternidade” Bena Luluwa-réplica (usada em *culto de ancestrais* e relacionada à *adivinhação*),

– numa vitrine “tipo-cubo” exclusiva – como está na sala *Fazer* (subindo-se a escada, à direita) – deve ser exposta a peça “objeto de adivinhação”¹⁹ Seria interessante se fosse integrada ao acervo como doação.

Observação importante:

Sugiro criar um espaço especial para as duas estatuetas do Benin, da vitrine 7 da atual exposição, uma delas cadastrada como “botiê” – ambas provavelmente *bochio*. Parecem-me muito importantes. Eram figuras antropomórficas colocadas em praça pública de entrada em aldeia Fon. Podem, por isso, ter uma relação com uma das facetas universalmente atribuídas a Exu, de um lado e, de outro, são, certamente, uma referência da *visão de mundo* e da noção de *autoridade*. De modo que poderiam figurar tanto nesta como na *Segunda divisão*.

IV – Plano de ações e atribuições relativas à documentação e pesquisa do acervo visando à montagem da exposição

O esquema que se segue poderia ser aplicado, eventualmente, no tratamento de outras coleções com problemas similares de museografia aplicada. Ele resulta de um aprendizado de trabalho com a Coleção Africana e Afro-Brasileira do MAE/USP que, a nosso ver (Salum, Ceravolo 1993), deu mostra de um criativo processo de trabalho entre documentação e pesquisa, quando de sua formação e exposição inaugural. Não se trata de um modelo a

ser implantado, mas de um exemplo a ser seguido, no que diz respeito à alteridade na busca de uma dinâmica renovadora.

Originalmente integra um dos tópicos de Salum (1995b), entregue como proposta para o Museu AFRO ao CEAO.²⁰

A) Museografia

1) Separação das peças que integrarão a exposição

a) *determinação de fotos, objetos e outras peças pertencentes aos grupos de peças especificados no plano da exposição, listando-as por número de tombo, localização atual, e por módulo e divisão da exposição em que serão integrados (neste caso, usar como critério de escolha o potencial visual do objeto, considerando, claro, sua procedência documental) e*

b) *localização das peças especificadas individualmente no plano da exposição, listando-as com os mesmos dados acima relacionados*

c) *integrar as informações anteriores em uma única listagem ou fichário para controle, e encaminhá-la para o exame de conservação e para a equipe de pesquisa [na época, a ser constituída]*

2) Elaborar o plano de circulação da exposição definitivo

a) *estudo de um esquema gráfico definitivo da exposição (planta em escala) – situando módulos, ou setores, divisões, painéis e vitrines, e*

b) *definição do mobiliário e painéis expositivos, que devem ser feitos concomitantemente à Separação de peças*

3) Produção da exposição

a) *seleção das fotos de informação complementar designadas pela equipe de pesquisa*

b) *preparo da ficha técnica para cada peça e foto exposta, com dados como tipo do objeto, proveniência ou região geográfica ou estilística (a meu ver, não é necessário colocar a procedência, se*

(20) Alí sob o título de “III – Plano de ações e atribuições: para dar sustentação ao início dos trabalhos visando à montagem da exposição permanente”

(19) Ver Adendo, no final do item V.

não nas de peças doadas ao Museu pela comunidade), país atual, dimensões, nome vernacular, se houver na documentação do acervo (ou fornecido pela equipe de pesquisa)

c) preparo gráfico dos textos produzidos pela equipe de pesquisa

d) planejamento visual das peças dentro das vitrines

B) Pesquisa

1) Levantamento de informações específicas sobre cada peça ou grupo de peças do *corpus* piloto e elaboração de legendas *de conteúdo* para cada uma delas (que devem complementar a legenda comum – ficha técnica, uma para cada peça – feita pela museografia)

2) Elaboração de textos: “legendas-textos” (textos complementares para grupo de peças ou vitrines), textos explicativos específicos para a entrada de cada módulo, texto introdutório da exposição

3) Levantamento e separação de ilustrações (fotos e gravuras) nas publicações e do acervo – algumas já sugeridas verbalmente e assinaladas nas listagens sobre as quais trabalhei em Salvador; as outras – mostrando:

a) uso do objeto em contexto

b) objetos representativos e/ou renomados institucionalmente que preenchem lacunas da coleção do Museu, por ex., uma cabeça de bronze ou terracota de Ifé no British Museum (cf. Jean Laude, entre outros, na biblioteca)

c) elementos de arquitetura, meio ambiente e humano relacionados às sociedades mencionadas nos textos da exposição, ou relacionados à peças ou a grupo de peças expostas

4) A partir do *corpus* piloto, selecionar outras peças do acervo que integrariam a exposição na lista ou fichário de peças inicial.

5) Determinação da localização das peças ou grupo de peças, umas em relação às outras, nas vitrines e/ou nos módulos.

V – Ensaio de crônica atual da exposição de longa duração do Museu AFRO

Seguem-se aqui apenas algumas palavras finais sobre o projeto hoje, no início da fase final, que é a montagem.

Antes de mais nada, lembrar que ele vem das “Idéias” de Jeferson Bacelar (1995a), atual diretor do CEAO, procurando consolidar a tão almejada *revitalização do Museu AFRO* (Bacelar 1995b).

Nessa gestão do CEAO surge a possibilidade de renovar e atualizar, investida de uma coragem poderosa – a meu ver, como surgiu no MAE/USP em 1985-87 (aqui talvez precocemente).

Uma coragem poderosa, pois que necessariamente solene, já que a parte de procedência africana tanto de uma, como da outra coleção (afastadas pelo trajeto Salvador – São Paulo – Salvador), por pouco não seria resultado de uma partilha, “sacralizada” por Marianno Carneiro da Cunha, Pierre Verger e tantos outros.

Será que não? – o que dizer de seus nomes em correspondências e fragmentos escritos da época, nos dois museus?²¹ – o que pensar dos similares *géledé* em um e outro museu: são réplicas de um original ou uma duplicata da outra? Poderiam constituir-se numa totalidade bi-partida: há autores que afirmam que as *géledé* são feitas em pares. Não investigamos essa informação, mas, mais do que um processo simbiótico (de qualquer modo ilusório), a presença de tais máscaras similares (assim como tecidos sudaneses, sem contar a de objetos rituais baianos, como os Mercado Modelo), lá e aqui, revelam o esforço cúmplice de surpreender e superar a dificuldade de um momento nacional, em acompanhar o florescimento de uma identidade cultural, de raízes feito (ou elaborado) por um mesmo grupo de pessoas (Foto 1).

Não é à toa, portanto, que, quando visitei pela primeira vez o Museu AFRO – apesar da imposição de suas grandes vitrines-armários –, não pude evitar o sonho de repisar novamente na antiga e primeira

(21) O material correspondente do MAE já foi trabalhado pela historiadora Patricia Tavares Raffaini, orientada por Maria Isabel D’Agostino Fleming. O tema de sua pesquisa foi o conjunto de peças da família Carneiro da Cunha no acervo africano do MAE, e o objeto de estudo foi a documentação escrita da época. Marianno Carneiro da Cunha foi o responsável principal pela constituição da Coleção africana e Afro-Brasileira, tal qual ela se apresenta hoje.



Foto 1 – Um dos pares de máscaras similares no Museu Afro e no MAE. Madeira policromada. Comprimento: c. 40cm. A da esquerda, no Museu Afro e a da direita no MAE.

Do cadastro nos dois museus: “máscara geledé de Oxumaré” Proveniência: Nagô; procedência: Benin. Duplicadas? Réplicas?

montagem permanente da Coleção Africana e Afro-Brasileira do MAE, no Bloco D da USP, como o fiz em 1980, quando passei a ter certeza de que o Brasil era a África, embora não ousasse afirmar o contrário. Mas creio ser possível, depois de 17 anos de trabalho, sentir e fazer sentir, através do Brasil, ou dentro dele, a África – seja a concebida, ou a imaginada, ou a vivida, não importa. Isso realmente não importa, desde que qualquer produto de conhecimento esteja imbuído do compromisso ético na construção coletiva, e dialética, da consciência.

No que diz respeito ao espaço, o Museu Afro era, até agora, setorizado em salas de exposição permanente chamadas “O Fazer” “O Crer” “A Memória” e duas reservadas a exposições temporárias (cf. Museu 198-?). O uso corrente no CEAO de “distribuição espacial do acervo” em vez de *projeto museográfico* ou *plano expositivo*, fica aqui explicado: até hoje o museu era a exposição, e as

salas de exposição serviam à distribuição espacial do acervo. Hoje, ao contrário, há um projeto museológico mais amplo voltado não apenas à exposição, mas à pesquisa, ensino e difusão, com todo um trabalho de curadoria e conservação permanente (cf. Bacelar, Cunha, Salum 1996).

Nosso trabalho junto a Jeferson Bacelar e a pesquisadores do CEAO, durante o período de 10 a 19 de setembro de 1995, destinou-se a prestar uma assessoria na “implementação de um projeto emergencial para o Museu”, que deveria consistir em: “1. Definição do acervo; 2. Forma e distribuição espacial do acervo, e 3. Necessidades materiais e humanas do Museu”

Naquele momento, e no que diz respeito particularmente à conceitualização do museu e do novo projeto expositivo, ressaltamos a participação ativa de Ieda Machado, além da de Jeferson Bacelar. As reuniões de trabalho realizadas neste período integravam os museólogos Marcelo Cunha, Ana

Liberato e Antonio Rios. Destes, na equipe atual, permanece apenas Marcelo Cunha, hoje coordenador do Museu.

Esquema do projeto original entregue como relatório (Salum 1995a):

I – Tipologia classificatória

II – Plano expositivo

1. Diagnóstico da montagem atual.

2. Montagem da nova exposição.

a) Módulo de entrada. Apresentação da exposição.

b) Segundo módulo. África

– Primeira divisão. Estilos e sociedades.

– Segunda divisão. Visão de mundo e organização social.

– Terceira divisão – Mundo ancestral.

c) Terceiro módulo. Nações e religiões afro-brasileiras na Bahia.

d) Quarto módulo. Referências africanas nas artes plásticas do Brasil.

III – Plano de ações e atribuições...

1. Museografia

2. Pesquisa

IV – Gráficos em transparência

1. Primeira montagem (inaugural, ainda em vigor na época)

2. Plano expositivo (preliminar)

No decorrer deste ano, já com verba destinada para a exposição de longa duração, o projeto museográfico tinha sido redimensionado por várias vezes, contando com a contribuição, além da de Marcelo Cunha, da arquiteta – e, como Marcelo, também museóloga – Maria Emilia Neves, efetivada por concurso da UFBA no Museu. O levantamento da documentação e o cadastramento das peças, feito por três estagiárias, estava em fase adiantada, em agosto deste ano, durante minha estadia de volta ao Museu AFRO entre os dias 21 e 27.

Nesse período, alteramos, acrescentamos e excluímos o que era oportuno no projeto museográfico (até então, mais desenvolvido na parte da cultura material e das artes africanas), dimensionamos os suportes expositivos, elaboramos a primeira lista completa de peças a serem expostas.

A seção inicial da exposição, na entrada, que comportaria, conforme previsto inicialmente, grande massa de texto orientado por gráficos e mapas, tem sido discutida desde agosto, contando com a

participação especial de Maria Inês Côrtes de Oliveira (UFBA).

– *Da memória e dos cultos afro-baianos*

Ainda restava, nos últimos dias em que estive junto ao Museu da última vez, definir a parte dos cultos afro-brasileiros e a da memória afro-baiana, ainda não projetadas.

Quanto à primeira, a maior preocupação estava na adequação das orientações teórico-religiosas, ao contrário do que me ocorria com relação ao tratamento das peças e objetos rituais isoladamente.

Trabalhamos o assunto, visando ao desenho de um plano expositivo em separado desse setor. Esse desenho foi realizado pensando-se nas orientações mais adequadas e passíveis de serem eleitas, para, no caso de ser aprovado, permitir sua rearticulação, se necessário, num mesmo traçado espacial, já especificado no todo.

Tratava-se, por exemplo, de decidir, entre outros fatores, se as peças relativas a *orixás*, *voduns***, *iniques***, *caboclos***, deveriam estar separadas, pela sua especificidade conceitual e ritual, ou se poderiam estar correlacionadas – como, de fato, vêm, às vezes, associados, no contexto cultural, certos *voduns* a *orixás*. Poderiam estar juntas? – claro que se encarados como divindades, não, porque em termos de categoria, estaríamos tratando de personificação, e, portanto, contexto. Mas, se representados enquanto *forças*, a coisa podia mudar de figura. Afinal, sem querermos simplificar, mas na necessidade de sermos breves, Shango (África) é no Brasil tanto *Xangô*, como *Nzazi* – representa a mesma *força*, ou *princípio*, seja em cultos *jêje-nagô* ou *banto*. A questão temática – *religiosidade* ou *sistema de crenças*, ou nome outro que se lhe atribua – restabeleceria, essa “totalidade cosmogônica” (particular dos cultos afro-brasileiros), desde que então os encarássemos como “forças-energia” dinâmicas. Isso foi a chave para a elaboração daquele “traçado” a que nos referimos no parágrafo anterior.

Com tudo em mãos, fizemos uma reunião de trabalho com Jeferson Bacelar e Júlio Braga (UFBA), especializados na abordagem desses pontos mais suscetíveis, e tradicionalmente mais relevantes para o Museu, já que toca às demandas da comunidade local, popular e a “de culto” – *o povo de santo* (diga-se de passagem, que grande parte do acervo foi constituída com sua generosidade e participação).

E, definidas aquelas idéias, coube a Júlio Bra-

ga o acompanhamento científico da solução museográfica final da “Religiosidade afro-brasileira” No que diz respeito ao material da *memória afro-baiana*, seria focado introduzindo a cultura negra no Brasil e o negro na sociedade baiana”, conforme proposta de Jeferson Bacelar, e sob sua curadoria científica.

Adendo final, usando como pretexto o “objeto de adivinhação” proveniente do Zaire, mencionado na terceira divisão do item III.

Na documentação do Museu, essa peça consta como “objeto de adivinhação” procedente do Zaire (Foto 2). No primeiro exame, despertou-me

especial atenção, pois, trata-se de uma figura antropomórfica bastante ilustrativa da estatuária da África central, que supunha vir da região *kongo* ou *kwilu* do sudoeste do Congo (ex-Zaire), inserida numa estrutura pendular. Daquela zona, e sobretudo ao sul, em regiões *tshokwe*, *lunda* (já em Angola), temos conhecimento do uso na prática adivinhatória de emblemas em superfícies e objetos que sinalizariam pontos cardeais, o que, do ponto de vista plástico-morfológico, pode ser produzido pelo movimento pendular.

Mas apesar da pesquisa em catálogos especializados durante os dois anos que separam essas minhas últimas visitas ao Museu, não encontrei, como



Foto 2 – Objeto pendular com figura esculpida (detalhe). Em depósito (comodato) na coleção do Museu Afro. Madeira escurecida. Altura da peça em equilíbrio: 42cm; altura da estatueta: 18cm. Do cadastro: “objeto de adivinhação (Zaire)”. Uma “arte de aeroporto”? Desconhece-se objeto tradicional similar na região.

referência, nenhum objeto tradicional do Congo ou Angola similar.

Se, por isso, no início estabelecemos que deveria ser exposta em “vitrine exclusiva”, creio ter supervalorizado, mais recentemente, o potencial didático dessa peça. Isso se justifica ainda, a meu ver, por uma questão morfo-estilística, mas poderia estar subestimando a possibilidade de distorção de conhecimento, caso a colocássemos num contexto de adivinhação, sem controlar a fonte de documentação original.

Registro, então, aqui a apreciação sobre o assunto de François Neyt, especialista reconhecido da história e etno-estilística da arte africana, gentilmente cedida à minha solicitação de ajuda, graças ao questionamento que Júlio Braga me dirigiu sobre a sua legitimidade.

É o que Neyt diz em carta pessoal: “[...] 1) *Je ne donne jamais un avis sur un objet par fax. J’attends donc de le voir.* 2) *Les traits morphologiques ne se rapprochent pas clairement d’un style, mais on peut penser aux Bakongo.* 3) *Le mouvement pendulaire est utilisé en Afrique de l’Ouest dans la décoration,*

le jeu. Il n’apparaît jamais dans la divination en Afrique centrale [...]”

De fato, temos ali no acervo uma peça de bronze em miniatura – “um equilibrista” – peça também registrada como de adivinhação, esta proveniente do Benin ou da Nigéria(?). É de nosso conhecimento que peças “de equilibristas”, como esta última, são vendidas hoje em museus da Nigéria, como objeto de jogo e lazer, e não de adivinhação.

E, o problema exposto sobre o dimensionamento museológico dessa peça nos mostra o fundamental desempenho da antropologia na reflexão museológica na determinação de processos de tipologia e de classificação de coleções. Ao final deste artigo, faltam poucos dias para a próxima visita a Salvador. A tristeza de ver o acervo “desmontado”, deverá ser compensada pelo resultado do árduo trabalho investido por Marcelo, Emilia e equipe de colaboradores e consultores do Museu e do CEAO, além do apoio e iniciativa de instituições e entidades. A previsão é de que a UFBA e o CEAO reabram as portas do Museu AFRO no final de janeiro de 1998.

SALUM, M.H.L. Criteria for the museological treatment of African pieces in collections: a proposal of applied museology (documentation and exhibition) for the Afro-Brazilian Museum. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 71-86, 1997.

ABSTRACT: This paper gathers some reflexions on the process of working with African collections in art-and anthropology musei. It deals with the determination of a classifying typology both of ethnographic objects and theoretical principles which give orientation to a process of appreciation of the collection, to a museological project and exhibition plan, as well as to its programming. It was conceived out of the need to formulate a museological project for the Afro-Brazilian Museum at Salvador, as well as to support its implantation. It points to basic elements of certain production types, classical of the African cultures and art, from the patrimonial viewpoint, typic of a collection of theis nature, and faces them with the specificity of this collection, through a pilot-”corpus” of pieces and objects which are part of it.

UNITERMS: Africa – African Art – Afro-Brazilian art – Brazil-Africa: collections, curatorship and history – Brazil: African collections in musei – Material culture: classification and typology – African ethno-aesthetic – Museology and Anthropology.

SALUM, M.H.L. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 71-86, 1997.

Referências Bibliográficas

- BACELAR, J.
1995a Idéias para uma proposta emergencial para o Museu Afro-Brasileiro. Salvador: datilografado. 8 p.
1995b Revitalização do Museu Afro-Brasileiro. Salvador: datilografado. 8 p.
- BACELAR, J., CUNHA, M., SALUM, M.H.
1996 Projeto de implantação de exposição de longa duração. Apresentado à Fundação VITAE de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. Salvador: datilografado. 11 p. + anexos.
- BALANDIER, G., MAQUET, J.
1968 *Dictionnaire des civilisations africaines*. Paris, Hazan.
- BASTIDE, R.
1967 *Les Ameriques noires: les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris, Payot.
- BRAGA, J.
1992 *Ancestralidade Afro-Brasileira: o culto de babá egun*. Salvador, CEAO/Ianamá.
- CARNEIRO, E.
1967 *Candomblés da Bahia* Rio de Janeiro: Estrela de Ouro. (Col. Brasileira de Ouro; 1441)
- CASTRO, Y.
1983 *Museu Afro-Brasileiro*. Salvador, CEAO,
- ENCONTRO.
1984 *Encontro de nações-de-candomblé (1981: Salvador, BA)*. Salvador, Ianamá/CEAO.
- GABUS, J.
1967 *Art nègre: recherche de ses fonctions et dimensions*. Neuchâtel, La Baconnière.
1975 *L'objet témoin: les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel, Ides et Calendes.
- LAUDE, J.
1966 *Les arts de l'Afrique noire*. Paris, Librairie Générale Française.
- LEÍRIS, M., DÉLANGE, J.
1967 *Afrique noire: la création plastique*. Paris, Gallimard.
- LEROI-GOURHAN, A.
1984 *Evolução e técnicas: o homem e a matéria*. Lisboa, Edições 70.
- MUSEU.
198-? Museu Afro-Brasileiro [guia de museu]. Salvador: datilografado. 5 p.
- PRANDI, R.
1991 *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo, Hucitec/EDUSP. (Ciências Sociais; 29)
- RAMOS, A.
1979 *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo, Nacional. (Brasiliana; 249).
- SALUM, M.H.L.
1988 Termos classificatórios do objeto de arte africana nas coleções: um problema para os acervos museográficos no Brasil. *Dédalo*, 26: 43-60.
1995a Contribuição para o desenvolvimento da proposta de dinamização do acervo do Museu Afro-Brasileiro do CEAO-UFBA, Salvador. Salvador: datilografado. 4 p.
1995b Proposta de um projeto de exposição permanente ara o acervo do Museu Afro-Brasileiro de Salvador – CEAO/UFBA. São Paulo: datilografado. 6 p., 2 il.
1996 *A madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatuária bantu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- SALUM, M.H., CERAVOLO, S.
1993 Considerações sobre o perfil da Coleção Africana e Afro-brasileira no MAE-USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, 167-85.
- SAVARY, C.
1988 L'objet ethnographique: moyen de connaissance des cultures? *Bulletin Annuel du Musée et Institut d'Ethnographie de Genève*, 31/32: 65-80, 1988-9.

Recebido para publicação em 30 de outubro de 1997.

RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA EDUCATIVA. PROJETO PILOTO *PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA:* *A TERCEIRA IDADE E O MAE/USP*

Judith Mader Elazari*

ELAZARI, J.M. Relato de uma experiência educativa: projeto piloto *Patrimônio Cultural e Memória: a Terceira Idade e o MAE/USP* Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 7: 87-97, 1997.

RESUMO: Este artigo apresenta o relato de uma experiência de ação educativa, com grupos de idosos, realizada através da aplicação de Projeto Piloto *Patrimônio Cultural e Memória – A Terceira Idade e o MAE/USP*. Este foi desenvolvido a partir da contextualização de alguns objetos arqueológicos e etnográficos de diferentes culturas e de objetos escolhidos pelos idosos como significativos para a recuperação de alguns traços da história de suas vidas.

UNITERMOS: Memória – Terceira Idade – Objetos – Educação em Museus.

A ação educativa no MAE/USP vem se desenvolvendo nos últimos anos quase que exclusivamente com o público escolar (principalmente de 1º e 2º graus).

Tendo em vista o potencial informativo e educativo da instituição museu, assim como uma de suas funções de atingir a sociedade em geral, criou-se um Projeto Piloto que propôs realizar atividades junto a grupos da 3ª Idade.

Considerando-se os idosos como criadores de cultura ou “agentes de um processo cultural” (Grispum 1991) e o museu como uma instituição cultural, com a finalidade de resgate, comunicação, reflexão sobre processos de produção cultural, por grupos diversificados, pretendia-se fazer da oportunidade do trabalho com idosos no MAE/USP (uma atividade extra-muros) um encontro (uma parceria) prazeroso, educativo e de reflexão para ambas as partes.

Foi proposto, então, em novembro de 1994, o Projeto Piloto *Patrimônio Cultural e Memória: a*

3ª Idade no MAE/USP, o qual se prolongou até outubro de 1995.

Tendo em vista que as exposições do MAE estavam fechadas à visitação pública, devido a sua reestruturação, o Projeto se desenvolveu, sob forma experimental, nos locais de reunião dos grupos da 3ª Idade com os quais trabalhou-se (apenas um grupo, sem sede própria, se reuniu no MAE).

Levando-se em conta as condições acima, os principais objetivos com relação à aplicação do Projeto foram as seguintes:

1. Diversificar a clientela de atendimento do Serviço Educativo.
2. Propiciar aos idosos uma maior convivência e um conhecimento mais aprofundado sobre o **trabalho** realizado em culturas antigas e atuais.
3. Incentivar entre os idosos a reflexão sobre si mesmos quanto ao papel que tiveram e ainda têm na sociedade.
4. Trocar idéias sobre a importância cultural e do museu e suas relações com a 3ª Idade.

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Divisão de Difusão Cultural, Equipe Técnica de Educação.

Para a realização do Projeto foram contatados tanto grupos de 3ª Idade independentes como institucionalizados (ligados ao SESI, Secretaria Municipal da Cultura/PMSP, Igreja Católica).

Trabalhou-se com oito grupos, assim distribuídos:

Grupo “Vida Feliz”(CAD. Vila Leopoldina/SESI);

Grupo “Encontro Feliz”(CAD. Tucuruvi/SESI);

Grupo “Seremos Sempre Jovens”(CAD. Ipiranga/SESI);

Grupo “Amigos para Sempre”(CAD. Ipiranga/SESI);

Grupo “Cultura e Vida na Terceira Idade” (Casa de Cultura do Butantan: SMC/PMSP);

Grupo “25 de Maio” (Igreja Católica/Vila Ida);

Grupo “Rosas de Outono”(Independente);

Clube de Senhoras da Terceira Idade do Jardim Monte Kemel (Independente).

Participaram cerca de duzentas e trinta e cinco pessoas, geralmente mulheres, sendo que não chegaram a dez os homens.¹

A coordenação do Projeto esteve a cargo da educadora Judith Mader Elazari a qual foi acompanhada pelos seguintes estagiários: Juliana Caldeira Monzani – FUNDAP (novembro e dezembro/94 e março/95); Henrique Z. M. Parra – FUNDAP (março/95) e Osvaldo Camilo Nogueira de Almeida – COSEAS (maio a outubro/95).

Este Projeto foi documentado através de várias formas: avaliações; relatórios de cada grupo em cada etapa do Projeto; vídeo; fotos e slides.²

(1) Esta desproporção entre o número de participantes homens e mulheres é uma realidade entre os grupos de 3ª Idade. Médicos e Psicólogos ouvidos a respeito apresentam algumas explicações para isso: muitos homens morrem antes das mulheres; homens da geração atual da 3ª Idade foram educados (condicionados) para sustentarem a casa com seu trabalho e quando se aposentam se sentem improdutivos e retraídos, raramente saem de casa de vergonha ou, se o fazem, vão aos bares; nesta idade, muitos homens se tornam impotentes sexualmente e isso, freqüentemente, junto com a explicação acima, os torna ainda mais fechados em si e recolhidos à casa. As mulheres, de natureza mais afetiva, vão em busca de companhia e conseqüentemente procuram mais do que os homens os grupos de 3ª Idade.

(2) Vídeo: grupo “Seremos Jovens para Sempre” (Denise C. Marques.) e visita ao Museu Paulista (Edson); fotos: grupos “Rosas de Outono”, Clube das Senhoras do Monte Kemel” e Slides: Exposição “Memória e Vida”

Desenrolar da aplicação do projeto piloto

O Projeto Piloto constava de três etapas de aplicação (ou encontros) com duração aproximada de duas horas cada uma.

Primeira Etapa (ou Primeiro Dia de Contato)

A. Troca de idéias sobre: o MAE, o grupo de idosos e o Projeto. Esta foi uma forma agradável de conhecimento mútuo.

Para a maioria dos grupos, já havia sido esclarecido por seus coordenadores o que seria o Projeto, mas mesmo assim houve bastante conversa. Os idosos gostam de participar, falar e pertencer a um grupo. Estas são ocasiões onde têm oportunidade de sentir que estão vivos, que viveram e que ainda vão viver.

Apenas um dos grupos manifestou estranheza neste primeiro encontro: conversaram entre si, não nos ouviram, mas isso porque a coordenadora não tivera oportunidade de realizar uma conversa preparatória.

B. Utilização de “kit” de objetos³ que puderam manusear. Esta atividade foi importante para o idoso entender a diversidade cultural relacionada ao **trabalho** desenvolvido em diferentes culturas. Procurou-se induzir o participante à reflexão sobre o seu trabalho e a importância dele no meio social em que vivem e viveram.

Para muitos componentes do grupo esta foi uma boa oportunidade para exporem, com detalhes, o que já produziram na vida e perceberem o que outros grupos diferentes (também em tempo e espaço) produziram para atenderem necessidades.

Nem todos os objetos observados e manuseados eram conhecidos pelos idosos.

Alguns lembravam através de informações vindas ainda da escola ou de filmes e poucos viram objetos semelhantes em outros museus.

Partindo-se dos conhecimentos reconstruídos através desses objetos pode-se passar a discutir o

(3) Este “Kit” era composto pelos seguintes objetos: utensílio cerâmico Karajá; lamparina Greco-romana; ushabti (estatueta egípcia, geralmente em forma de múmia); machadinha e ponta de projétil líticos.

que é e qual é a importância do patrimônio cultural, do museu e da memória. Estas questões serviram de ponto de partida para a etapa seguinte, para a qual pediu-se que levassem objetos (coisas) significativos tanto do ponto de vista de trabalho realizado por eles quanto de outros tipos de lembranças.

Segunda Etapa (ou Segundo Dia de Contato)

Esta etapa foi, talvez, a mais importante. Primeiramente pela diversidade de objetos levados. Havia objetos feitos pelos idosos, por seus familiares e amigos; objetos pertencentes a parentes (gerações anteriores); muitas fotos sobre o cotidiano deles; fotos da cidade de São Paulo, etc.

Foi muito enriquecedora a reconstrução de certos recortes de suas vidas a partir dos objetos e fotos selecionados por eles, assim como foi interessante observar o tipo de escolha que fizeram. Alguns desses objetos faziam parte de coleções feitas pelos participantes e outros foram levados aparentemente sem convicção do valor, o qual ia sendo percebido pelos portadores e participantes à medida que eram contextualizados. Essas recor-

dações levantadas através dessas fontes (primárias) são fruto da observação direta dos acontecimentos passados, é o registro da memória. Este é o tipo de trabalho com o idoso e não **para** ele. É um “trabalho conjunto, de construção, criação e inovação e não apenas de oferta” (Lahud 1991:73) (Foto 1).

Na realização desta experiência com idosos se tem a sensação de se estar fazendo uma “coleta superficial”⁴ na vida deles. Esta estratégia de trabalho é importante e o Projeto Piloto, devido ao curto tempo de duração, não permite encontrar mais material para esclarecimentos abrangentes sobre a história vivida e construída por estes personagens! Mesmo assim, vários aspectos puderam ser conhecidos: sobre imigração (costumes de outros países e sua adaptação ao Brasil); relações familiares (quanto aos rituais de passagem: batizados, casamentos, etc.); tecnologia (diversas técnicas de bordado, costura, etc.); modificações na sociedade de São Paulo e suas consequências na vida de cada um; divisão sexual de trabalho; etc..

O fio condutor (a temática) dessas atividades esteve relacionado à reflexão sobre a necessidade de se conhecer e preservar o patrimônio cultural que nos rodeia.



(4) Esta é uma técnica utilizada pelos arqueólogos na pesquisa superficial de um sítio arqueológico. Geralmente não são encontrados muitos objetos como seria o caso se houvesse um aprofundamento nas escavações.

Houve também várias discussões e através delas muitas queixas sobre a importância que os jovens dão à preservação da memória. Muitos disseram que eles manifestam-se contrários ou desinteressados na preservação ou mesmo no conhecimento de suas vivências. Isso leva à intensificação da baixa auto-estima que têm os idosos.

Acredita-se que este tipo de Projeto pode e deve levar ao resgate da auto-estima desses indivíduos criadores de cultura. Com efeito, no terceiro contato tivemos notícias de tentativas de conversas entre pais e filhos e alguns destes reagiram positivamente aos argumentos dos pais, um fato inédito. Ou seja: o entusiasmo dos idosos contagiou alguns jovens.

Foi pedido que na terceira e última etapa de trabalho fossem levados os mesmos objetos que fariam parte de uma exposição planejada por eles.

Terceira Etapa (ou Terceiro Dia de Contato)

Considerou-se esta etapa como a síntese do Projeto Piloto: utilizando-se de alguns recursos museográficos básicos, os idosos, em grupo, montaram uma exposição com os objetos escolhidos e previamente contextualizados. Alguns colocaram etiquetas e mesmo montaram (improvisaram) vitrinas e cenários.

Tanto os colegas dos grupos como alguns funcionários da instituição à qual pertenciam os idosos, foram trocar idéias com os produtores ou portadores dos objetos expostos. Foram momentos de troca intensa. E tanto nesta oportunidade como nas anteriores ficou bastante claro que se estava dando a palavra àqueles que têm muito a dizer mas que tiveram sua história escrita por outros.

Outro momento de síntese para o Projeto Piloto teria sido uma visita ao MAE/USP. Entretanto, sua Exposição de Longa Duração só foi inaugurada em 12/12/1995. Esta atividade daria aprofundamento à discussão sobre diversi-

dade cultural e preservação de patrimônio cultural através de uma exposição museográfica.

Entretanto, os quatro grupos do SESI que participaram do Projeto realizaram conjuntamente uma outra atividade que se considerou um fecho espetacular do Projeto:

Tendo em vista a valorização desta parcela da sociedade e o êxito do trabalho de parceria entre SESI e MAE/USP, após consulta aos idosos, decidiu-se realizar um evento conjunto no intuito de se divulgar tanto à comunidade do SESI como a outros interessados, as experiências vividas durante a aplicação do Projeto Piloto.

A fim de que os resultados deste fossem mais aprofundados e para que se fizesse uma visita a museu, o evento foi dividido em duas partes: visita ao Museu Paulista e montagem da Exposição “Memória e Vida” (Foto 2).



Visita ao Museu Paulista

Os componentes visitaram duas exposições temporárias⁵ cujas temáticas estavam muito próximas a eles. Houve momentos de nostalgia: quando foram lembrados os passeios feitos com a família a este Museu ou com a imagem antiga de São Paulo, do bonde e de outros objetos do cotidiano (muitos, inclusive semelhantes aos que foram levados durante o Projeto).

Esta visita a um museu foi muito importante. Ficou mais uma vez bem claro que museu não guarda coisa velha (como muitos pensavam inicialmente) mas é um local de memória viva e dinâmica. Ele tanto traz conhecimento como momentos de prazer, emoção e de descoberta.

Exposição “Memória e Vida”

Esta exposição foi montada pelos participantes dos quatro grupos de idosos do SESI que participaram do Projeto Piloto sob a supervisão de seus coordenadores, da educadora Judith do MAE e do estagiário Osvaldo Camilo. Participaram cerca de cento e vinte pessoas mas, menos da metade levou os objetos já apresentados anteriormente. Dividiu-se o espaço expositivo em três temas, tendo em vista as experiências anteriores: Família/Casamento; Cotidiano e Curiosidades (Foto 3).

A maior parte dos objetos pertenciam ao primeiro tema: peças de enxoval,⁶ vestidos de noiva (usados ou feitos pelas participantes), fotos de casamento e de várias gerações em conjunto, etc..

Houve dificuldade em separar os objetos do Cotidiano e as Curiosidades: havia desde o “Licor de Ouro” até ferros de passar roupa à brasa (vários tipos), medalhas, jóias, moedas, etc..

O clima de alegria e descontração era contagiante. Todos mostraram imenso interesse pelos objetos dos colegas e trocavam muitas experiências



(5) As duas exposições foram “A Cidade que virou o século” e “Cada Chapéu uma Cabeça”.

(6) Uma toalha de enxoval foi feita com algodão plantado pelo pai, fiado e tecido pela mãe e bordado pela senhora que a levou. Este objeto trouxe várias discussões e conheci-

mentos sobre cada tipo de trabalho mencionado. Várias senhoras do grupo também conheciam o processo de produção deste tipo de toalha.

e vivências, havendo muito respeito pela memória do outro. Juntaram-se as memórias e percebeu-se a amplitude das suas ações quando em conjunto, socializadas através de um trabalho de memória (Foto 4).

Acredita-se que a auto-estima dos idosos foi estimulada na medida que procurou-se desvendar a potencialidade de cada um que tinha ousado expor suas entranhas. Houve um maior conhecimento do outro e de si mesmos⁷

Avaliação do projeto piloto

A avaliação deste Projeto foi planejada em três fases:

Primeira fase: Avaliação realizada pelos idosos após aplicação do Projeto:

Nem todos os grupos realizaram esta avaliação tanto devido à falta de hábito dos participantes, falta de tempo e talvez de maior insistência dos aplicadores.

Os que fizeram a avaliação geralmente demonstraram grande entusiasmo porque estavam participando de atividade nova; eram ouvidos; trocaram idéias com os colegas so-

bre os assuntos nunca antes levantados; achavam importante expor o que sabiam sobre os tempos passados.



(7) As coordenadoras dos grupos relataram que de uma forma geral os idosos gostaram muito dos eventos só reclamando de questões práticas: almoço desorganizado ou vergonha de tomar lanche na escadaria do museu. O relato mais significativo foi de uma senhora que levou uma toalha bem rústica feita e bordada pela mãe, segundo ela, mulher

muito simples. Desde a aplicação do Projeto ela tivera vergonha de expor a toalha. Mas levou-a também à exposição "Memória e Vida". Contou posteriormente para a coordenadora de seu grupo que ao chegar em casa telefonou para os filhos e irmãs felicíssima porque todos no SESI haviam gostado da toalha da mãe que até então era menosprezada devido a sua simplicidade!

Um dos grupos, entretanto, não acostumado a ouvir palestras, (segundo suas coordenadoras) não compareceu em grande número, mas se as participantes fossem convidadas para pintar pano-de-prato todos teriam ido! Os que foram, porém, participaram ativamente.

Segunda fase: Avaliação elaborada pelos aplicadores do Projeto (educadora do MAE e estagiários):

Após cada um dos encontros foram feitos comentários sobre eles e relatos de acontecimentos significativos e através deles pôde-se elaborar este relato.

Foi também no decorrer destas avaliações que surgiram novas propostas para se aprofundar ou aperfeiçoar o atendimento aos idosos.

Tendo-se observado a deterioração de alguns tecidos e de fotos chegou-se à conclusão que seria importante orientar os proprietários sobre a conservação dos mesmos. Assim, o estagiário Osvaldo Camilo teve a iniciativa de elaborar um manual de conservação que passou a ser distribuído e bem aceito pelos idosos (Anexo I).

Através das avaliações, devido à grande diversidade de objetos levados pelos idosos, chegou-se à conclusão que seria necessária uma ficha para cada um deles. Assim, num primeiro momento, e superficialmente, seriam feitas uma classificação e análise dos mesmos, e, posteriormente, se hou-

vesse interesse, poderiam ser aprofundados (Anexo II). Chegou-se a pensar também num Banco de Dados para quem se interessasse por esta modalidade de memória levantada através de objetos ou qualquer outro tipo de pesquisa em que se pudessem utilizar tais documentos.

Terceira fase: Avaliação do Projeto pela Equipe de Educadores do MAE:

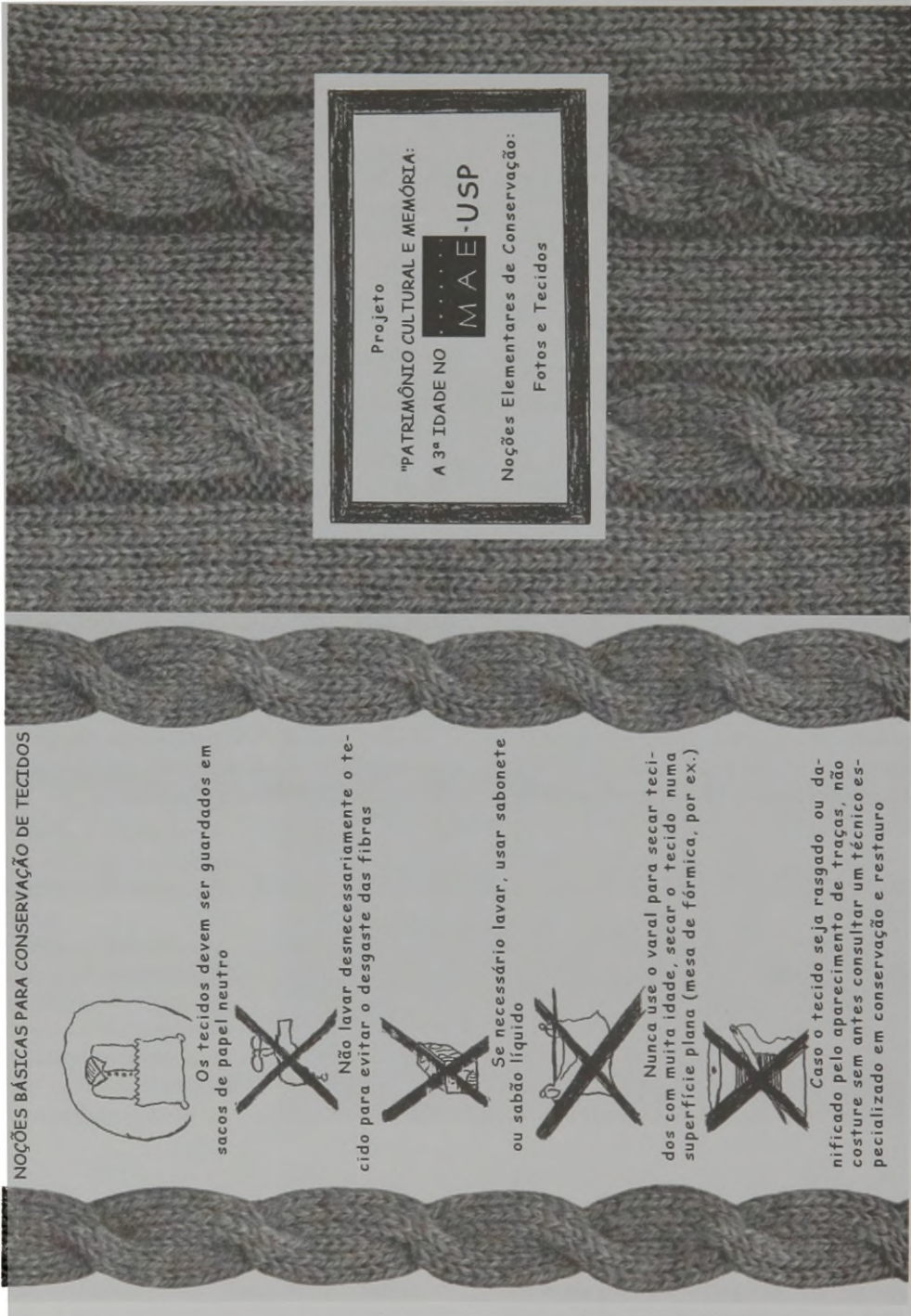
Não houve oportunidade de executarmos esta fase.

Considerações finais

Este foi um Projeto bastante interessante e diferenciado de outros que também envolvem ação educativa, principalmente devido ao público para o qual se dirigiu, o público da 3ª Idade. Ele possibilitou o contato com a memória coletiva de quem também faz a história, mas que nem sempre é solicitado para contá-la.

Hoje já se tem dados sobre características dessa parcela da sociedade que nos possibilitam trabalhar sabendo de algumas de suas reações, necessidades ou interesses.

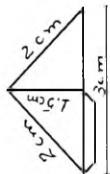
Enfim, além do lado profissional este foi um trabalho prazeroso e emocionante, principalmente realizado com o público e não para ele.



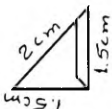
Noções
para conservação de fotos

1. Remover a poeira das fotos com uma trincha de cerdas macias (de preferência de pelo de marta)
2. Envelope para guardar fotos de papel neutro (Velin Salto Neutro)
3. Todas as marcações das fotos, fazer a lápis (nº6, macio) para evitar perfurações ou vazamento de tinta.
4. Guardar os envelopes numa caixa de papel neutro (Crescente) (gramatura mais espessa)
5. Colocar um sachê de sílica-gel nos armários em que guardar as caixas.
6. Caso opte por álbum:
 - Evitar: - álbum com cola
 - álbum de papel ácido (escuro)
 - álbum com folhas colantes

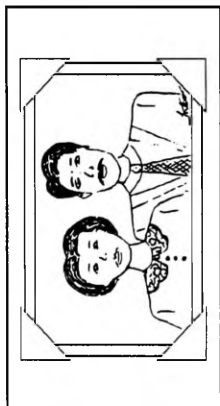
- Nunca utilize nos álbuns durex, fita crepe ou cola branca.
7. uma forma de se fixar fotos sem cola
 - Corte um triângulo de papel neste tamanho



- dobre na linha pontilhada
- passe cola na aba e fixe a cantoneira



- Faça 4 dessas cantoneiras, coloque uma em cada quina das fotos, passe cola nas cantoneiras e fixe a foto no álbum.



8. Os materiais mencionados neste folheto podem ser encontrados, entre outras lojas:
 - 25 de Março Embalagens LRD" Tel. 227-7490
 - "Papel Simão" Tel. 274-7633



Texto: Yacy-Ara Froner
Arte: Maria Fátima de Sá
Datilografia: Shirley S. Gouveia
Elaboração: Setor Educativo - MAE/USP
Oswaldo C. N. de Almeida
(Boilista/Coseas)

ANEXO II

CADASTRO DOS OBJETOS TRAZIDOS PELA TERCEIRA IDADE – MAE

Nome da instituição: Nome do grupo:	Nº do objeto: Nº da pessoa: Nome:
Objeto: foto: BP () C () Dimensões: comprimento: largura: altura: Matéria-prima: Técnica: Data de fabricação: Origem: Produtor/autor:	Estado de conservação: ruim () médio () bom () Tema/função:
Contextualização:	
Observação:	

ELAZARI, J.M. Account of an educational experience: pilot project *Cultural Patrimony and Memory – the Third Age and the MAE/USP*. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 87-97, 1997.

ABSTRACT: The article presents an account of an experience of education action with groups of old-age people done through the application of the pilot project Cultural Patrimony and Memory – the Third Age and the MAE/USP. This was developed starting from the contextualization of some ethnographic and archaeological objects belonging to different cultures and of objects chosen by the old-age people as significant to recovering some traces of their own life histories.

UNITERMS: Memory – Old-age (third-age) – Objects – Education in museums.

Referências bibliográficas

- BOSI, E
1987 *Lembranças de velhos*. São Paulo, T.A. Queiroz Editor Ltda.
- HIRATA, E.; DEMARTINI, C.M.C.; PEIXOTO, D.C.C.; ELAZARI, J.M.
1989 Arqueologia, Educação e Museu: o objeto como instrumentalização do conhecimento. *Dédalo*, São Paulo, 27: 11-46.
- GRINSPUM, D.
1991 *Discussão sobre uma proposta de política educacional da Divisão de Ação Educativo Cultural do Museu Lasar Segall*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP.
- LAHUD, A.M.
1991 O Velho na Universidade. *Revista Humanidades*, Ed. UNB, 10(1): 68-75.

Recebido para publicação em 29 de julho de 1997.

SOCIEDADES DE MULTIMÍDIAS: DIMENSÕES COMUNICACIONAIS DA CULTURA *MUSEOLÓGICA**

Adriana Mortara Almeida**

ALMEIDA, A. M. Sociedades de multimídias: dimensões comunicacionais da cultura *museológica*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 7: 99-107, 1997.

RESUMO: Discute-se neste artigo a exposição museológica e a ação educativa em museus enquanto processos comunicacionais. Essas complexas mídias estão inseridas no enorme conjunto de mídias da atualidade. Destaca-se, entre as várias etapas do processo comunicacional, o espaço da recepção, neste caso representado pela participação do público visitante.

UNITERMOS: Comunicação – Museus – Multimídia – Recepção – Avaliação de Exposições.

Apresentarei neste artigo algumas reflexões sobre as dimensões comunicacionais da cultura *museológica* em sociedades de multimídias a partir da leitura de autores das áreas de comunicação, educação e museologia. Discutirei, inicialmente, as características das sociedades de multimídias e, em seguida, as dimensões comunicacionais do museu, detalhando aspectos da exposição e da ação educativa.

As sociedades de multimídias

No mundo atual, ao observarmos o modo de vida das pessoas, percebemos que cada vez mais as formas de comunicação fundamentam as rela-

ções sociais. Estamos mergulhados no mundo das comunicações construindo-o em nosso cotidiano nas relações interpessoais e intergrupais. Podemos nos comunicar por diversas mídias que se sobrepõem e se completam: a fala, a escrita, os gestos, os sons, as imagens que são eventualmente reproduzidos e/ou retrabalhados com auxílio de diversos recursos técnicos.

Santaella (1996) apresenta o conceito de *cultura das mídias* para caracterizar as formas contemporâneas de cultura que vêm causando transformações na cultura de massa, erudita e popular.

Definida como

“cultura que nasce nos trânsitos, intercâmbios, fricções e misturas entre os diferentes meios de comunicação, produzindo como consequência um movimento constante de transformação nas formas tradicionais de produção de cultura, eruditas e populares, assim como nos processos de produção e recepção da cultura de massas.” (Santaella 1996:24).

a *cultura das mídias* caracteriza-se pela provisoriedade, estímulo à nostalgia, mobilidade, descontinuidade, pelo trânsito de informação entre as

(*) Adaptação de trabalho apresentado para a disciplina “Dimensões comunicacionais da cultura escolar em sociedades de multimídias” ministrada pelas professoras Maria Felisminda Fusari e Heloisa Penteadó, na FEUSP, em 1997.
(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Divisão de Difusão Cultural, Serviço Técnico de Musealização. Doutoranda da Escola de Comunicações e Artes da USP.

mídias, pelas linguagens híbridadas das mídias, pela possibilidade de interação com fontes potencialmente infinitas de informação e pela construção de mensagens intersemióticas.

O conceito de *cultura* da autora parte da semiótica, que considera os processos sógnicos e comunicativos um fim em si mesmos e não meios. Assim, a cultura é vista como um conjunto de sistemas de significação, em que cada ação/produto da atividade cultural é considerado um texto.

A cultura é vista como um mecanismo para processar e comunicar informação. Para que haja *comunicação* é preciso compartilhar códigos e convenções e isto é uma das características de um grupo social. Dentro da cultura das mídias a *informação* passa a ser elemento substancial de todo o processo comunicativo. Apesar de o ato comunicacional ser *intencional*, há sempre uma parte do conteúdo informativo que escapa do controle dos agentes participantes – emissor e receptor. Esse *resíduo* é casual e imponderável, aumentando seu volume nas mídias contemporâneas. Isto se dá porque estas mídias utilizam simultaneamente vários sistemas sógnicos.

A simultaneidade e entrelaçamento de códigos tornam as mensagens multimídias difíceis de serem descritas e analisadas e os efeitos de compreensão do receptor difíceis de serem aferidos, medidos e julgados por envolver vários canais perceptivos. As mensagens multimídias são intersemióticas.

Neste sentido, Santaella (1996) lembra que por mais que uma mensagem televisiva possa parecer banal e superficial ela apresenta sempre uma complexidade semiótica grande.¹ Considero que as exposições museológicas sempre apresentam esta complexidade semiótica.

Os livros impressos iniciaram a comunicação de massas por permitirem que um emissor tenha uma mesma mensagem veiculada para muitos e diferentes receptores não conhecidos e, o jornal impresso iniciou a cultura das mídias, por seu caráter de provisoriedade. As exposições, como veremos, podem ser consideradas meios de comunicação de massa por serem apresentadas para di-

versos públicos, independente do número de pessoas que visitam uma exposição: não é o volume de receptores que torna uma mídia “de massa” mas sim sua intenção de ser “pública”

“L’expression ‘communication de masse’ désigne un *mode d’utilisation* (parmi d’autres) de ces supports de sens qui sont les médias. Ce mode d’utilisation semble pouvoir être caractérisé, de façon minimale, comme l’*accès public* (ou *semi-public: en tous cas pluriel, collectif*), à un *message ou ensemble de messages*. Cette notion ‘d’accès public’ veut éviter une approche purement quantitative (nombre de personnes) du problème de la communication ‘de masse’ ” (Verón e Levausseau 1989: 23).

As informações transitam entre as mídias que são intercomplementares. Cada uma apresenta potenciais e limites próprios que definem funções diferenciais e permitem ao receptor formar opinião a partir de várias fontes caracterizando a *multidimensionalidade*.

Para Santaella (1996), atualmente encontramos nas mídias formas não hierarquizadas, global e imediatamente disponíveis de acesso às informações, porém a cultura midiática exige a *alfabetização* que não era exigida pela cultura de massas. A globalização não permite que utilizemos conceitos como imperialismo e dependência cultural, mas a competição entre as mídias se dá a partir de bases econômicas. A rede de mídias será democrática, para a autora, quanto maior for o número de mídias e se todos os pontos de vista tiverem chance de se apresentar partindo da mesma quantidade de dinheiro, da mesma tecnologia e mesma força artística. Do ponto de vista do receptor, quanto maior for o número de mídias a que tem acesso, mais fontes ele terá para formar sua opinião de forma multidimensional. Mas, no Brasil, as pessoas geralmente têm acesso a apenas uma mídia. As colocações de Santaella (1996) vão se cruzar com as de Clóvis Rossi (1997) quando trata da possível democratização pela cultura das mídias.

Os dados trazidos por Rossi (1997) mostram o quanto o Brasil está longe de fazer parte da *sociedade em rede*. Verifica-se uma tendência de distanciamento entre os ricos – sociedades ligadas em rede – e os pobres – sociedades não ligadas. Assim, a potencial democratização das mídias atuais, mais especificamente da internet, está longe de ser alcan-

(1) Não é nossa intenção aprofundar a discussão, neste artigo, sobre a televisão. Heloisa Dupas Pentead, em *Televisão e Escola – Conflito e Cooperação* (São Paulo, Cortez, 1991), apresenta uma análise da televisão e experiências de seu uso no ensino.

çada em países como o Brasil, onde o analfabetismo ainda é grande² e em que poucos têm acesso à rede internacional. Para chegarmos ao ponto de ter a rede como instrumento para “revitalizar a vida cívica em desintegração” ainda precisaremos caminhar muito.

Delors (1996) apresenta diretrizes para uma agenda da Educação para o Século XXI, na qual parte do vários pressupostos, entre eles o de que sem a educação básica não poderemos aproveitar o potencial educativo e de lazer dos “modernos meios de comunicação” (p.9). O autor também vê a importância da difusão para todos os países das “novas tecnologias ditas da sociedade de informação, a fim de evitar que se cave um novo fosso entre países ricos e pobres.” (p.11).

As novas tecnologias criam uma nova ordem visual, que vem transformando, segundo Dieuzeide, as “ciências da educação” e estão obrigando diferentes culturas pedagógicas “a se aproximarem e estabelecerem estratégias comuns de apresentação, estruturação e manipulação.” (*apud* Deleon 1996:16).

A comunicação museológica: a exposição

E os museus? E nós educadores de museus, o que temos feito diante das transformações da cultura, das mídias?

Os museus fazem parte das formas de cultura erudita, de massa ou midiática? Quais as transformações que ocorreram nos museus diante da cultura das mídias?

Os museus podem ser considerados formas tradicionais de cultura e suas exposições são atos comunicacionais multimídias. Objetos, textos, fotografias, desenhos, cenários, iluminação, organização no espaço compõem alguns dos códigos apresentados em uma exposição museológica. Como afirma Santaella (1996), cada vez que surge uma nova mídia as outras têm que ser redimensionadas. Isto significa que não deveriam desaparecer, mas se readaptar às redes de mídias.

Há alguns anos pensou-se que os museus desapareceriam mas o que se verificou foi um aumento

do número de museus e do número de seus visitantes.³ Acredito que o museu cumpre uma função entre as várias mídias, exigindo do visitante um tempo longo de fruição e a utilização de várias formas de percepção, principalmente a visão.

As exposições museológicas têm incorporado novas mídias, como CD-ROM, terminais informatizados, simuladores de situações (como estar em um navio durante uma tempestade – Museu Marítimo de Barcelona) mas mantêm, em geral, as mídias anteriores – objetos, textos, etc. Os profissionais de museus perceberam que as exposições não desaparecerão com o advento das novas mídias e que precisamos dominá-las para bem utilizá-las. Entretanto, alguns profissionais ainda temem que os CD-ROMs venham a substituir definitivamente as exposições museológicas e também há aqueles que estão tão fascinados pelas novas tecnologias que as encaram como um fim e não um meio.

Como outras mídias, as exposições são criadas a partir de informação que se pretende transmitir. Então devemos ter domínio dos conteúdos que pretendemos apresentar e os diferentes códigos utilizados – textos, desenhos, programação visual – precisam ser combinados na formação das mensagens intersemióticas. A realização de uma exposição museológica exige a participação de diversos especialistas, tanto da área de comunicação como da área de pesquisa/informação a ser apresentada.

Segundo Waldisa Rússio (1981), a museologia define-se como a disciplina que estuda o museu como o local/cenário onde se realiza uma relação profunda entre o homem/visitante e objeto/exposição. Esta relação tem como variáveis, então, o sujeito-público, o objeto-em-exposição e o museu-espaco institucional onde ela se insere.

“Si l’on considère le *fait muséal* comme un *rapport profond entre l’homme et l’objet*, il faut considérer: a) le rapport en lui-même; b) l’homme qui connaît; c) l’objet à connaître; d) le musée.

a) Le rapport en lui-même signifie ‘perception’ (émotion, raison), enregistrement (sensation, image, idée), mémoire (systématisation des

(2) Em recente reportagem da Revista *Veja* (18/06/97, pp. 122-5)), apresenta-se o dado de que no Brasil há hoje mais de 19 milhões de analfabetos com mais de 15 anos de idade!

(3) Otilia Arantes, entre outros autores, reflete sobre esta questão em seu artigo “Os novos Museus”. *Novos Estudos*, CEBRAP, 31, 1991:161-9. Discuto este trabalho de Arantes e de outros autores sobre o tema, em meu artigo “Tempo dos Museus”. *Ciências em Museus*, 3, 1991:57-71.

idées et des images et établissement de liaisons).

b) L'homme doit également être considéré em lui-même (philosophiquement, étiquement, sur le plan de la théorie de la connaissance, psychologiquement, etc); il faut l'étudier également dans ses rapports avec les autres groupes humains et sociaux (à un niveau psychologique, sociologique, politique, etc).

c) L'objet 'en soi' exige une identification, un classement dans un système, une intégration dans une espèce, genre ou famille. (...). Il est témoin de l'homme et dépend des différents disciplines scientifiques pour être correctement identifié, classé, étudié et communiqué.

d) Entre l'homme et l'objet, dans l'enceinte du musée, le rapport profond dépend non seulement de la communication, des évidences de l'objet, mais aussi de l'enceinte du musée, comme *agent de la commutation* muséologique. (...)” (p.58).

Gostaríamos de reler esta definição de Rússio a partir dos modelos comunicacionais apresentados por Mauro Wolf.

Wolf (1987) apresenta algumas tendências das pesquisas em comunicação que refletem diferentes modelos de comunicação. Um primeiro modelo (hipodérmico) baseia-se na idéia de transmitir, transferir informação, da maneira mais rápida possível e com a menor perda de energia. Este modelo valoriza o emissor e não leva em conta a significação das mensagens (emitidas e recebidas). O segundo modelo – *semiótico-informacional* – inclui o problema da significação, considerando a transformação de um sistema para o outro, pelos códigos. O modelo “...coloca como elemento constitutivo da comunicação, o seu caráter intrínseco de processo negocial para cuja determinação concorrem, simultaneamente, diversas ordens de fatores.” (p.109). O terceiro modelo, *semiótico-textual*, considera a assimetria dos papéis do emissor e receptor, que constroem conjuntos textuais: “...na troca comunicativa, não são já as 'mensagens' que são veiculadas, o que pressuporia uma posição paritária entre emissor e receptores; é a relação comunicativa que se constrói em torno de 'conjuntos de práticas textuais' ” (p.111). Este modelo (que não exclui os anteriores) leva em conta as práticas textuais antecedentes dos participantes da relação comunicativa, que também definem os conjuntos textuais produzidos na relação.

Consideramos que da maneira que Rússio descreve o fenômeno museal ela estaria levando em conta as possíveis trocas entre emissores e receptores, a sua assimetria de papéis e a construção de conjuntos textuais, isto é, correspondendo ao terceiro modelo de Wolf (1987). Entretanto, a prática museológica que temos observado em alguns museus brasileiros, parecem basear-se muito mais nos dois primeiros modelos descritos por Wolf, do que no terceiro modelo. As exposições são planejadas e montadas a partir de questões de interesse dos profissionais dos museus que pouco se ocupam de estudar o papel do receptor/visitante. Observamos uma série de exposições sendo apresentadas publicamente para as quais uma grande *quantidade* de visitantes é sinal de sucesso. Como exemplo, vimos em abril deste ano, a Fundação Bienal de São Paulo publicar em jornais e revistas de grande circulação uma propaganda em que destacava a 23ª Bienal Internacional de São Paulo como a segunda mostra mais visitada (média de 6.293 visitantes por dia) entre várias mostras de todo o mundo. (Veja 1997:102-3)

A recepção, na pesquisa de comunicação, é tratada por Martín-Barbero como um *lugar* e não uma etapa da comunicação. Martín-Barbero (1995) fez uma revisão de pesquisas de recepção na América Latina e detectou alguns temas e abordagens recorrentes. Entre os temas de investigação da recepção destacados pelo autor, consideramos dois que são fundamentais para a museologia: Pesquisa sobre *consumo*: consumo como prática de apropriação dos produtos sociais, como lugar de diferenciação social/organização da diferença, como sistema de integração e comunicação de sentidos/modo de circulação de sentido, como cenário de objetivação dos desejos e como lugar de processo ritual. E a pesquisa da *leitura*: “*texto* como eixo da investigação que coloca a interação dialógica como o verdadeiro objeto da investigação cultural, chegando-se à leitura como interação-comunicação.” (p.63). Martín-Barbero destaca a necessidade de se estudar assimetrias, negociações entre autor-leitor, que são pactos sociais que tornam possível a transformação cultural. Não podemos esquecer o prazer, o lúdico, a sensibilidade, que são outros modos de apropriação e de relação com a realidade e, portanto, com os textos. (p.64). A pesquisa de consumo e das leituras das exposições museológicas são fundamentais para a compreensão do *fato museal*.

Em Museologia, a pesquisa de recepção é muitas vezes denominada de *estudos de público* e quando tem como objeto as exposições, é tratada como *avaliação de exposições*.⁴

As exposições compõem uma rede complexa que dificulta sua descrição, análise e avaliação. Santaella (1996) afirma que devemos considerar a natureza interna de uma mídia e o fator semiótico de suas mensagens para pesquisá-las. Não devemos apenas pensar no conteúdo das mensagens e seus efeitos sociais, mas penetrarmos na linguagem da mídia estudada.

Gostaria de citar uma interessante pesquisa realizada em uma exposição temporária (junho a outubro de 1982), no Centro Georges Pompidou, em Paris, que procurou observar a prática concreta da visita à exposição. Considero fundamentais tanto os pressupostos teóricos como a metodologia utilizada por Eliseo Verón e Martine Levasseur no sentido de compreendermos a complexidade do discurso museológico.

Na introdução do livro de Verón e Levasseur (1989), Jean-François Barbier-Bonet deixa claro que já existem inúmeras pesquisas quantitativas sobre o perfil dos visitantes do Centro Georges Pompidou (Beaubourg) e que a pesquisa ali apresentada, mesmo que em situação particular, tem dupla ambição/duplo registro: "...o registro cultural (encontrar resultados transponíveis ao público de outras exposições), e o registro sociológico (elaborar uma problemática e testar metodologias reutilizáveis em outros locais)." (p.8). Fazendo a observação direta do percurso de visita, os pesquisadores pretendiam entender o processo de interação/leitura da exposição:

"L'exposition constitue, plus que d'autres supports culturels, un terrain de choix pour une approche par observation. En effet, sa dimension fondamentale n'est pas la spécificité du thème, ou la nature des supports qu'elle propose – texte, images, objets – mais l'existence d'un espace qui les lie. L'expo est d'abord un lieu et comme tout lieu sa pratique met fondamentalement en jeu le corps: d'une certain ma-

nière, l'itinéraire dans une exposition matérialise, inscrit au sol, son itinéraire dans l'information et la sensation. Trajets, stationnements, évitements sont autant d'indicateurs physiquement objectifs, donc facilement observables, d'un parcours culturel et d'une progression perceptive." (p.12).

"Le vrai discours de l'exposition est celui que construit le visiteur par son parcours, en mettant en relation dans une certain ordre qui lui est proposé. La signification n'est pas donnée à l'entrée, elle est produite à la sortie." (p.14).

Percebemos nas colocações acima como o autor considera a recepção fundamental, pois é no momento da interação que a comunicação vai se estabelecer.

Na primeira parte do livro, Verón e Levasseur vão reiterar esta posição ao analisar as leituras de uma exposição como diferentes modos de apropriação:

"Car si ex-poser, c'est toujours pro-poser, visiter une exposition c'est com-poser, dans les deux sens de ce terme: celui de produire une combinatoire, et celui de s'accommoder." (p.21).

E se acomodar aparece aqui no sentido de negociar, negociar a relação com a exposição e portanto, com o expositor.

Como vimos, para os autores, as exposições são *mass media* e essas mídias combinam três ordens de sentidos: a lingüística, a analógica e a metonímica. A base da estrutura da mídia exposição é dada pela ordem metonímica, "l'exposition se constitue comme un réseau de renvois dans l'espace, temporalisé par le corps signifiant du sujet, lors de l'appropriation." (p.27). O signo metonímico (indicial) é construído pela antecipação de uma parte de seu significado; ele não é dado pela semelhança, como no caso da analogia.⁵

Uma exposição realiza-se com a colocação no espaço de painéis, textos, imagens, objetos, cenários, etc. que definem uma série de percursos possíveis que serão atualizados conforme o procedimen-

(4) Tratei deste tema com mais detalhes no artigo "Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação" *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S.Paulo, 5, 1995:325-334.

(5) Um exemplo de signo metonímico seria o punho cerrado e elevado que anuncia a intenção agressiva; por semelhança não teria este significado. A foto de uma árvore é um signo analógico (icônico) que representa por substituição o conjunto de seu significado - árvore.

to de interação/negociação de cada visitante. Ao observar o comportamento do visitante, não de forma behaviorista numa relação de causa-efeito, mas considerando o papel ativo do visitante, os autores pretendem perceber como se dá a apropriação da exposição:

“Notre pari conceptuel a été de postuler que le comportement de visite exprime le décalage entre la production et la reconnaissance, qu’il doit être considéré comme la résultante d’une négociation qui ne peut se comprendre que comme l’articulation (complexe) entre les propriétés du discours *proposé* et les stratégies d’*appropriation* du sujet.” (p.32).

Entre as inovações deste estudo realizado em Paris, a utilização da forma de percorrer a exposição como categoria e critério de classificação do público, aparece como a mais marcante. Em geral, os estudos de visitantes utilizam critérios de escolaridade, sexo, idade para classificar o público.

Outros pesquisadores vêm desenvolvendo pesquisas de público com posturas semelhantes à de Verón e Levasseur, preocupando-se com o desenrolar da visita, o comportamento e a opinião do visitante.

John Falk (1993) realizou uma pesquisa para saber se a seqüência dos módulos de uma exposição interferiam na obtenção dos objetivos propostos com a exposição. A exposição “What is an Ecosystem?” foi montada no mesmo local, em semanas consecutivas, de duas maneiras diferentes. Cada montagem apresentava os mesmos elementos mas em seqüências diferentes, sendo um modo denominado pelos autores como “estruturado” e outro “não-estruturado”. No primeiro, o visitante deveria assistir a um vídeo e ler textos sobre ecossistema, para apreciar em seguida os aquários com animais vivos. No segundo modo, o visitante teria liberdade para escolher iniciar pelos aquários que mais lhe atraíam e se quisesse poderia ler os textos e assistir ao vídeo também. Os métodos da pesquisa mesclaram abordagens qualitativas e quantitativas, com quatro técnicas básicas: verificação do percurso dos visitantes, observação em módulos específicos, entrevistas e respostas por escrito da “pergunta do dia”

Os resultados não mostram diferenças gritantes entre as atitudes e os ganhos cognitivos dos visitantes diante das duas montagens, porém os visitantes da montagem “não-estruturada” acharam

o espaço mais convidativo e conseguiram compreender melhor a proposta da exposição. Além disso estes visitantes utilizaram mais os textos e vídeos oferecidos.

“It could be argued that the ‘sucess’ of the Unstructured mode seemed to be its ability to more successfully permit visitors to self-select aspects of the exhibit on which to focus. It was not that the time visitors spent more time in the exhibit, it was that the time they spent seemed to be somehow ‘better’ for them.” (p.144).

Para explicar esse resultado, no qual o visitante parece ter maior interesse e aproveitamento do material textual e em vídeo depois de ser estimulado pela observação dos animais vivos dos aquários, o autor apresenta uma possível explicação:

“An alternative explanation would be the ‘visitor agenda’ explanation.(...). This argument suggests that visitor entered the exhibit with an agenda (e.g., to see the whale or coral reef) that took precedent over the museum’s agenda (e.g., to teach the public about ecosystems). However, once the visitor’s initial agenda – curiosity about the living material – was satisfied, visitors were willing to accommodate the museum’s agenda – read content information about ecosystems. Either of the explanation offered – increased visitor motivation and/or curiosity or facilitating satisfaction of visitor agendas could explain why Unstructured-mode visitors evidenced a better comprehension of what the exhibit was all about. One thing is clear, at least from an attitudinal perspective: The freedom of choice afforded by the Unstructured mode appeared to better meet the needs of most visitors.” (p.145).

Falk (1993) destaca em sua pesquisa o problema do alcance das metas cognitivas da exposição. A aprendizagem em museus é alvo de várias investigações e avaliações de exposições e também, como veremos, de avaliações da ação do educador junto ao público.

Borun, Chambers e Cleghorn (1996) fizeram uma pesquisa em quatro museus de ciências norte-americanos buscando métodos para identificar e medir a aprendizagem em visitas de famílias a museus. Por meio da observação de comportamentos, tempo de visitação e entrevistas estabeleceram três níveis de aprendizagem: “identificação” “descri-

ção” e “interpretação e aplicação” Os indicadores dos níveis de aprendizagem eram dados por comportamentos e falas dos visitantes: se a família, ao olhar um módulo determinado, discutisse e/ou fizesse afirmações corretas sobre o observado, estaria no nível de interpretação/aplicação, mas se apenas fizesse afirmações monossilábicas sobre o módulo estaria no nível da identificação. As autoras valorizam a interação dos membros da família estimuladas pela exposição, como indicadora de aprendizagem:

“It is important to note that we did not distinguish between information already held by a family member and that learned from the exhibit. If the information was shared at the exhibit, the exhibit served as a catalyst, and resulting discussion was considered exhibit-based learning.” (p.127).

Entre os comportamentos observados, as autoras conseguiram identificar alguns que têm relação direta com os níveis de aprendizagem: fazer uma pergunta; responder uma pergunta; comentar sobre o módulo, explicar como utilizá-lo (no caso dos interativos); ler a etiqueta em voz alta e ler a etiqueta em silêncio.

“*Finding a clear relationship between these behaviors and learning level implies that if we see these behaviors, we can infer that learning is taking place.*” (p.134).

As autoras propõem, então, que determinados comportamentos e falas indicariam, claramente, a ocorrência de aprendizagem. Tal abordagem deve ser adotada cuidadosamente para não levar à situação de que uma causa determina necessariamente sempre o mesmo efeito.

Em uma investigação realizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro, Maria Esther Alvarez Valente busca compreender a relação entre a exposição e os visitantes:

Considerando que os objetos museais no interior de uma apresentação são elementos comunicadores e que a função expositiva do museu está intrinsecamente ligada a sua dimensão educativa, quais seriam os níveis de interferência na relação visitante/ museu? Quais seriam as condições facilitadoras de aproximação e interação com o público?” (Valente 1995:13).

Observando atitudes, anotando falas e entre-

vistando visitantes adultos autônomos, Valente procurou entender a relação museu/visitante centrada na percepção e expressão do visitante. Com uma abordagem etnográfica, ela identificou alguns tipos de atitudes dos visitantes diante da exposição do Museu Nacional. A autora afirma sobre a etnografia, baseando-se em Clifford Geertz:

“A tendência interpretativa está centrada na busca dos significados e significações das ações sociais que estão na trama das relações. A etnografia será o resultado da interpretação desses significados (ações simbólicas do comportamento do homem), obtidos a partir da observação e captados por densa descrição, que não deve ser confundida com mero relatório e deverá levar em conta o fato de estar sempre referida ao contexto histórico do movimento da sociedade.” (Valente 1995:109-110).

As abordagens qualitativas, especialmente a etnográfica, têm sido utilizadas em pesquisas de público de museus na busca do conhecimento de aspectos da relação exposição/visitante não captados em pesquisas quantitativas. Lembramos que as abordagens quantitativa e qualitativa não são e nem devem ser excludentes nas avaliações de exposições.

Apresentei aqui alguns exemplos de pesquisas que vêm sendo realizadas no sentido de compreender a recepção em exposições, buscando aperfeiçoar sua eficiência comunicativa e educacional. Podemos verificar como é difícil conhecer as interações dos visitantes entre si e com as exposições, o que tem nos levado à busca de métodos e estratégias de pesquisa variados. A complexidade da investigação aumenta quando acrescentamos às diversas mídias da exposição a figura humana do educador.

A comunicação museológica: ação educativa

A ação educativa junto à exposição museológica tem como referencial a exposição e pretende criar mensagens com o menor resíduo de informação possível para que o receptor capte a informação pretendida. Na realidade, quando um educador atua dentro de uma exposição ele é mais um elemento da mídia expositiva, atuando basicamente com códigos verbais e gestuais.

Consideramos a ação educativa em museus

como uma parte da musealização. Entendemos como musealização o ato comunicativo realizado pela mídia “exposição museológica”. A musealização se inicia com a concepção da exposição, tem continuidade com a sua montagem, ação educativa e avaliação.

A educação em museus situa-se no campo da educação não formal. Se tomarmos os alicerces da educação propostos por Delors (1996), a ação educativa museológica prende-se ao “aprender a viver junto” proporcionando “conhecer os outros” e ao “aprender a conhecer”, possibilitando informar elementos de cultura geral e o aprofundamento em algumas matérias. Certamente a situação de visitação de um museu cria novas relações sociais e eventualmente a capacidade de trabalhar em equipe.

Sendo o ato comunicativo a transmissão intencional de informação temos responsabilidade sobre as mensagens produzidas pela exposição. Mas, como em outras mídias, haverá resíduos não controláveis de mensagens captadas pelos receptores/visitantes. A ação do educador junto à exposição criará novas mensagens, podendo diminuir os resíduos de comunicação e estabelecer uma troca efetiva entre museu e visitante. Geralmente, a ação educativa visa um público bem definido (por exemplo, alunos da 6ª série que estão estudando os temas tratados pela exposição e ação educativa) e condensa/organiza a infinidade de informações da exposição em algumas seqüências e pontos de síntese.

Diante de novas mídias, o visitante precisará conhecer novos códigos para “decifrá-las”. O educador pode ensinar aos visitantes novos códigos e convenções de modo que eles possam processar a

informação. Costuma-se afirmar que o educador atua no sentido de “alfabetizar visualmente” os visitantes de um museu de arte. Não basta expor belas obras de arte ao olhar sem que se tenha os códigos para captar a mensagem proposta. Além disso, como afirma Delors, a educação básica de qualidade é necessária para que possamos utilizar “o potencial educativo dos modernos meios de comunicação ou da vida profissional, ou mesmo das atividades culturais e de lazer” (1996:9).

Nesta perspectiva, a qualidade da educação em museus estaria atrelada à educação formal, que proporciona a formação básica das pessoas. Isto não quer dizer que alunos de níveis básicos não devam visitar museus, ao contrário. O gosto por visitar museus, a familiarização com esta mídia possibilitará a obtenção dos códigos para decifrá-la, em muitos outros momentos da vida. Mas a possibilidade de estabelecimento de relações crescerá quanto melhor for a formação do visitante. Não basta saber os códigos para decifrá-los; para que o processo educativo ocorra é preciso relacionar as mensagens decifradas com outras informações, construindo novas relações com si mesmo, com os outros e com o mundo.

Em conclusão, os museus têm um papel a desempenhar em nossa sociedade, enquanto um espaço multimídia que proporciona diversas leituras e interpretações de diferentes aspectos das culturas humanas. A fruição de uma exposição exige do público formação para leitura de códigos de várias naturezas, já que uma exposição compõe-se por mensagens multimídias e intersemióticas e disponibilidade de tempo.

ALMEIDA, A. M. Multimedia Societies: Communicational dimensions of *museological* culture. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 99-107, 1997.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss the museological exhibit and the museum education as communicational process. These complex media are part of the numerous group of today's media. The paper emphasizes, among the different moments of the communicational process, the reception, being in the case of museums the participation of the visitors.

UNITERMS: Communication – Museums – Multimedia – Reception – Exhibit Evaluation.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, A.M.
1995 Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S.Paulo, 5: 325-334.
- BORUN, M., CHAMBERS, M.; CLEGHORN, A.
1996 Families Are Learning in Science Museums. *Curator*, 39(20): 123-38.
- DELEON, A.
1996 Um quarto de século depois. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, junho, Ano 24, 6: 12-16.
- DELORS, J.
1996 Educar para o futuro. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, junho, Ano 24, 6: 6-11.
- FALK, J.
1993 Assessing the Impact of Exhibit Arrangement on Visitor Behavior and Learning. *Curator*, 36(2): 133-146.
- MARTÍN-BARBERO, J.
1995 América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. M.W. Sousa (Org.) *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo, Brasiliense/ECA-USP: 39-68.
- ROSSI, C.
1997 Brasil sai atrás na economia ligada em rede. *Folha de São Paulo*. 09/02: 2-12 (Caderno Dinheiro).
- RÚSSIO GUARNIERI, W.
1981 L'interdisciplinarité en Muséologie. *MuWop*, 2: 58-9.
- SANTAELLA, L.
1996 *Cultura das mídias*. São Paulo, Experimento.
1997 *VEJA*, Editora Abril, 09/04.
- VERÓN, E.; LEVASSEUR, M.
1989 *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*. Paris, Centre Georges Pompidou.
- WOLF, M.
1987 *Teorias da Comunicação*. Lisboa, Presença.

Recebido para publicação em 10 de agosto de 1997.

Estudos de Curadoria

O POTENCIAL DOS ACERVOS ANTIGOS: RECUPERANDO A COLEÇÃO 030 DO MUSEU PAULISTA

*Paulo A.D. De Blasis**
*Walter F. Morales***

DE BLASIS, P.A.D.; MORALES, W.F. O potencial dos acervos antigos: recuperando a coleção 030 do Museu Paulista. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 7: 111-131, 1997.*

RESUMO: Este estudo se ocupa de uma antiga coleção de artefatos arqueológicos do Museu Paulista, principalmente artefatos líticos polidos, proveniente de doações e considerada, em sua maior parte, como de proveniência desconhecida. A análise das próprias peças associada com algum levantamento arquivístico traz à luz uma variedade de artefatos pouco comuns, que raramente aparecem nas pesquisas de campo, revelando não apenas a proveniência individual das peças, como também mostrando que é possível recuperar muito da própria história daquele museu e dos diversos processos de gerenciamento e curadoria pelos quais passou ao longo de mais de cem anos de existência.

UNITERMOS: Curadoria de coleções museológicas – Arqueologia brasileira.

Este estudo tem como objeto uma antiga coleção de artefatos do Museu Paulista cujas origens são, em parte, anteriores à fundação daquele museu (em 1895), mas que só mais recentemente, nos anos 70, adquiriu o seu perfil último e a denominação de “coleção 030”, ambos discutidos neste trabalho. Foi concebido como um estudo de curadoria, uma colaboração no esforço institucional de recuperar e organizar as velhas coleções envolvidas na fusão dos museus da USP em 1989, quando foram integrados o antigo MAE, o Instituto de Pré-História (IPH) e os setores de arqueologia e etnologia do Museu Paulista (MP).

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia. Pós-Graduação, mestrado.

A criação do novo Museu de Arqueologia e Etnologia (o novo MAE) implica na necessidade de adoção de novos e mais modernos parâmetros organizacionais na prática museológica, impulsionando os pesquisadores a revisar as coleções mais antigas que, quer por falta de controle documental, quer por serem consideradas refugio (restos de outras coleções), jaziam abandonadas nos porões empoeirados das velhas instituições.

Quando do início dos trabalhos, a coleção 030 era um conjunto de peças bastante heterogêneo e destituído de personalidade, sem história, ao qual o último catálogo do Museu Paulista, realizado por volta de 1985, atribuía friamente a designação “PDS” ou seja, “procedência desconhecida” Um rápido exame inicial na coleção mostrou um conjunto formidável de artefatos líticos, incluindo de um lado várias peças raras e diferentes entre si como zoólitos e pingentes de pedra polida, e de

outro lado amplos conjuntos de um mesmo tipo de artefato, como as lâminas de machado e as mãos-de-pilão, exibindo considerável variabilidade em termos de matérias primas, formas e dimensões. Observou-se também em muitas destas peças uma estratigrafia de até quatro registros numéricos diferentes, materializando na coleção uma longa história museológica que, muito provavelmente, seria possível resgatar.

A partir deste quadro inicial, o estudo da coleção 030 teve os seguintes objetivos: (1) organizar e catalogar a coleção a partir dos próprios artefatos, utilizando categorias descritivas e tipológicas explícitas, de modo a tornar esta classificação útil para um sistema de gerenciamento de acervo a ser implantado no MAE. Consequência natural desta atividade é a formação de um banco de dados pronto para ser usado nos procedimentos de gerenciamento de acervo e pesquisa. (2) Recuperar, na medida do possível, a história da formação da coleção e a documentação pertinente, o que significa na prática investigar a história dos processos museológicos adotados pelo Museu Paulista ao longo de seus mais de cem anos de vida. Finalmente, (3) suscitar uma discussão acerca dos possíveis usos para a coleção, envolvendo estudos tipológicos, usos didático-pedagógicos, exposições, etc.

Procedimentos metodológicos

As atividades de análise da coleção em laboratório tiveram início em 1991 com os trabalhos do estagiário Antonio Castilla Rios¹ e, após uma série de interrupções devidas a causas diversas, foram finalmente concluídas em 1996, incluindo o registro catalográfico e o acondicionamento adequado das peças na nova reserva técnica do MAE.

O primeiro passo foi o cadastramento de todas as peças da coleção em fichas apropriadas, compilando-se os números de catálogo e os pequenos textos às vezes nelas inscritos, assim como descrevendo-as e medindo-as, incluindo pequenos desenhos de referência. Com isto foi possível gerar um controle preciso das peças que compõem a coleção, sua quantidade e características, assim como registrar a história museológica impressa nas

sucessivas recatologações pelas quais muitas delas passaram, o que por sua vez foi o ponto de partida para as investigações documentais realizadas na seqüência.

No que diz respeito à classificação das peças, considerando que os objetivos deste trabalho não envolvem análises tipológicas, a opção foi agrupar os artefatos da coleção em categorias amplas, evitando detalhamentos classificatórios baseados em características tecno-morfológicas. A intenção é apenas organizar a coleção usando categorias que permitam a descrição de conjuntos de peças, assim como seu manuseio e gerenciamento técnico no sistema museológico do MAE. Assim, utilizou-se sistematicamente, na classificação das peças, o conhecido *Manual para classificação das indústrias líticas da América do Sul* de Annette Laming-Emperaire (1967), complementado eventualmente por outras referências, citadas quando for o caso.

Todas as informações obtidas diretamente junto ao acervo, tanto quantitativas como qualitativas, foram compiladas em um banco de dados, aqui utilizado apenas para quantificação cadastral e estatística descritiva básica (através do uso do SPSS-PC), mas com amplo potencial para pesquisa e análise.

A coleção 030: composição e características

A coleção 030 compõe-se de 464 peças líticas arqueológicas e etnográficas, formando conjuntos bastante diversificados quanto à documentação e a própria natureza dos objetos nela agregados ao longo dos anos.

Na Tabela 1 pode-se observar as categorias classificatórias utilizadas na sistematização da coleção, acompanhadas da frequência com que ocorrem. Como se percebe, mais da metade da coleção consiste em artefatos grandes e vistosos, como são as lâminas de machado e as mãos-de-pilão, o que é característico de coleções formadas a partir de doações e aquisições, e não de coletas sistemáticas produzidas por pesquisadores. Os conjuntos formados por uma menor quantidade de peças ou são ítems também chamativos, como os virotes ou as pontas de flecha, ou então consistem naquele tipo de objeto que desperta a curiosidade e o interesse do coletor, sem que ele possa definir claramente o que seja, como ocorre com as esferas polidas de

(1) Bolsa de Aperfeiçoamento do CNPq no. 82.0493/90.2.

pedra. As características de cada um destes conjuntos serão descritas e comentadas em seguida.²

TABELA 1

Categorias classificatórias utilizadas na análise da coleção 030 e quantidade de peças em cada uma delas

Tabelas classe	no. de peças	% na coleção
machados	266	57,0
mãos-de-pilão	48	10,0
manos	25	6,0
armaduras	24	4,0
boleadeiras	16	3,5
almofarizes	7	1,5
batedores	6	1,3
virotos	6	1,3
esferas	6	1,3
discos	4	1,0
quebra-cocos	3	0,7
cunhas	3	0,7
polidores	3	0,7
percutores	2	0,5
diversos	18	4,5
naturais	25	6,0
total	464	

Lâminas de machado

Esta é a categoria mais ampla da coleção (266 peças), um dos maiores conjuntos deste tipo de artefato no MAE, juntamente com outro colecionado por von Koseritz (Torronteguy 1975), e inclui não apenas as lâminas polidas acabadas, mas também uma variedade de esboços e pré-formas lascadas ou semi-polidas. Do total delas 76% estão inteiras, sendo que as demais consistem sobretudo em fragmentos distais (gumes), mais facilmente reconhecíveis. As matérias primas predominantes são as rochas básicas (77%) e gra-

(2) Além destes materiais, foram encontrados junto à coleção (ali depositados ao que parece a partir da década de 60) um total de 63 peças sem proveniência conhecida e sem documentação de qualquer natureza. Trata-se de 27 peças lascadas, 14 polidas, 12 polidores manuais e ainda 10 fragmentos de cerâmica e blocos de argila cozida. Considerando que estes materiais não foram numerados e não foram formalmente agregados à coleção, a opção aqui foi desconsiderá-los, sugerindo que lhes seja dado qualquer outro destino.

níticas (21%) que, pesadas e duras, são bastante adequadas para este tipo de artefato. São dignas de nota uma interessante peça polida em minério de ferro bruto (Figura 1-a), muito resistente e bastante pesada, e uma lâmina grande em sílex totalmente lascada bifacialmente, mas sem traços de polimento.

TABELA 2

Dimensões das lâminas de machado da coleção 030			
(em mm)	máximo	mínimo	médio
comprimento	311	29	120
largura	156	131	68
espessura	95	8	33
peso (gr.)	3070	30	562

O conjunto exibe grande variedade de formas e tamanhos, como se percebe na Tabela 2 e em alguns exemplos na Figura 1. É provável que esta variabilidade formal reflita alguma diversidade funcional, mas esta é uma questão sobre a qual há poucas referências na literatura. A seção transversal destes artefatos é predominantemente elíptica (91%) e raramente circular, apontando para a utilização preferencial da matéria prima na forma de seixos. Algumas lâminas exibem seção transversal retangular (6%), muito provavelmente fabricadas a partir de seixos bastante chatos, aplainados nas laterais. Como era de se esperar, estas lâminas de machado são quase sempre peças bastante simétricas, o que indica escolha criteriosa da matéria prima e um trabalho cuidadoso no polimento. A porção proximal (base) é quase sempre ogival, raramente apontada ou plana.

Além de grande variação em sua forma básica, estes artefatos exibem também uma certa variedade de características morfológicas adicionais como o sulco circular na extremidade proximal para facilitar o encabamento (14% das peças), e aletas (2%). Dentre os diferentes conjuntos de artefatos que compõem esta coleção, este é o que se encontra menos referenciado, pois apenas para 28% destas peças dispõe-se de alguma informação acerca de proveniência, doador, etc. Ainda assim, a quantidade e diversidade destas peças tornam este conjunto ideal para análises tipológicas e exercícios de percepção com escolares ou estagiários novos do museu.

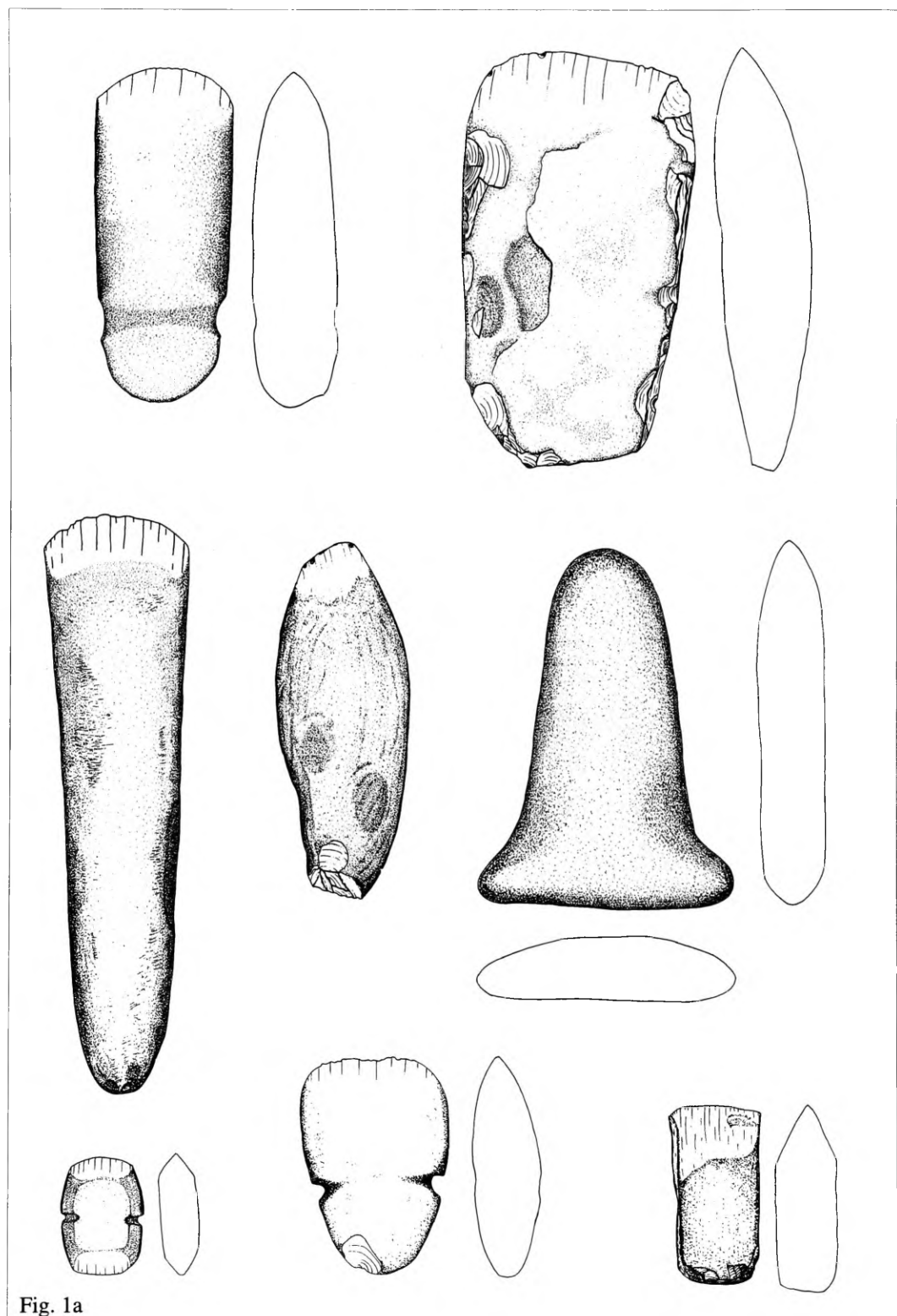


Fig. 1a

Mãos-de-pilão

Este conjunto, o segundo maior da coleção, exhibe, assim como o anterior, uma grande variabilidade de formas e dimensões. A categoria foi definida a partir das características morfológicas peculiares destas peças, sendo que várias delas encontram-se em estado natural, tendo apenas sido utilizadas como mão-de-pilão. De dimensões variadas (Tabela 3), em sua maioria são perfeitamente cilíndricas (seção transversal circular), com a base plana ou levemente convexa, e a extremidade distal em ogiva, mais raramente plana ou apontada (Figura 2).

É interessante observar que, corroborando a diferença formal em geral evidente entre as extremidades destas peças, a base é sempre mais larga do que a ponta (15mm em média), e é nela que se concentram as evidências de utilização, muito embora não raro as pontas também apresentem sinais de uso.

Socadores, batedores e percutores

Utilizou-se aqui o termo “socadores” para designar peças pequenas utilizadas para pilar, moer, socar, etc. Diferem das anteriores não apenas por serem menores, mas também por serem utilizadas com uma variedade de bases que não o pilão propriamente dito, mas antes almofarizes mais abertos ou mesmo bases planas de pedra ou madeira apoiadas sobre o chão. Também aparecem na literatura sob outras denominações tais como “mãos-de-pilão pequenas” ou “batedores” (esta última utilizada aqui mais adiante, para outro tipo de artefato).

Típicas deste grupo são as peças de forma cônica fabricadas por polimento (Figura 3). Entretanto, muitas vezes consistem em fragmentos reciclados de mãos-de-pilão ou seixos com formato

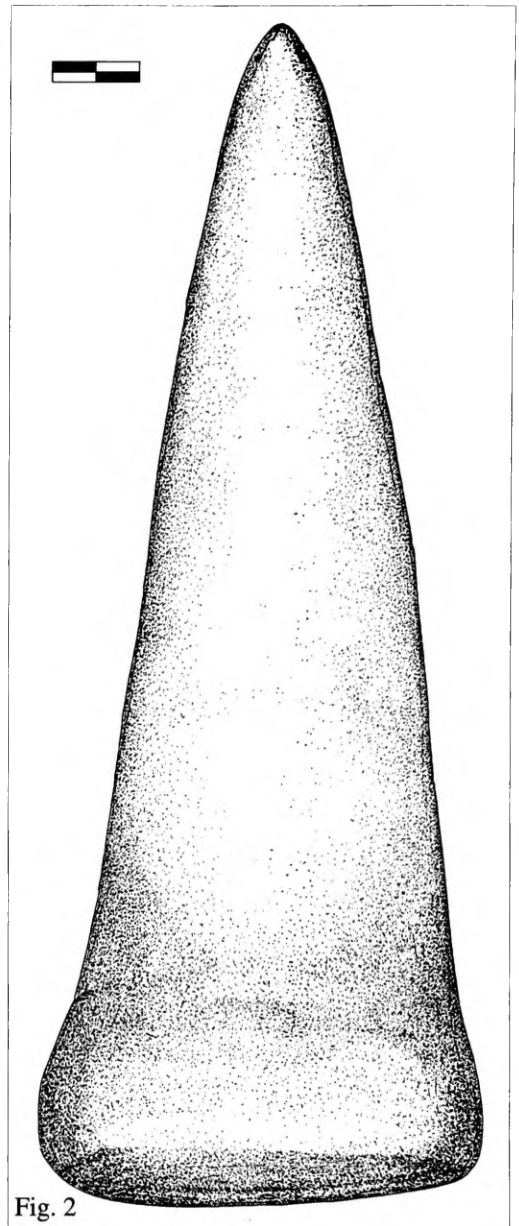
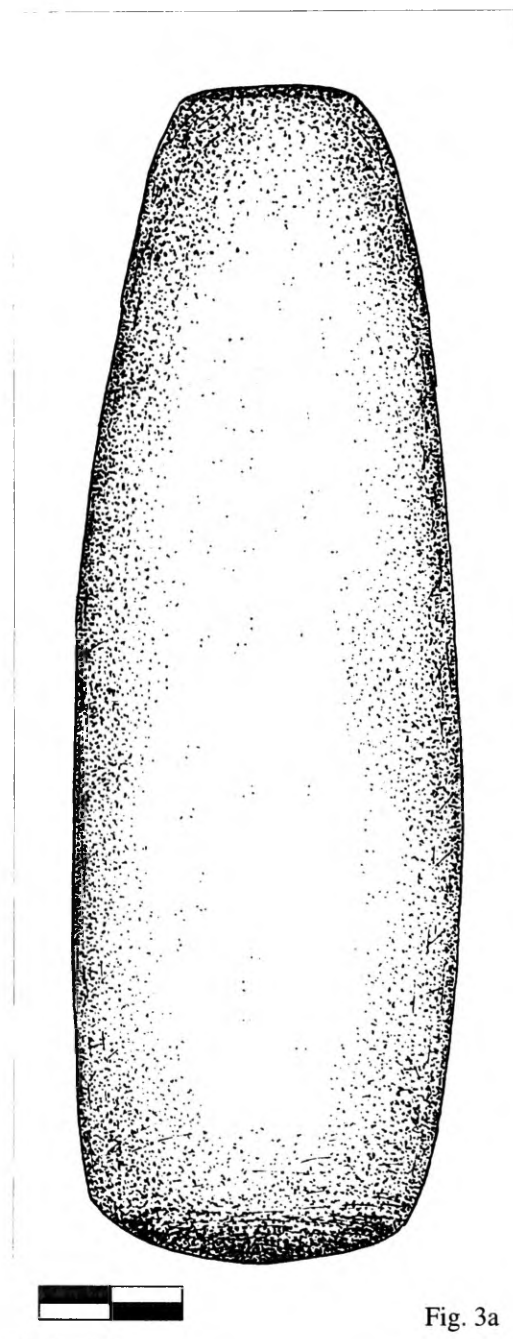


Fig. 2

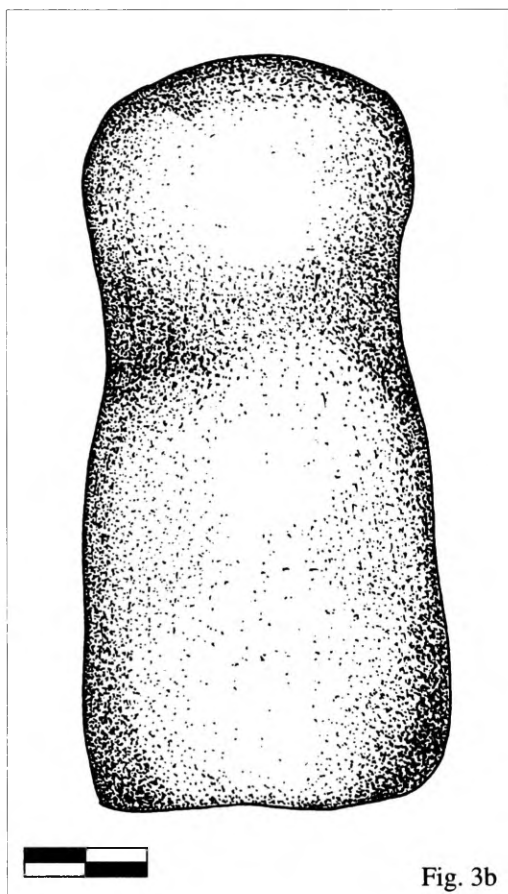
TABELA 3

Dimensões das mãos-de-pilão da coleção 030			
(em mm)	mínimo	máximo	médio
comprimento	64	750	321
largura	79	40	60
espessura	31	73	50
peso (gr.)	670	+5000	2548

naturalmente adequado para este fim, com seção transversal entre circular e elíptica, base preferencialmente ampla e plana e extremidade distal em ogiva. Usadas em geral manualmente (embora algumas exibam reentrâncias entalhadas para encabamento), estas peças são pequenas em média, com peso de 670 gramas, comprimento de 12cm e largura de 6cm, sendo que a base é freqüentemente sua parte mais larga.



As peças designadas como “batedores” são similares às anteriores do ponto de vista morfológico e funcional, diferindo apenas pelo fato de se tratar de seixos naturais, não fabricados, mas apenas trazendo evidências de uso nas extremidades. Des-



tes, dois trazem evidências características do uso específico na atividade de lascamento da pedra para fabricação de utensílios líticos, o que os define como “percutores”

Armaduras

Este termo é aqui utilizado segundo Laming-Emperaire (1967: 79) para designar de maneira genérica peças líticas lascadas, frequentemente bifaciais, usadas como extremidade funcional em artefatos compostos com cabos ou hastes como furadores, flechas, lanças, etc. As 24 peças que compõem este conjunto são principalmente pontas projetéis bifaciais de vários tamanhos e formas, todas fabricadas em sílex com exceção de uma pequena ponta em arenito silicificado. São pequenas em média (cerca de 8cm de comprimento), pontas de flecha de diversos tamanhos e formatos, algumas

peças bifaciais inacabadas e uma pequena ponta unifacial, retocada sobre uma pequena lasca. Encontra-se também incluída uma peça foliácea de maiores dimensões (Figura 4).

Destacam-se aqui quatro pontas em obsidiana negra bastante homogênea provenientes da ilha da Páscoa (Figura 4-c, d), onde são denominadas *mata'a* (Leroi-Gourhan 1988: 671).

Bolas de boleadeiras

As boleadeiras, utensílios típicos das planícies do sul do Brasil, Uruguai e norte da Argentina, caracterizam-se pelas esferas líticas que trazem amarradas nas extremidades. São justamente estas peças que compõem este conjunto, e são tipologicamente definidas não só pelo tamanho e pelo polimento (às vezes ausente), mas também pelo sulco equatorial característico, usado para a amarração (Figura 5). Feitas em geral de rochas duras e pesadas (basalto, granito), têm um diâmetro de 54mm em média.

Almofarizes, quebra-cocos e discos

Os sete almofarizes que integram esta coleção são esplêndidos exemplos deste tipo de artefato. Consistem, todos eles, de seixos ou blocos de rocha resistente ou maciça (granito, basalto e micaxisto) exibindo, em uma das faces, a concavidade ampla e perfeitamente polida que caracteriza este utensílio, sem dúvida utilizado com socadores como os descritos mais atrás. Têm em média 20 por 15cm, com uma espessura de 7cm. As formas variam, mas em geral são blocos de faces paralelas lascados perifericamente, ou então seixos grandes e ligeiramente côncavos em um dos lados.

Os quebra-cocos diferem dos anteriores não apenas por serem menores, mas por não serem fabricados, apenas seixos de rochas resistentes e de vários tamanhos (10cm em média) exibindo a pequena concavidade que os caracteriza na porção central de uma das faces, às vezes das duas.

Finalmente, receberam a designação de discos quatro peças de formato circular, faces paralelas e bordos em ângulo reto, pequenos, tendo um diâmetro médio de 81mm. Fabricados por polimento sobre rochas duras, sua função exata é desconhecida, mas aparentemente trata-se apenas de um pequeno almofariz.

Virotes

Encontradições nos planaltos do sul do Brasil, os virotes são um tipo de ponta projétil polida, de forma rombuda, “destinadas a atordoar animais, que o caçador quer obter em estado vivo” (von Ihering 1904b: 573). Virotes de madeira foram documentados etnograficamente, sendo usados geralmente para abater aves e pássaros (Ribeiro 1988: 231). Os espécimens desta coleção, entretanto, são líticos, pequenos (82mm de comprimento por 38mm de diâmetro) e perfeitamente polidos, fabricados em rochas bem resistentes (básicas ou graníticas), possuindo uma forma cônica e alongada com seção transversal esférica (Figura 6).

Tiburtius & Leprevost (1954) reportam uma série de virotes líticos, e mais alguns de madeira, provenientes dos planaltos do sul do Brasil, associando seu uso à coleta do pinhão (ver também, a este respeito, Heath & Chiara 1977: 153). A distribuição geográfica e a contextualização arqueológica (apenas um dos virotes registrados por Tiburtius & Leprevost provém de escavações) sugerem que estes utensílios se encontram associados aos grupos ceramistas do planalto meridional, particularmente os de língua Kaingang, aos quais se vem atribuindo os sítios arqueológicos das tradições Itararé e Casa de Pedra, assim como as “casas subterrâneas” que se encontram desde a serra gaúcha até o sul de S. Paulo (Chmyz & Sauner 1971, Schmitz 1988, Robrahn 1989, Mello Araujo 1994 e De Blasis 1996).

De fato, a documentação examinada indica que pelo menos uma parte destes artefatos presentes na coleção 030 são provenientes do Rio Grande do Sul, recolhidos por colecionadores particulares e incorporados ao acervo do Museu Paulista no início do século. Neste sentido, é interessante ainda observar que um dos virotes desta coleção ilustra um estudo comparativo de von Ihering (1904b: 582 e estampa XXI, figura 14), o que atesta a presença daquela peça no acervo do Museu Paulista desde seus primeiros anos de existência.

Esferas

Estas peças fazem parte dos ítems “curiosos” da coleção, quase sempre recolhidos por colecionadores particulares. Perfeitamente polidas, é impossível saber se estas peças exibem polimento natural ou intencional (isto é, se foram ou não fabricadas), sendo mais provável a primeira hipó-

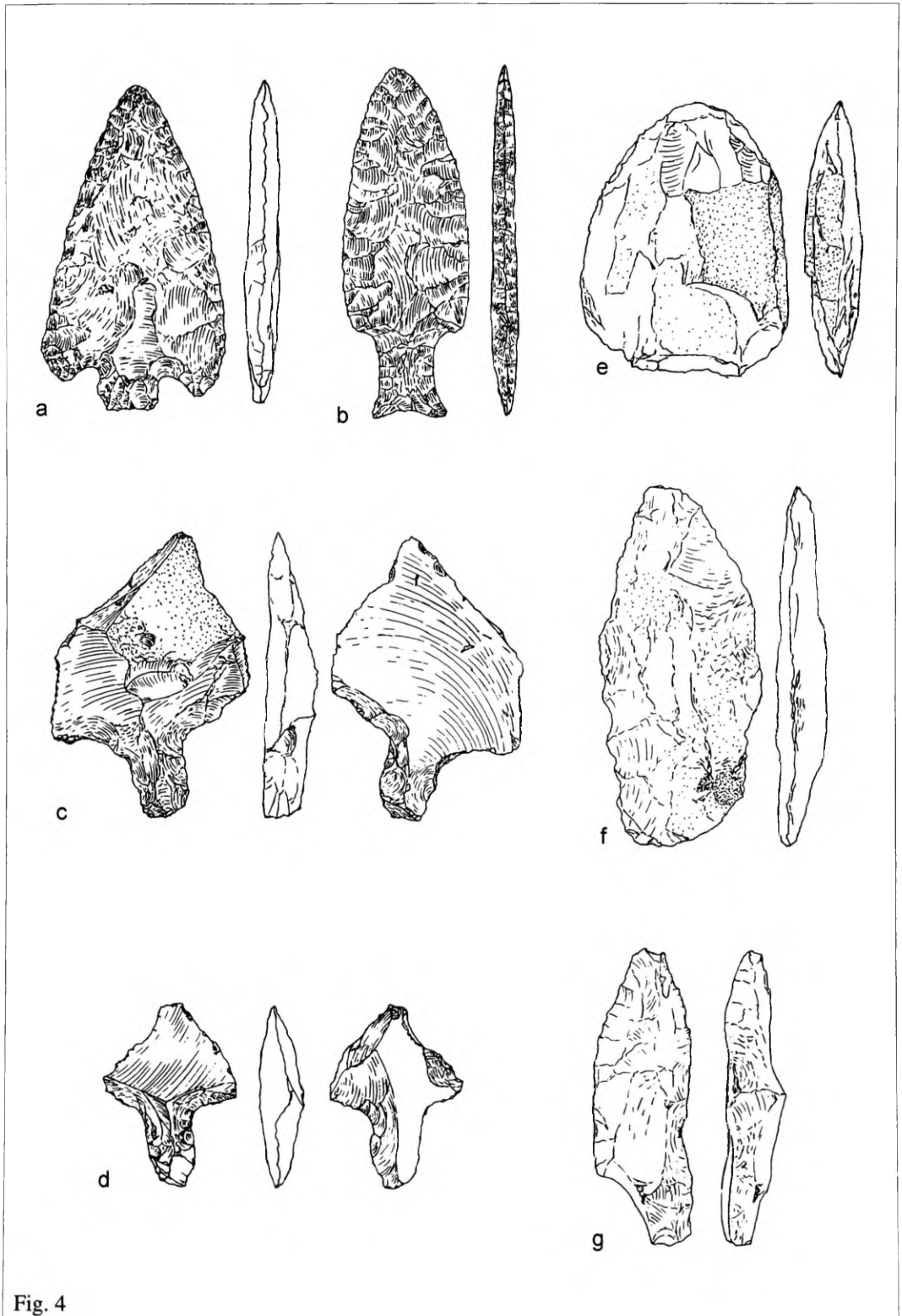


Fig. 4

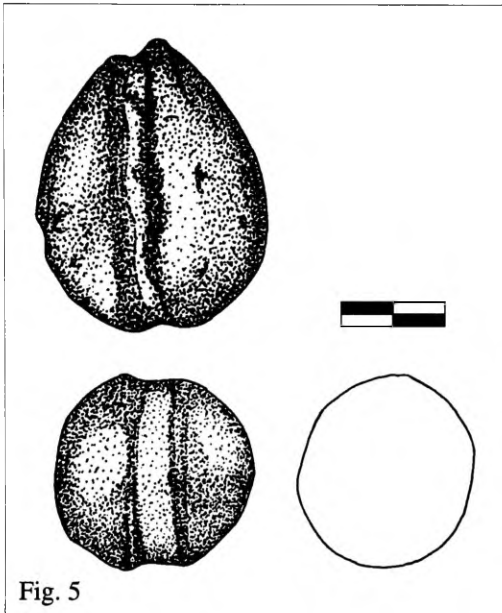


Fig. 5

tese. Por outro lado, não são raros os casos em que objetos em estado natural, às vezes com formas, texturas e/ou matérias primas peculiares ou “exóticas”, tenham sido “apropriados” culturalmente, o que os torna igualmente interessantes do ponto de vista arqueológico, configurando o que se convencionou chamar de manuport). A documentação compulsada sugere que se encontram associadas às ocupações litorâneas (sambaquis) do sul do Brasil, mas nenhuma delas provém de um contexto arqueológico preciso.

Têm vários tamanhos, a maior 150mm de diâmetro, e a menor apenas 30mm. Embora não tenha sido possível determinar com exatidão as matérias primas devido ao fato de se encontrarem bastante patinadas, é quase certo tratar-se de rochas básicas, bem pesadas e resistentes.

Cunhas

Receberam esta designação três artefatos polidos, fusiformes, com base chata e ponta em bisel, o que os faz diferentes das mãos-de-pilão e das lâminas de machado, das quais, no entanto, são aparentados tanto em termos de tecnologia como de forma. Pequenos (o maior tem 225mm de comprimento), têm função desconhecida (é possível que tenham servido ao trabalho em madeira, ou

sejam utilizados em atividades agrícolas), e dois deles exibem evidências de uso na extremidade distal (Figura 7).

Polidores

As três peças incluídas nesta categoria são fragmentos de arenito usados para polir (afiar)

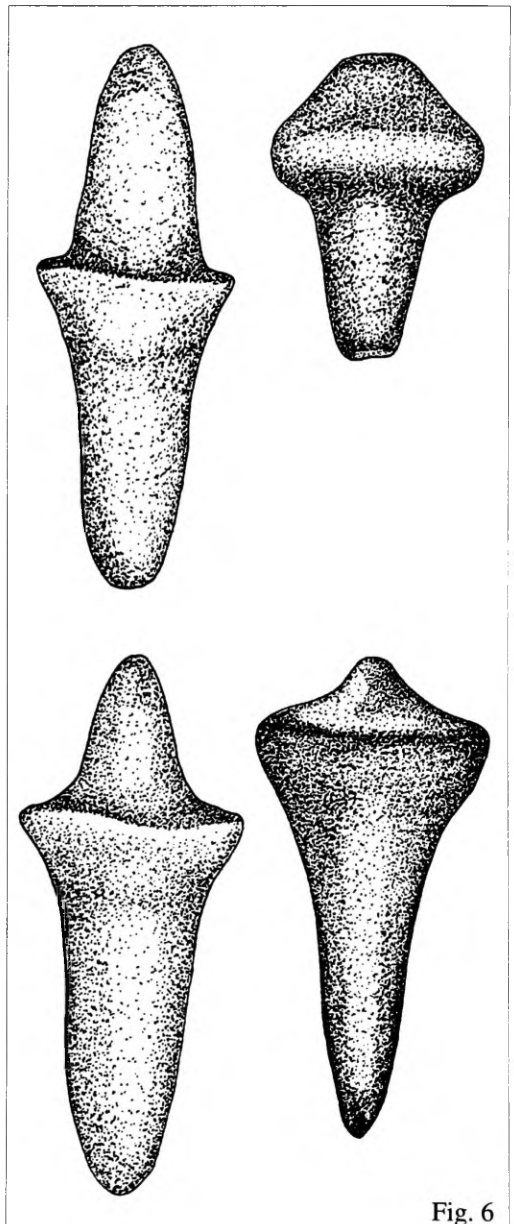


Fig. 6



Fig. 7

gumes cortantes de artefatos polidos, o que produziu neles os sulcos profundos e marcados que os caracterizam. Pequenos (cerca de 6cm em média), são adequados para o uso manual diretamente na lâmina.

Artefatos diversos

Este grupo, arbitrariamente estabelecido com o objetivo de reunir tipos de artefatos que concorrem com apenas um único exemplar na coleção, integra em suas 18 peças alguns dos mais belos espécimes do acervo do MAE, ao lado de curiosidades puramente pitorescas.

Talvez a peça mais notável deste grupo seja um zoólito ornitomorfo feito em rocha básica, o qual atualmente compõe a exposição de longa duração do MAE. Sua proveniência é desconhecida (não se encontrou qualquer documentação a respeito), mas é provável que seja proveniente de um sambaqui do sul do Brasil, onde foram descritas peças semelhantes (Prous 1977). Ao que tudo indica, entretanto, esta peça jamais foi catalogada ou publicada anteriormente. Suas medidas são 254mm de comprimento por 111mm de largura e 63mm de espessura (Figura 8).

Outro item único no acervo do MAE é um pingente de rocha básica perfeitamente polido, de formato aproximadamente quadrangular (88 por 62mm), muito delgado (6mm de espessura) e faces absolutamente paralelas (Figura 9-a). Foi adquirido do Dr. Benedito Estellita Alvares (Moji das Cruzes) no dia cinco de setembro de 1903. Apesar de sua proveniência ser desconhecida, é provável que se trate de uma peça originária dos sítios do litoral meridional do Brasil.

Outra peça que, embora relativamente comum no sul do Brasil, não parece ocorrer ao norte do Rio Grande do Sul e também única no acervo do MAE, é um belo itaiçá (Kern 1991), ou seja, um anel de rocha granitóide perfeitamente polido com um orifício central para encabamento, o que o torna uma arma formidável (Figura 9-b). Suas dimensões são 111mm de comprimento por 91mm de largura e uma espessura de 34mm, tendo o orifício central um diâmetro de 22mm. Já integrava o catálogo de 1914 com a designação “disco de diorito perfurado – bola de funda charrua – coleção antiga”, o que indica tanto sua antiguidade no acervo do Museu Paulista como sua proveniência meridional, e ainda uma provável associação étnica.

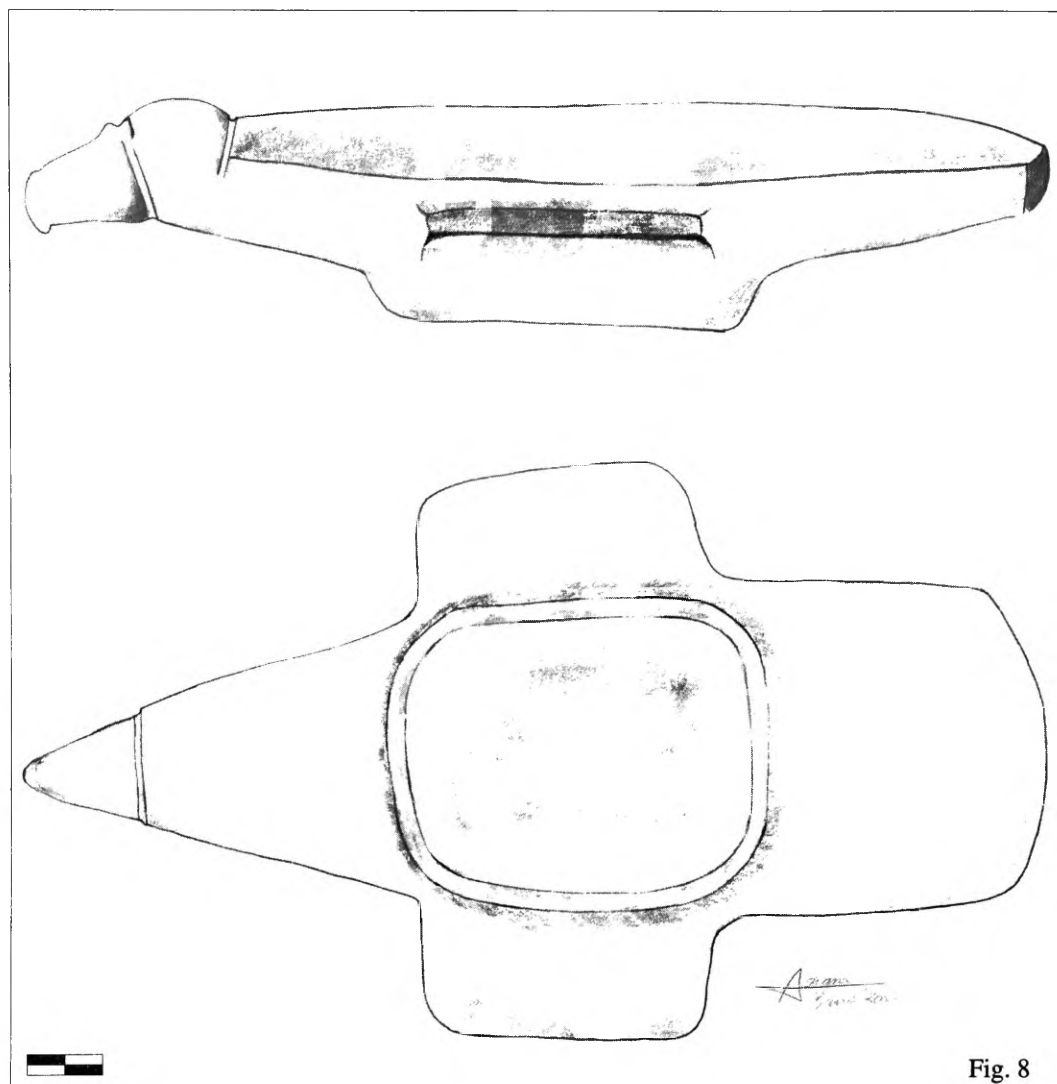


Fig. 8

Ocorrem ainda dois outros pequenos discos em rocha básica neste grupo, ambos perfeitamente polidos, encontrando-se o menor deles fragmentado. As dimensões do maior são 63mm de diâmetro e 28mm de espessura, com um orifício central de 18mm de diâmetro. Estima-se que se trate de um tortual, ou seja, um disco utilizado como peso e ponto de equilíbrio de um eixo de madeira para o qual se prevê movimentos circulares, como em um fuso. É com esta interpretação, inclusive, que esta peça maior integra a exposição de longa duração do MAE (*Formas de Humanidade*), como indicadora de produção agrícola.

Duas outras peças são bastante peculiares, de formas raras, acerca das quais não se encontrou referências na literatura.³ Uma delas consiste em um disco de rocha básica maciça, perfeitamente polido, plano em uma das faces e ligeiramente

(3) Cabe observar aqui que não se fizeram levantamentos exaustivos na literatura arqueológica em busca de referências para estas peças “raras”, ou “peculiares”, existentes na coleção 030. É bem possível que, se tais levantamentos forem feitos, se descubra algo mais acerca destes artefatos, o que no entanto não se encontrava nos objetivos imediatos deste trabalho.

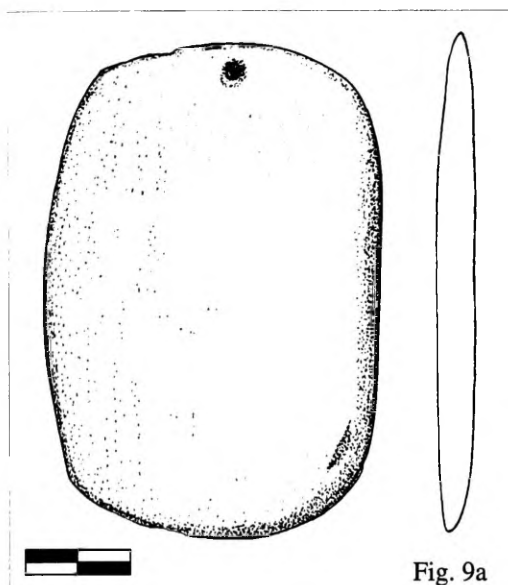


Fig. 9a

convexo na outra, com diâmetro de 101mm e espessura máxima de 36mm (Figura 9-c). Esta peça também já integrava a “coleção antiga” do Museu Paulista, onde consta a designação “pedra para moer – sambaqui do litoral de S. Paulo”. A outra, proveniente da colônia de S. Lourenço (RS), foi doada ao MP pelo sr. Devantier em 1896, e ao que parece também provém de um sambaqui. Trata-se de uma peça inteiramente polida em um formato circular com faces planas e paralelas que não permite maiores inferências funcionais. Suas dimensões são 75mm de diâmetro máximo por 55mm de espessura (ao longo de seu eixo central).

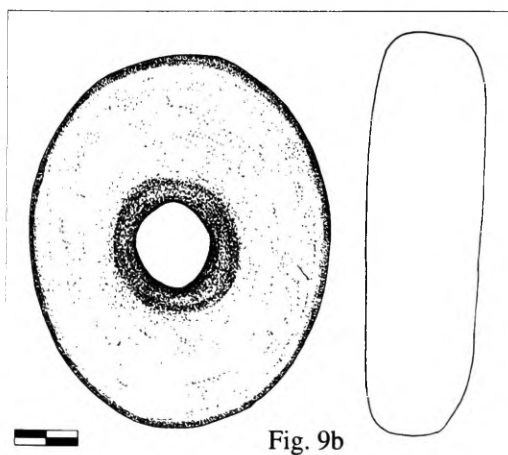


Fig. 9b

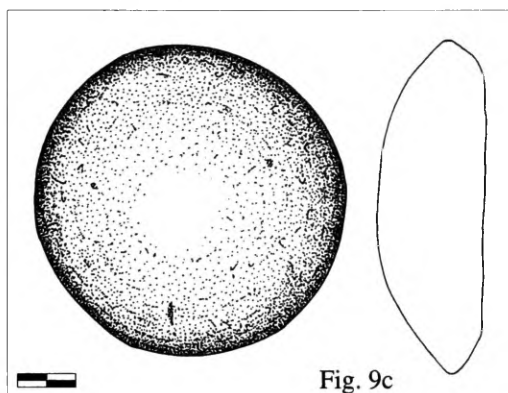


Fig. 9c

Também “exóticas” como as anteriores são duas peças polidas de formato aproximadamente retangular, com faces paralelas e espessura reduzida, uma das quais ainda traz visíveis os restos de lascamento utilizado no processo de formatação. Fabricados sobre rochas metamórficas mais frágeis, apesar de se assemelharem a preformas de lâmina de machado não parecem ter uma função associada a atividades pesadas, muito embora não se saiba a rigor em que foram utilizadas. Suas dimensões são, respectivamente, 152x84x11mm e 116x117x30mm.

Um último conjunto de peças polidas “exóticas” deste grupo diz respeito a um objeto pequeno (47x37x26mm) de forma ovalada com um orifício central, profundo, em uma das faces, acerca do qual não se encontrou qualquer referência; e também a um pequeno objeto fusiforme inteiramente polido (55x17x13mm) adquirido do sr. Joaquim Araujo Dias em novembro de 1912 e proveniente de Cabo Verde, Minas Gerais (Figura 9-d). Sua função não é clara, mas parece ser um pingente ou adorno.

Finalmente, encontram-se neste grupo um artefato lascado plano-convexo (“lesma”), “pertencente à Comissão Geográfica e Geológica e cedido *temporariamente* (grifo nosso) ao Museu Paulista em 2/1/1903 pelo chefe da mesma, Dr. O.A. Derby” e um total de 5 seixos e fragmentos rochosos que receberam polimento parcial, geralmente em uma das extremidades, não sendo classificáveis em qualquer categoria anterior. Conclui este conjunto de peças “exóticas” uma pequena amostra de lâmina petrográfica, obviamente integrada à coleção em algum momento posterior por um funcionário totalmente despreparado para as funções de arqueólogo ou museólogo.

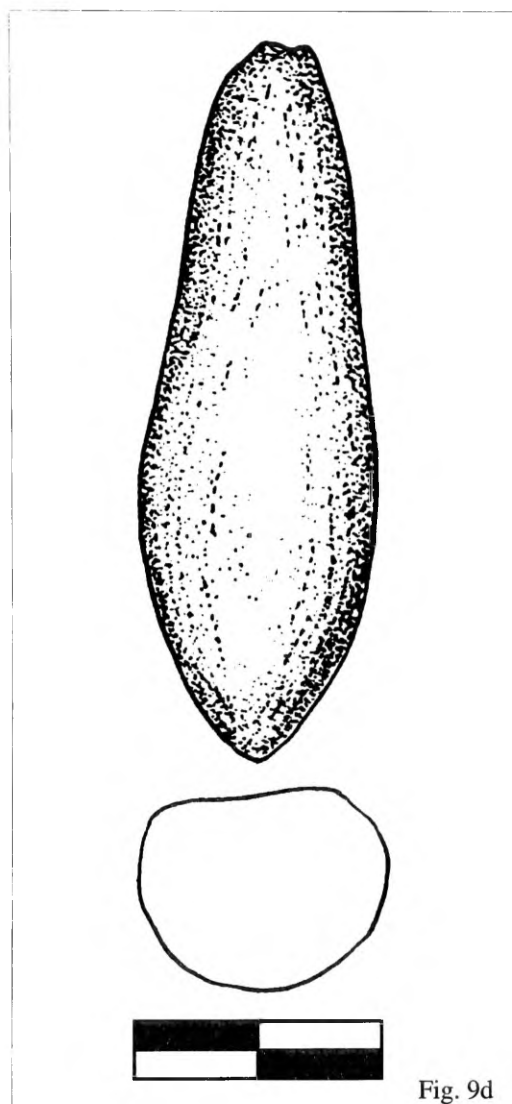


Fig. 9d

Naturais

Um total de 25 peças numeradas na coleção 030 não possuem qualquer interesse arqueológico. Trata-se de seixos naturalmente polidos, plaquetas e fragmentos de rocha com formas curiosas. Novamente se caracteriza a situação típica de peças doadas por “pessoas interessadas” incorporadas ao acervo do Museu Paulista sem qualquer critério. Vale observar que este é um processo antigo, pois uma destas peças, proveniente da colônia de S. Lourenço (RS), foi doada em 1915 por Christiano Ensler, e incorporada sem maiores discussões ao acervo do Museu Paulista.

Documentação e história: os processos envolvidos na formação da coleção 030

Como foi dito no início, muitas destas peças exibiam não apenas o número de registro “030” mas também outros, às vezes até quatro números diferentes na mesma peça. Estes números foram o ponto de partida para uma investigação documental que, mais do que traçar a origem e a proveniência de boa parte da referida coleção, significou também um mergulho na história institucional do Museu Paulista.

Ao longo deste processo percebeu-se que este conjunto de artefatos líticos é composto de peças que foram sendo incorporadas ao acervo do Museu Paulista em diferentes momentos e que, na verdade, somente a partir da reorganização das coleções empreendida nos anos 70 é que se constituiu aquela que ficou sendo designada como “coleção 030” montada, na época, com refugos de outras coleções, os quais não possuíam (ou possuíam poucas) referências documentais. Entretanto, através do detetivesco processo de pesquisar a documentação reunida nos arquivos do Museu Paulista, produzida em parte até mesmo antes de sua fundação, percebeu-se que para uma parcela significativa dessa coleção era possível sim encontrar documentação que indicasse origem do artefato, coletor e época, etc..

O primeiro passo para resgatar as informações e recontextualizar a coleção foi retomar os cadastros anteriores e, retrospectivamente, peça por peça, ir coligindo os fragmentos de informação disponíveis em cada um deles. Partiu-se para isso das diferentes numerações presentes nas peças, que foram aos poucos sendo relacionadas a este ou aquele inventário. Este procedimento permitiu controlar a época da entrada das peças na coleção, sua dinâmica de crescimento e, inclusive, identificar as peças mais antigas, que por sinal se encontram entre as melhor documentadas.

O registro catalográfico mais antigo do Museu Paulista, referente a todo o seu acervo, inclusive algumas das peças que posteriormente integrariam a coleção 030, encontra-se nos manuscritos *Livro de Entradas da Ethnographia e Anthropologia-Archeologia, Catálogo II das Collecções Anthropológica e Ethnográfica do Museu Paulista*, assim como no *Livro de Tombo de 1914*. Os números correspondentes a esta primeira catalogação permanecem destacados e perfeitamente legíveis em várias das peças examinadas.

No exame daqueles manuscritos constatou-se que muitas das peças haviam dado entrada no Museu Paulista em tempos bem anteriores a 1914, estando escrito já na primeira página do livro de tomo em questão, no cabeçalho, o nome da primeira coleção anotada, no caso a *Collecção Ethnographica e Anthropologica Carlos von Koseritz*, proveniente do Rio Grande do Sul. Entretanto, a compra dessa coleção deu-se em 1902, bem antes da sua inscrição no livro de tomo (Torroneguy 1975). Na seqüência, surgiram outras referências de peças adquiridas durante os primeiros anos do século XX e a última década do século anterior (por exemplo a peça 4542, doada em 1896 por Christian Ensler, proveniente da colônia de S. Lourenço, Rio Grande do Sul). Diante desse fato, ficou evidente que as informações contidas no Livro de Tombo de 1914 haviam sido retiradas de fontes ainda mais antigas.

Foi possível encontrar parte destas referências no *Relatório de Atividades – 1903-1915* (A8MP/FM8, L05) depositado no *Inventário do Arquivo Permanente do Museu Paulista: Fundo Museu Paulista e Fundo Museu Republicano Convenção de Itu* de 1994 (no setor de documentação do Museu Paulista), e também nos relatórios periódicos de Hermann von Ihering sobre as atividades do Museu Paulista durante seus primeiros anos (Ihering 1895, 1900, 1904, 1907, 1911, 1914). Em meio a estas crônicas é possível encontrar a descrição do acervo adquirido pelo Museu (doado ou comprado) ao longo do período, com informações sobre a quantidade de peças em cada aquisição, quem doou (ou coletou), quando e de onde são provenientes.

Parte das peças então catalogadas e numeradas seqüencialmente exibiam já uma numeração seqüencial anterior, nelas marcada com algarismos grandes seguidos por um ponto, referidas na documentação de 1914 como *collecção antiga do Museu Paulista*, formada em parte pela conhecida coleção do major Sertório que já existia em 1883 e que, tendo sido doada à Comissão Geográfica e Geológica em 1890 (von Ihering 1895: 18, Guillaumon 1996: 12), antes mesmo da fundação do Museu Paulista, foi posteriormente incorporada ao acervo deste museu como uma de suas primeiras coleções (Damy & Hartmann 1986, Hartmann 1994: 65-66, Elias 1996: 150).

No que se refere à segunda numeração realizada nas peças, ela ocorreu quando houve a separação definitiva das coleções etnográfica e arqueo-

lógica do Museu Paulista, em 1958. Nos artefatos arqueológicos, foi anotado um novo número em letras pequenas, com traço fino, precedido pela sigla RGA, ou seja, *Registro Geral de Arqueologia*. Neste inventário, datilografado, estão registrados os números antigos, assim como os correspondentes na nova numeração. Durante esta transcrição começaram as alterações dos registros.

De fato, ao se observar os diversos documentos produzidos ao longo das várias catalogações e triagens realizadas no acervo do Museu Paulista ao longo dos anos, percebe-se uma contínua perda ou descaracterização das informações do livro de tomo original (1914), provocada por constantes erros ou descuidos na transcrição das informações, acrescidas de abreviações ou supressões intencionais no texto original em cada nova descrição da peça. Tal procedimento foi acarretando, ao longo do tempo, uma enorme redução no teor da informação disponível acerca das peças, o que teve como resultado final a descontextualização total da coleção, transformando-a em sucata museológica.

Para se ter uma idéia das alterações por que passaram os registros das peças neste percurso de mais de 100 anos podemos citar a peça que recebe o número 4.753 no livro de 1914, onde está anotado “machado de diorite encontrado na Fazenda St. Antônio – margem direita do Rio Feio. Oferecimento do Dr. João A. Pereira Leite, 22-1-1917” Na transcrição para o inventário de 1958, ocorreu a alteração da palavra “Feio” por “feiro” e “diorite” para “diorito”. Já no trabalho de 1985, as informações adicionais transcritas do inventário de 1958 foram simplesmente suprimidas. É importante destacar que no levantamento de 1985 ocorreram as maiores perdas de informação, pois praticamente todas as referências quanto à origem das peças foram excluídas.

Outro exemplo bastante ilustrativo pode ser visto na peça 030-104, RGA-1042, mantendo aqui o mesmo número já nela inscrito anteriormente. No tomo de 1914 temos “Pedrinhas redondas, polidas, com sulco fraco, para serem amarrados pesos de rede. Do Sambaqui de Torres (SC). Collecção Balbino de Freitas, comprado por intermédio do Sen. J. M. Paldaff, VI-06” No inventário de 1958 ficou “pequenos artefatos de pedra com sulco. Sambaqui de Torres, RGS” Na triagem de 1985 a peça é descrita como “moedor (?), lítico circular com depressão central”. Nestes exemplos, e em outros que aparecem na Tabela 4, é possível

TABELA 4

Exemplos de perda de informações nas sucessivas catalogações do acervo arqueológico do Museu Paulista		
TOMBO – 1914	RGA – 1958	030
3919 – “Objetos pré-históricos. Comprados do Sr. Joaquim Araújo Dias. XI-1912. Cabo Verde, Est. de Minas Gerais”	3919 – “Objeto pequeno, alongado com sienite. Comp. de Sr. J. A. Dias. Cabo Verde, Minas Gerais”	330 – “Objeto lítico fusiforme Adorno (?). Uma face plana
895 – “Machado menor, liso com 1 sulco circular, mediano – do sambaqui de Torres – Collecção Balbino de Freitas, com. em VI-06 por intermédio do Sr. J. M. Palfaof – Rio Grande do Sul”	1298 – “Machado de pedra com entalhes”	311 – “Machado picoteado com reentrâncias para encabamento”
4539 – “Disco de diorito perfurado – bola de funda Charrúa – Collecção Antiga”	993 – “Disco de pedra, bola de funda. Coleção antiga”	118 – “Perfurado no centro”
5391 – “Machado de pedra. Rio Xingu. Offerta do Dr. Hurley. VII-1933 – Pará”	455 – “Machado de pedra. Oferecido por Hurley”	267 – “Machado polido”
5067 – “Machado de pedra de índios do Brasil. Encontrados nas escavações da estrada de rodagem do Exmo. Presidente da República, 1927”	489 – “Machado de pedra. Índios do Brasil. (com entalhes laterais)	444 – “Machado polido para encabamento”
402 – “Ponta de flecha (não acabada). Pertence este objeto à comissão geogr. e geol. Foram cedidas temporariamente a este museu pelo chefe da mesma. Dr. A. Derby. 2/7/1903”	402 – “ponta de flecha, cedida ao museu pelo chefe da comissão geográfica e geológica, 02/01/1903. Dr. A. Derby	443 – “Ponta de flecha”
5070 – “Ponta de flechas da ilha de Pásqua (Chile). Offerta do Sr. Fraz. Santiago – Chile – 1927”	495 – “Artefatos de sílex”	008 – “Lítico lascado (basalto ?)
508 – “Ponta de pedra de lança – comprada ao senhor Dr. Benedito Estellita Alvares – Mogy das Cruzes. 5/IX/ 03 – índios do Brasil”	508 – “Virote”	257 – “Virote”
4538 – “Pedras para moer – sambaqui – costa de São Paulo. Coll. Antiga”	1145 – “Virote”	151 – “Virote”
5063 – “Machado de pedra, índios do Brasil, dádiva do Sr. Júlio Pasquanelli, 20/5/927 – São Paulo”	5063 – sem descrição	190 – “Machado – seixo polido com gume, assimétrico”

perceber as alterações e perdas de informação a que estão sujeitas as peças.

O terceiro e último cadastramento, com a inscrição de um novo número nas peças (o quarto em algumas delas, que integravam a *collecção antiga*), ocorreu nos primeiros anos da década de 70. Ele se deve à realização de uma nova reorganiza-

ção e reclassificação geral do acervo arqueológico do Museu Paulista. As informações referentes às várias coleções, antes reunidas sequencialmente no inventário de 1958 (RGA), são nesta época separadas em função da sua região de origem, recebendo cada coleção um código específico e uma numeração sequencial própria. Com isso, o mate-

rial do México recebeu o código 013, o da Argentina 011, a Coleção Max Uhle (Peru) 001 (Coelho 1977), Equador 014, etc. (sobre estes procedimentos ver o *Noticiário do Museu Paulista de 1974*, na Revista do Museu Paulista vol. XXII, 1975).

Um bom exemplo deste processo é a Coleção Limur. Ela foi comprada na Europa e trazida ao Brasil em 1914 (von Ihering 1918), sendo numerada seqüencialmente, assim como as demais peças do acervo do Museu Paulista na época, no livro de tombo elaborado naquele mesmo ano. Em 1958 recebe o código RGA com um novo número igualmente seqüencial, assim como todo o acervo, com suas informações apenas transcritas para as duas pastas intituladas *Registro Geral do Acervo Arqueológico*. Nos anos 70, com a reorganização geral do acervo, a Coleção Limur é analisada sistematicamente (Vilhena de Moraes 1972/1973) e renumerada seqüencialmente em separado das demais coleções, recebendo agora a sigla 008. Seguindo esse mesmo procedimento, todas as coleções são organizadas, sempre em função de sua região de procedência.

Ao final destes trabalhos de reorganização sobrou uma grande quantidade de peças que não se enquadrava nos conjuntos então formados, sobretudo peças com origens diversas e coletadas por diferentes pessoas em diferentes momentos, tendo entrado no acervo individualmente ou em pequenos conjuntos, provenientes em sua maioria de diferentes regiões do Brasil. Desta “sobra”, um tanto quanto heterogênea em conteúdo e origem, “nasce” a Coleção 030, que de agora em diante seria conhecida pela triste alcunha, em grande parte incorreta, de “sem procedência”

É correto afirmar que o material constituinte da 030 é pobre de referências. Muitos dos seus artefatos estão sumariamente descritos como “machado de índio”, “bolas de charrua” ou “índios do Brasil”. Contudo, para parte significativa do acervo foi possível obter referências bastante claras (ver Tabela 5) e, onde isto não ocorre, é certo que uma pesquisa sistemática na documentação primária e nos antigos registros do Museu Paulista traria um aporte de informações bem maior que o que aqui se apresenta.

A coleção 030 comporta em seu bojo artefatos de uma série de coleções menores, bem referenciadas na documentação (Tabela 6). Além destas, cerca de 50 peças foram doadas por diferentes pessoas ao longo do tempo (Tabela 7). A coleção 030 incorporou também materiais (sobretudo lâmi-

TABELA 5

Proporção de referências documentais encontradas para a coleção 030		
	quantidade de peças	%
etnia	30	7,5
coleções particulares	29	7,5
doadores individuais	48	11,0
região	16	4,0
“collecção antiga”- Sertório	34	8,0
sem referências	283	64,0

nas de machado polidas) coletados entre os índios “coroados/kaingang” (21), o que os caracteriza como etnográficos (apesar de cadastrados como arqueológicos), sendo material de referência sobre esta etnia. Infelizmente, as peças registradas como sendo de “índios do Brasil” e mesmo sem qualquer indicação, são bastante comuns (cerca de 64%), sendo que somente com uma pesquisa sistemática nos arquivos do Museu Paulista será talvez possível aumentar o índice de informações disponíveis acerca desta coleção.

Vasculhando-se as publicações antigas, às vezes aparecem referências interessantes. Por exemplo, no relatório de atividades (1906-1909) que aparece na Revista do Museu Paulista volume VIII (von Ihering 1911: 11), conta-se que foram comprados “180 exemplares escolhidos da collecção do sr. Balbino de Freitas, do Rio Grande do Sul; varios especimens de entre elles, do sambaqui de Torres”

No caso da coleção formada pelo major Joaquim Sertório, a primeira a integrar o acervo do Museu Paulista, muitas de suas peças estão escamoteadas pela denominação *collecção antiga do Museu Paulista* ou simplesmente *Colecção Antiga*. No livro de 1914, as peças 4.546, 4.547 e 4.598 estão registradas como provenientes da *Collecção Antiga-Sertório*, indicando serem ambas a mesma coisa, ou que a primeira engloba a segunda. Além do mais, no *Relatório sobre os trabalhos da secção zoológica durante o ano de 1893*, elaborado por von Ihering (em depósito nos arquivos da documentação do MAE), encontram-se alguns comentários sobre a transferência de uma série de “antigas coleções” para o museu recém-construído, isto é, o Museu Paulista, estando aí incluídos tanto materiais etnográficos quanto arqueológicos.

Os três levantamentos descritos até agora (1914, 1958 e 1974) são aqueles que resultaram

TABELA 6

Listagem de algumas peças, hoje na coleção 030, originalmente provenientes de acervos de colecionadores particulares (documentos originais no *Inventário Permanente do Museu Paulista*, APMP/FMP-P5, D32, 17)

<i>coleções</i>	<i>nº de peças</i>
Christovão Barreto, trazida da Bahia (Amargosa) em 1903	1
Balbino de Freitas, adquirida em 1906	7
Benedito Estellita Alvares (1903), de Mogy das Cruzes	5
Von Koseritz, trazida do Rio Grande do Sul	3
Hansa, proveniente de Conceição do Arroio, SC	1
Irmãos Barbedo (RS)	2
Christian Enslin (Collecção São Lourenço, RS)	10
"Collecção Antiga"	34

em novas e sucessivas marcações numéricas nas peças da coleção. Contudo, eles não foram os únicos: ocorreram outros levantamentos nos anos de 1977 e 1985. Na triagem de 1977 as peças da 030 foram medidas e desenhadas esquematicamente. Em 1985, estas anotações foram transcritas novamente, só que agora digitalizadas e encadernadas em espiral, intitulada "030 – Sem Procedência"

Discussão e algumas conclusões

Um dos aspectos interessantes no estudo de antigas coleções é a avaliação dos critérios envolvidos em sua formação (Rothschild & Cantwell 1981). Algumas formas de organização e sistematização de acervos que podem atualmente nos parecer óbvias ou confusas, quase sempre estão inseridas em contextos ou com objetivos totalmente distintos dos atuais. Os grandes museus criados no Brasil nas últimas décadas do século passado seguiam a tendência européia da chamada "Era dos Museus" e dos "Museus Enciclopédicos" (Schwartz 1993), inserindo-se em um modelo de evolucionismo darwinista. Segundo esse modelo científico, as etnias indígenas representavam etapas passadas da humanidade, sendo apenas uma questão de tempo sua assimilação ou extinção total. Em função disso, era necessário registrar o máximo de informações e testemunhos desses grupos, com os museus se transformando em depósitos de cultura material, tanto indígena quanto arqueológica. O interesse central neste período estava voltado para a beleza estética e diversidade da cultura do material coletado, ficando o contexto e a proveniência em segundo plano, bem sintetizada na frase de Herman von Ihering em 1885:

"nosso projeto é de um museu enciclopédico que reúna mostras de todo conhecimento humano" A coleção 030, sobretudo os conjuntos mais antigos de peças, representa um bom exemplo disso, e na verdade, as referências obtidas para a coleção 030 extrapolam o âmbito puramente técnico-científico da documentação museológica. Não pouco da história da mentalidade científica de uma época, e da própria história do Museu Paulista, está nelas (literalmente) inscrita.

No que diz respeito ao fato de que esta coleção era considerada, no extinto Setor de Arqueologia do Museu Paulista, como "sucata arqueológica" portanto com pouco ou nenhum valor científico, as investigações desenvolvidas para este pequeno estudo mostraram definitivamente que tal ponto de vista era bastante equivocado. De fato, 36% das peças que compõem a coleção encontram-se de algum modo referenciadas e, se se excluir o conjunto de machados da análise, nada menos que 46% do total de peças pode ser contextualizado de alguma forma. Convém lembrar aqui que estas cifras são o produto de uma pesquisa pouco rigorosa nos acervos documentais do Museu Paulista; é certo que, se se realizar uma investigação sistemática naquelas e outras fontes (por exemplo, os arquivos da centenária Comissão Geográfica e Geológica), a proporção de peças contextualizadas aumentará significativamente.

Vale um comentário geral e final acerca do perfil da coleção 030. A predominância de lâminas de machado e mãos-de-pilão reflete, sem dúvida, não apenas o fato de que estas encontram-se de fato entre os itens mais comuns do registro arqueológico no Brasil, como também são facilmente reconhecíveis para o olhar leigo, o que se

TABELA 7

Relação de doadores esporádicos de peças que integram a coleção 030, obtida nos catálogos de 1914 e 1958	
<i>doadores</i>	<i>quantidade de peças</i>
Franz. Santiago da ilha de Páscoa em 1927	4
O. A. Derby	5
J. B. de Godoy de Vargem Alegre em 1900	1
A Devantier em 1896	1
Joaquim Araujo Dias, Cabo Verde, MG, 1912	9
Luiza Fonseca	1
José Lima Neto	1
Joaquim A. Pereira Leite no Rio Feio em 1917	1
Júlio Renato Pasquanelli	5
Celso C. de Oliveira, na foz do rio Biguá em 1948	1
Alexandre Emilio Fommier em 1925	2
Washington Luiz em 1927	2
Henrique Jorge Hurley em Curaça, Pará	2
David Cruz de Santa Catarina em 1930	2
Vicente Garcia Prieto, rio Feio, em Glicério, em 1950	1
Fr. Lese em 1917	2
von Ihering	3
João Teixeira	1
J. Bachley, dos índios Tucanos em 1907	1
Benedito Idelfonso Figueiredo	2
H. Schultz	1

reflete no fato de ser um dos ítems mais comuns entre as doações. Por outro lado, parte destas peças da coleção 030 podem ser consideradas bastante raras ou “exóticas” como por exemplo os zoólitos, os pingentes de pedra e outros ítems de difícil classificação (ver a descrição acima). Foram, na sua totalidade, doadas ou vendidas por colecionadores amadores em função justamente de sua “peculiaridade” a qual chamou-lhes a atenção. Estas peças são muito importantes pois, mesmo sem referência e proveniência documentadas, são absolutamente únicas no acervo do MAE e,

talvez, de todos os museus do Brasil. Mais ainda, algumas delas são documentos únicos e exclusivos sobre, por exemplo, a população que construiu os sambaquis, sendo que discos como o que aparece na Figura 10 não foram jamais referenciados em pesquisas sistemáticas naqueles sítios litorâneos, sugerindo (juntamente com os zoólitos e outras evidências) pistas sobre algumas características de complexidade daquelas sociedades ainda pouco conhecidas e exploradas na arqueologia brasileira.

Outro aspecto inesperado que se revelou com as pesquisas na documentação desta coleção é o conjunto de 22 artefatos polidos provenientes de contextos etnográficos definidos (21 lâminas de machado Coroados/Kaingang e uma Xavante), aparentemente coletados em diferentes momentos por diferentes pesquisadores. A presença destes ítems na coleção 030 evidencia descaminhos na organização do acervo do MP (provavelmente em 1958), e aproveita-se o momento para notificar a existência deste material, o qual pode despertar o interesse de pesquisadores envolvidos com o estudo destes grupos do Brasil meridional.

Da perspectiva dos procedimentos curatoriais de coleções museológicas, a retomada desta coleção antiga do Museu Paulista aponta para algumas questões significativas para o processo em andamento de reorganização dos acervos da USP no novo MAE. A primeira delas corresponde aos problemas resultantes da prática de realizar sucessivas triagens e inventários. Neste caso, por exemplo, tal prática resultou, em um período extenso de mais de cem anos, em alterações e perdas significativas na fidelidade das informações originais. Em princípio, alguns procedimentos de rigor nas transcrições, incluindo data e quem as fez, bastariam para evitar, ou ao menos restringir significativamente, essa perda.

Por outro lado, a prática de atribuir novos números – e aplicá-los nas peças – a cada nova reorganização do acervo deve ser rigorosamente descartada, de modo a evitar não apenas a poluição visual dos artefatos, mas também a conseqüente confusão na transcrição sucessiva dos registros e sua recatologação. Assim, mesmo que o MAE atribua um número de catálogo novo às peças de seu acervo no sistema de gerenciamento informatizado que venha a ser implantado, tal número jamais deverá ser fisicamente aplicado às peças já catalogadas anteriormente. A correlação eletrônica entre o novo

número e os anteriores (inscritos nas peças) deverá ser suficiente para os sistemas museológicos de controle e gerenciamento de acervo.

Quanto ao destino da coleção 030, o procedimento mais correto seria desmembrar parte das peças identificadas, reincorporando-as às respectivas coleções das quais originalmente faziam parte, como por exemplo as três peças que deveriam estar integradas à coleção von Koseritz, e também os artefatos associados aos grupos Kaingang, que deveriam ser integrados à coleção daqueles grupos no novo MAE.

O potencial museológico da coleção não é nada desprezível. Contém alguns exemplares únicos no acervo do MAE como os virotes, as boleadeiras, os zoólitos e os pingentes de pedra. De fato, parte des-

tes itens já foram aproveitados na nova exposição permanente, mas os grandes conjuntos de peças do mesmo tipo (como por exemplo as lâminas de machado) permanecem inexplorados museologicamente.

Quanto ao restante do material da coleção 030, com pouco ou nenhum contexto arqueológico, deveria ser inserido em um novo contexto – o educacional. Um aspecto é o uso de conjuntos grandes de artefatos do mesmo tipo para estudos e exercícios com alunos de arqueologia, envolvendo por exemplo estatística multivariada (Doran & Hodson 1975). Por outro lado, essas peças têm grande utilidade para o trabalho didático em monitorias realizadas no e pelo MAE/USP. Seu papel agora seria o de ser manuseadas pelos alunos, complementando o aprendizado sobre o passado pré-colonial do Brasil.

DE BLASIS, P.A.D.; MORALES, W.F. The use of museum old collections: retrieving the 030 assemblage from Museu Paulista. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 11-131, 1997.

ABSTRACT: This study deals with an old collection composed by mostly polished artifacts of formerly stated "unknown provenience". The analysis of the artifacts themselves and some archival research reveal not only rare and interesting archaeological items (and their individual origins), but also many aspects of the very history of the Museu Paulista and the processes of managing and curation the collections have suffered from its foundation, about one hundred years ago.

UNITERMS: Curatorship and management of museum collections – Brazilian archaeology.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, A.G.M.
1995 *Levantamento Arqueológico da área do Alto Taquari, Estado de São Paulo, com ênfase na abordagem dos sítios líticos*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo.
- COELHO, V.P.
1977 *Coleção Max Uhle*. Fundo de Pesquisa do Museu Paulista. USP, São Paulo.
- DAMY, A.S.A.; THEKLA H.
1986 As Coleções Etnográficas do Museu Paulista. Nova História. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, Vol. XXXI, São Paulo: 220-272.
- DE BLASIS, P.A.D.
1996 *Bairro da Serra em três tempos. Arqueologia e continuidade cultural no médio vale do Ribeira, S. Paulo*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP.
- DORAN, J.E.; HODSON, F. R.
1975 *Mathematics and computers in archaeology*. Cambridge, Harvard Univ. Press.
- ELIAS, M.J.
1996 *Museu Paulista: Memória e História*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP.
- HARTMANN, T.
1994 Coleções Etnográficas e suas Origens (segunda parte). *Publicações do Museu Histórico de Paulínia*, 63: 61-68.
- HEALTH, E. G.; VILMA, C.
1977 *Brazilian Indian Archery*. Manchester Museum and The Simon Archery Foundation.

- IHERING, H.v.
1895 História do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, I: 9-31.
1900 O Museu Paulista no ano de 1898. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, IV: 1-7.
1904a O Museu Paulista em 1901 e 1902. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, VI: 1-22.
1904b Arqueologia Comparativa do Brasil. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, VI: 519-583.
1914 O Museu Paulista nos anos de 1910, 1911 e 1912. *Revista do Museu Paulista*, S. Paulo, IX: 5-24.
1918 O Museu em 1913, 1914 e 1915 ("excerptos do relatório do então director Dr. Hermann von Ihering"). *Revista do Museu Paulista*, S. Paulo, X: 3-16.
s.d. "Relatórios sobre os trabalhos da secção zoológica durante o ano de 1893", pp. 2 e 3. Documento 95 Manuscritos de Ihering (original manuscrito).
- IHERING, R.v.
1907 O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, VII: 5-30.
- IHERING, H.v.; IHERING, R.v.
1911 O Museu Paulista nos anos de 1906 a 1909. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, VIII: 1-22.
- KERN, A.A.
1991 *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Mercado Aberto.
- LAMING-EMPERAIRE, A.
1967 *Guia para o estudo das indústrias líticas da América do Sul*. Curitiba, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas da UFPR (Manuais de Arqueologia no. 2).
- LEROI-GOURHAN, A.
1988 *Dictionnaire de la Préhistoire*. Paris, PUF.
- MORAES, A.V.
1977 *Estudo da indústria lítica proveniente da primeira campanha de escavações (1971) no sítio Almeida – Município de Tejuapa, Estado de São Paulo*. São Paulo, SP: Museu Paulista. Coleção Museu Paulista, Série Arqueológica, 4.
- NOTICIÁRIO DO MUSEU PAULISTA.
1975 Organização do acervo do Museu Paulista, *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, XXII: 225.
- PAIVA, O.M. (Org.)
1984 *O Museu Paulista e a USP*. S. P., Banco Safra.
- PALDAOFF, J. M.
1900 Arqueologia Rio-Grandense. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, IV: 339-347.
- PROUS, A.
1977 Les sculptures zoomorphes du sud Brésilien et de l'Uruguay. Paris, CNRS (*Cahiers d'Archéologie d'Amérique du sud*, 5).
- RIBEIRO, B.
1988 *Dicionário do Artesanato Indígena*. S. Paulo, Itatiaia – EDUSP.
- RIBEIRO, B. G.
1985 Os estudos da cultura material: propósitos e métodos. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, São Paulo, XXX: 13-41.
- ROBRAHN, E.M.
1989 *A ocupação pré-colonial do vale do Ribeira, S. Paulo: os grupos ceramistas do médio curso*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP.
- ROTHSCHILD, N.; CANTWELL, A.-M.E.
1981 Introductory Remarks. A.M.E. Cantwell; J.B. Griffin; N.A. Rothschild (Eds.) *The Research Potential of Anthropological Museum Collections*. New York, *Annals of the N. York Academy of Sciences* v. 376: 1-6.
- SCHMITZ, P.I. (Org.)
1988 *Pesquisas* (Antropologia). São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas.
- SCHWARTZ, L.M.
1993 *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras.
- TAUNAY, A. D'E.
1918 Relatório do Museu Paulista referente ao ano de 1916. *Revista do Museu Paulista*, S. Paulo, X: 17-28.
- TIBURTIUS, G.; LEPREVOST, A.
1954 Notas sobre a ocorrência de virotes, nos estados do Paraná e Santa Catarina. *Arquivos de Biologia e Tecnologia IX*, Curitiba, Instituto de Biologia e Pesquisas Tecnológicas: 87-98.
- TORRONTÉGUY, T.O.V.
1975 *Abordagem analítica de uma coleção arqueológica – um método interpretativo*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP.

O ACERVO ETNOLÓGICO DO MAE/USP· ESTUDO DO VASILHAME CERÂMICO KAINGÁNG

Erika Marion Robrahn-González*

ROBRAHN-GONZÁLEZ, E.M. O acervo etnológico do MAE/USP: estudo do vasilhame cerâmico Kaingáng. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 133-141, 1997.

RESUMO: O Museu de Arqueologia e Etnologia da USP possui em seu acervo etnológico uma coleção de 43 peças coletadas entre grupos Kaingáng de São Paulo. Dentre elas tem-se 29 vasilhas cerâmicas, formando a maior coleção do Estado. O objetivo do presente texto é apresentar e descrever, dentro de uma perspectiva arqueológica, este conjunto de vasilhas.

UNITERMOS: Estudos de acervo – Cerâmica – Kaingáng – Estado de São Paulo.

O acervo etnológico do Museu de Arqueologia e Etnologia/USP abriga uma coleção de 43 peças obtidas entre grupos Kaingáng do Estado de São Paulo durante a primeira metade de nosso século. Trata-se de um material diversificado, como é possível observar no Quadro 1. Até o momento, estudos sistemáticos foram desenvolvidos somente para a coleção de arcos e flechas (Lane 1959) e para o material lítico polido (De Blasis & Morales, em artigo publicado nesta mesma Revista).

O presente trabalho tem como objetivo apresentar e descrever as 29 vasilhas cerâmicas da coleção. A abordagem segue uma perspectiva arqueológica, procedendo-se a uma descrição tecno-tipológica das peças. Esta opção se deve, por um lado, à falta de estudos etnográficos sistemáticos sobre confecção e uso de cerâmica entre os Kaingáng paulistas.¹ Por outro lado, esta perspectiva per-

mitirá o desenvolvimento de futuras correlações com contextos arqueológicos, principalmente no que se refere à hipótese de filiação entre grupos indígenas Kaingáng e grupos ceramistas pré-coloniais relacionados à “tradição Itararé” (para uma discussão vide Robrahn 1989; e Robrahn-González 1997).

A falta de estudos etnográficos sistemáticos não se restringe, entretanto, à indústria cerâmica. Embora a presença de grupos Kaingáng no oeste paulista até a década de 20 tenha sido notificada e

QUADRO 1

Categorias de artefatos referentes ao acervo Kaingáng	
Arco	01
Flecha	05
Vara	02
Tecido	01
Boneco de argila	02
Vasilhas cerâmicas	29
Fuso	01
Buzina de argila	01
Machado lítico	01

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

(1) Ao contrário dos Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, que contam com grande quantidade e diversidade de estudos (para uma síntese, vide Becker 1976, Mota 1994, Santos 1971, entre outros).

estudada por diferentes autores (para uma síntese, vide Baldus 1957), são raros os trabalhos que se preocupam com a documentação de seus vestígios materiais. Geralmente constituem breves descrições feitas durante viagens de reconhecimento (como da Comissão Geográfica e Geológica, 1914) ou por etnógrafos da primeira metade do século (Horta Barboza 1917, Métraux 1946, Paula Souza 1918, Maniser 1934, entre outros). Do ponto de vista da Etnoarqueologia, contamos com um único trabalho na região de Tupã (Miller Jr. 1978).

Dentro deste contexto, as 29 vasilhas cerâmicas ora estudadas são provenientes das seguintes expedições, organizadas em ordem cronológica:

- 1 vasilha (RG 2561) da exploração feita pela Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo ao rio do Peixe (afluente do Paraná), em 1905. Nesta época, o vale do Peixe ainda era densamente ocupado pelos indígenas que, inclusive, chegaram a atacar a equipe. Referências à cultura material são bastante esparsas, restringindo-se à observação de peças deixadas em aldeias abandonadas (Comissão Geográfica e Geológica, 1905).
- 1 vasilha (RG 2559) coletada por E. Garbe em 1910 na Estação Hector Legru, da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil.
- 1 vasilha (RG 2566) coletada pela Inspeção do Serviço de Proteção ao Índio de São Paulo no vale do Feio, em 1912.
- 24 vasilhas (RG 1148-49, 1163-70, 2552, 2555-58, 2560, 2564-65, 2570-71, 2592, 3723, 5833, 5838) provêm de uma expedição do Museu Paulista feita por Herbert Baldus e Harald Schultz ao Posto Indígena Icatu no período de 7 a 14 de fevereiro de 1947, "destinada expressamente a enriquecer o acervo etnológico do Museu" (Buarque de Hollanda 1948:3-4). Ao contrário de quase todas as demais expedições realizadas pelos pesquisadores, sobre esta nada foi publicado.
- 1 vasilha (RG 1147) doada ao Museu em 1947 por Walter Monteiro. Teria sido encontrada nas margens do rio Feio (paralelo ao Peixe, afluente do Paraná), no município de Oswaldo Cruz, durante os trabalhos de derrubada de mata.
- por fim, 1 vasilha (RG 13.549) coletada por Nair Ghedini, em 1978, no Posto Indígena Vanuire, município de Tupã.

Como se vê, a própria natureza das expedições é bastante variada, tendo ocorrido em regiões e períodos cronológicos distintos. Por outro lado, a falta de referências impede qualquer avaliação sobre o significado das amostras. Assim não é possível saber, por exemplo, se os diferentes tipos de vasilhas analisadas são representativos das variações apresentadas pela cerâmica Kaingáng como um

todo, ou, por outro lado, se o tamanho das vasilhas coletadas não estaria mais relacionado à facilidade de transporte, do que de fato à diversidade morfológica da indústria. Estas e outras tantas questões que poderiam ser levantadas indicam, sem dúvida, a fragilidade de nosso universo de análise. Por outro lado, as 29 vasilhas do MAE/USP constituem o maior acervo de cerâmica Kaingáng do Estado de São Paulo, justificando a relevância das análises.

Análise tecno-morfológica das vasilhas

Em termos tecnológicos as vasilhas apresentam características bastante homogêneas, como mostra o Quadro 2. Todas têm antiplástico mineral, queima variando entre completa (sem presença de núcleos, com argila de coloração negra) a incompleta (núcleo enegrecido, superfícies interna e externa alaranjadas). A cor da superfície externa varia entre marron e cinza/preto e a técnica de manufatura é por roletes e/ou modelagem. A espessura das peças varia entre 0,5 a 2,2cm, com média de 0,9cm. Todas as peças apresentam superfícies alisadas interna e externamente, sendo que em 19 delas (ou 65,5%) observa-se também a presença de brunidura,² que pode ocorrer em toda a superfície do vasilhame ou em forma de manchas. Uma vasilha apresenta engobo vermelho e três outras vestígios de tinta branca (estas últimas podendo estar relacionadas a pinturas recentes).

Morfologicamente, as vasilhas indicam maiores variações (como se observa no Quadro 3), tendo sido divididas em oito formas. A classificação seguiu a metodologia e nomenclatura desenvolvidas em Robrahn (1989).

Forma 1 (2 peças – Figura 1)

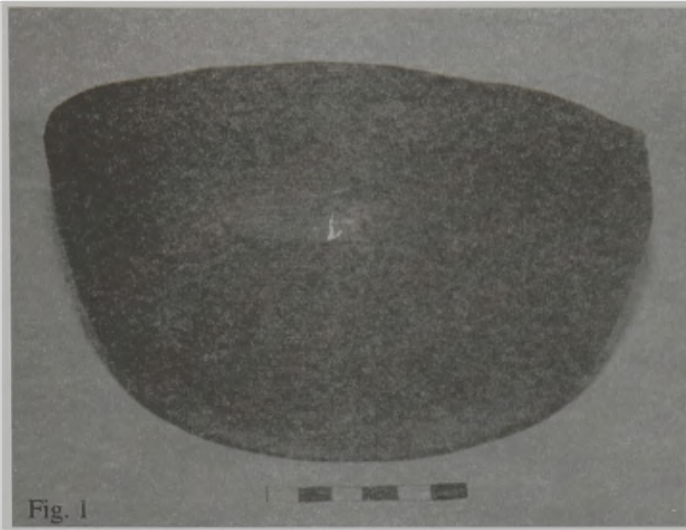
Vaso simétrico de boca ampliada, contorno simples e forma semi-elíptica. A altura da peça é menor que a metade do diâmetro da boca (tigelas rasas).

Apresentam lábio arredondado, borda direta inclinada externa. O diâmetro da boca varia de 19,5 e 24cm e o volume de 1,75 e 2 litros. As bases são convexas, com diâmetros de 11 e 17cm.

(2) Conforme definição de Miller Jr. (1978:5), a brunidura produz um polimento reluzente metálico, de coloração negra.

QUADRO 2

Atributos tecnológicos das peças						
Número RG	Proveniência	Antiplástico	Espessura da peça	Queima	Alisamento	Decoração
1147	Baldus 1947	Mineral	0,7cm		Superf. externa	Engobo vermelho
1148	"	"			Interna/externa	
1149	"	"			Brunidura int/externa	
1163	"	"	0,7cm	Completa negra	"	
1164	"	"	2,2cm		Interna/externa	
1165	"	"			Brunidura externa	
1166	"	"	0,8cm		Brunidura int/externa	
1167	"	"	0,7cm		"	
1168	"	"		Incompleta	Brunidura int/externa	
1169	"	"	0,7cm		"	
1170	"	"	0,8cm	Incompleta	Brunidura externa	
2552	"	"	0,5cm	Incompleta	Brunidura int/externa	Tinta branca
2555	"	"	0,7cm		"	
2556	"	"	1,3cm		Interna/externa	
2557	"	"	1,2cm		"	
2558	"	"	1,3cm		"	
2559	Garbe 1910	"		Incompleta	Brunidura int/externa	Tinta branca
2560	Baldus 1947	"	1,0cm		Interna/externa	Tinta branca
2561	Comis.Geo Geol 1905	"	0,7cm		Completa negra	Tinta branca
2564	Baldus 1947	"	1,0cm		Interna/externa	
2565	"	"	1,0cm	Incompleta	Brunidura int/externa	
2566	SPI 1912	"	1,0cm		"	
2570	Baldus 1947	"			Brunidura int/externa	
2571	"	"			"	
2592	"	"	0,8cm		Brunidura externa	
3723	"	"	0,7cm		Brunidura int/externa	
5833	"	"	1,5cm	Incompleta	Não alisado	
5838	"	"	1,0cm		Brunidura int/externa	
13549	Ghedini 1978	"	1,0cm		Int/externa	



Forma 2 (4 peças – Figura 2)

Vaso simétrico de boca ampliada, contorno simples e forma cônica. A altura do vaso é igual ou maior que a metade do diâmetro da boca (tigelas).

Apresentam lábio arredondado ou plano, borda direta vertical ou direta inclinada externa. O diâmetro da boca varia de 11 a 12cm e o volume de 0,5 a 0,75 litros. As bases podem ser planas ou convexas, com diâmetros de 4,5 a 9,5cm.

Forma 3 (1 peça – Figura 3)

Vaso simétrico de boca constricta, contorno simples e forma semi-esférica. Apresenta alças laterais.

Tem lábio arredondado e borda direta inclinada interna. O diâmetro da boca é de 11cm e o volume de

0,9 litros. A base é convexa, com 7cm de diâmetro.

Forma 4 (17 peças, Figura 4)

Vaso simétrico de boca constricta ou levemente ampliada, contorno infletido e forma cônica.

O lábio varia de arredondado (16 peças) a biselado (1 peça). A borda varia de infletida vertical a infletida inclinada externa. O diâmetro da boca varia de 10 a 26cm e o volume de 0,5 a 21,5 litros. As bases são cônicas, com 3 a 6cm de diâmetro.

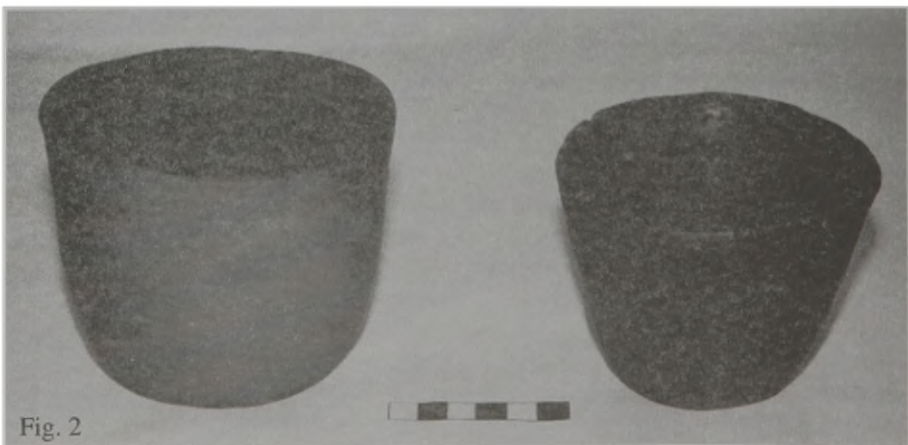
Esta forma reúne as vasilhas com maior variação de tamanho, como é possível observar pelas medidas e volumes obtidos. A maioria das peças (11 delas), entretanto,

é grande (de 4 a 21,5 litros), sendo que 3 delas apresentam cordas feitas em fibras ao redor do gargalo e formando uma alça (Figura 4 b). As demais 8 vasilhas grandes apresentam marcas de desgaste também provocadas por cordas, no mesmo local.

Forma 5 (2 peças, Figura 5)

Vaso simétrico de boca ampliada, contorno infletido e forma esférica.

O lábio é arredondado, com borda variando entre infletida vertical e infletida inclinada externa. O diâmetro da boca varia de 17 a 19cm, e o volume de 1,9 a 2,7 litros. As bases são convexas, com 6 a 9cm de diâmetro (Quadro 3).





Forma 6 (1 peça – Figura 6)

Vaso simétrico de boca constricta, contorno infletido e forma esférica. Apresenta alças laterais.

O lábio é arredondado, a borda infletida vertical. Tem diâmetro de boca de 16cm e volume de 3 litros. A base é convexa, com 10cm de diâmetro.



Forma 7 (1 peça – Figura 7)

Vaso simétrico de boca constricta, contorno infletido e forma semi-esférica. Apresenta gargalo curto, a 2cm do lábio.

O lábio é arredondado, a borda infletida inclinada externa. Tem diâmetro de boca de 19,5cm e volume de 2 litros. A base é convexa, com 5cm de diâmetro.

Forma 8 (1 peça – Figura 8)

Vaso simétrico de boca constricta, contorno infletido e gargalo afunilando a peça.

O lábio é plano, a borda infletida vertical. Tem diâmetro de boca com 3,5cm e volume de 1,3 litros. A base é plana, com 12cm de diâmetro.

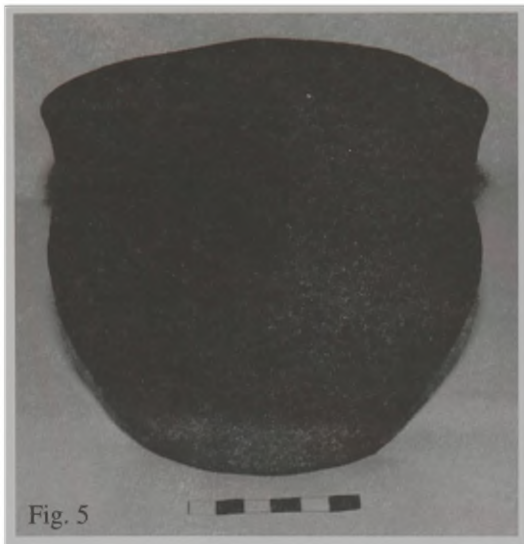
Informações sobre os contextos de fabricação e uso destas vasilhas são extremamente po-



QUADRO 3

Atributos morfológicos das peças

Número RG	Lábio	Borda	Forma	Diâmetro boca cm	Volume (litros)	Tipo de base	Outros
1147	Arredondado	Infletida inclinada externa	4	18,5	6,2	Cônica	Alça de 48cm
1148	"	"	4	11,0	0,5	"	"
1149	"	"	4	22,0	5,0	"	Marcas de cordas gargalo
1163	"	"	4	17,5		"	"
1164	Plano	Direta inclinada externa	2	12,0	0,5	Plana	
1165	"	Infletida vertical	8	3,5	1,3	"	
1166	Arredondado		4	11,0	1,0	Cônica	
1167	"	Direta inclinada externa	2	12,0	0,7	Convexa	
1168	"	Infletida vertical	5	17,0	1,9	"	
1169	"	Direta inclinada externa	1	19,5	1,7	"	Marcas de cordas gargalo
1170	"	Infletida inclinada externa	4	21,5	9,0	Cônica	
2552	"	"	4	10,0	0,5	"	
2555	"	Direta vertical	2	11,0	0,5	Convexa	
2556	"	Infletida inclinada externa	7	19,5	2,0	"	
2557	"	Infletida vertical	4	11,5	0,6	Cônica	Marcas de cordas gargalo
2558	"	"	4	11,5	0,5	"	"
2559	"	Infletida inclinada externa	4	18,5	4,5	"	"
2560	"	"	4	20,0	4,5	"	Cizal no gargalo
2561	"	"	4	18,5	4,2	"	Corda no gargalo
2564	"	"	4	21,0	21,5	"	Marcas de cordas gargalo
2565	"	"	4	23,0	10,0	"	"
2566	"	"	4	24,0	9,0	"	Alças
2570	"	"	5	19,0	2,7	Convexa	
2571	"	Infletida vertical	6	16,0	3,0	"	Alças
2592	"	Direta inclinada externa	2	11,0	0,5	"	
3723	"	Direta inclinada interna	3	11,0	0,9	"	
5833	"	Direta inclinada externa	1	24,0	2,0	"	Marcas de cordas gargalo
5838	Biselado	Infletida inclinada externa	4	26,0		Cônica	
13549	Arredondado	Infletida vertical	4	10,0	0,6	"	

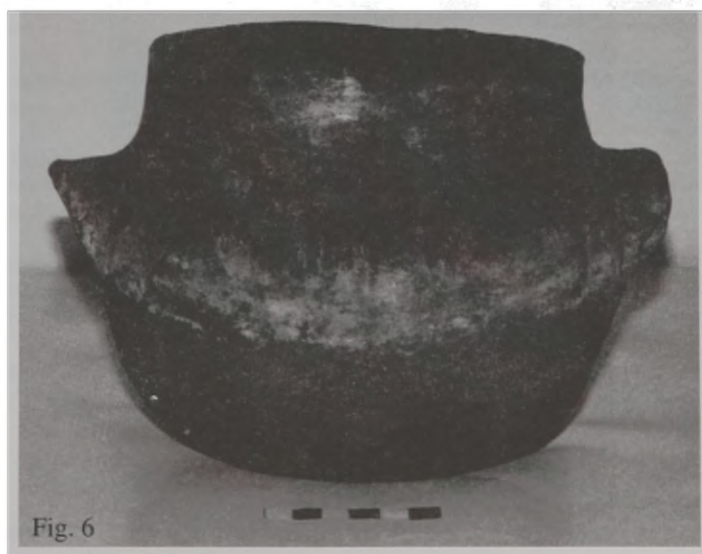


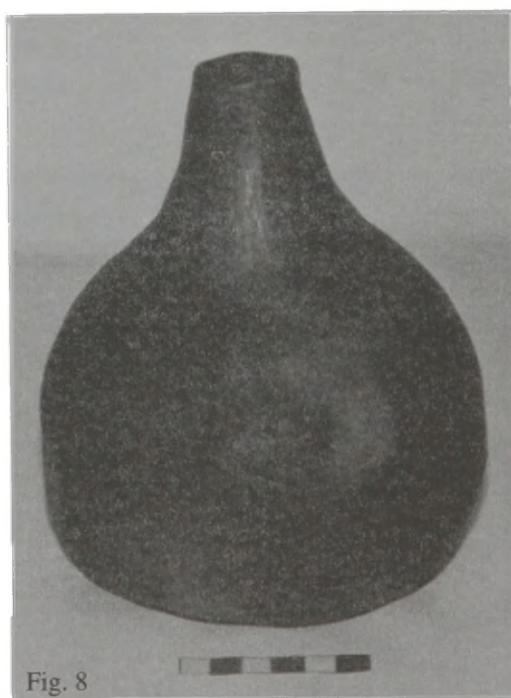
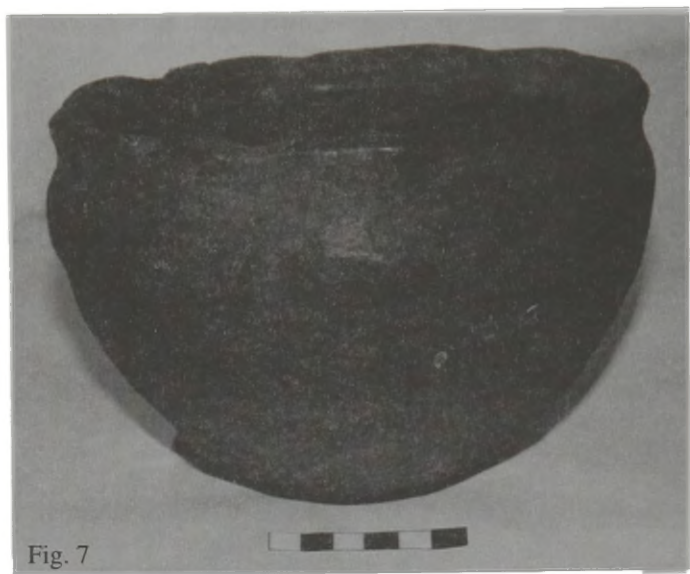
bres e de duvidoso significado. Assim, segundo registros existentes nas Fichas do Acervo (MAE/USP), todas as vasilhas teriam sido confeccionadas por mulheres e seriam utilitárias. Entretanto, nem todas as expedições tiveram contato direto com os indígenas (ao menos as de RG 1147, 2559 e 2566 foram coletas em áreas que tinham sido ocupadas por Kaingáng, mas não

em reservas), questionando a generalização do dado.

As únicas referências funcionais foram dadas pela doadora Nair Ghedini, que teria entrevistado uma índia, de nome Candira, no Posto Vanuire (Tupã). Segundo a informante, o vaso relacionado à forma 8 teria sido utilizado para armazenar água, enquanto todos os demais estariam relacionados ao preparo de alimentos. Candira indicou ainda que as vasilhas grandes da forma 4 serviriam para cozer macacos e aves maiores; e que as vasilhas pequenas desta mesma forma teriam o nome indígena "Cocran"

Estas informações avulsas pouco contribuem para uma melhor caracterização da indústria. A total falta de dados sobre as próprias expedições é outra agravante, enfraquecendo o alcance das discussões. De qualquer forma, entendemos que a continuidade das análises pode seguir dois caminhos que, entretanto, estão fora do escopo do presente artigo. O primeiro caminho diz respeito a possíveis relações com a etnoarqueologia, mesmo que contemos, em São Paulo, com um único trabalho (Miller Jr. 1978). O segundo caminho se volta a estabelecer relações mais seguras com a tradição arqueológica Itararé, cujos sítios estão presentes em grande quantidade em toda a porção sul-sudeste do Estado.





ROBRAHN-GONZÁLEZ, E.M. O acervo etnológico do MAE/USP: estudo do vasilhame cerâmico Kaingáng. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 133-141, 1997.

ROBRAHN-GONZÁLEZ, E.M. The ethnographic collection of the MAE-USP: analysis of the Kaingáng vessels. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 133-141, 1997.

ABSTRACT: The Museu de Arqueologia e Etnologia of the Universidade de São Paulo has an ethnographic collection of 43 artifacts from the Kaingáng Indians of the State of São Paulo. Among these artifacts there are 29 ceramic vessels, which form the largest available collection from the whole State. The goal of this paper is to present and describe, from an archaeological perspective, this set of vessels.

UNITERMS: Curatorship studies – Ceramics – Kaingáng Indians – São Paulo State.

Referências bibliográficas

- BALDUS, H.
1957 Sinopse da História dos Kaingáng paulistas. *Rev. do Museu Julio de Castilhos e Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul*, Imprensa Oficial, Porto Alegre, 8: 83-89.
- BECKER, I.B.
1976 O índio Kaingáng no Rio Grande do Sul. *Pesquisas, Antropologia* n.29, Instituto Anchieta-ano de Pesquisas, São Leopoldo.
- BUARQUE DE HOLLANDA, S.
1948 *Relatório referente ao ano de 1947*, Arquivo Permanente do Museu Paulista, Fundo Museu Paulista, Livro 31: 3-4.
- COMISSÃO GEOGRÁFICA E GEOLÓGICA DO ESTADO DE SÃO PAULO
1914 *Exploração do rio do Peixe*, Typ. Brazil de Rothschild, São Paulo.
- HORTA BARBOZA, L.B.
1917 *A pacificação dos Caingangs paulistas. Hábitos, Costumes e Instituições*. Rio de Janeiro.
- LANE, F.
1959 Arcos e flechas dos índios Kaingáng do Estado de São Paulo. *Rev. do Museu Paulista*, Nova Série, São Paulo, XI:71-97.
- MANISER, H.H.
1934 Música e instrumentos de música de algumas tribos do Brasil. *Rev. Brasileira de Musica*, Rio de Janeiro, I: 303-327.
- MÉTRAUX, A.
1946 The Caingang. *Handbook of South American Indians*, Washington, vol.I: 445-475.
- MILLER JR., T.O.
1978 Tecnologia cerâmica dos Caingáng paulistas. *Arquivos do Museu Paranaense*, Nova Série, Etnologia, Curitiba, 2:1-25.
- MOTA, L.T.
1994 *As Guerras dos índios Kaingáng – a história épica dos índios Kaingáng no Paraná (1769-1924)*. Editora da Universidade Estadual de Maringá, Maringá.
- PAULA SOUZA, G.H.
1918 Notas sobre uma visita a acampamentos de índios Caingangs. *Rev. do Museu Paulista*, São Paulo, X: 739-758.
- ROBRAHN, E.M.
1989 *A ocupação pré-colonial do vale do Ribeira de Iguape, São Paulo os grupos ceramistas do médio curso*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, São Paulo.
- ROBRAHN-GONZÁLEZ, E.M.
1997 Diversidade cultural entre os grupos ceramistas do sul-sudeste brasileiro: o caso do vale do Ribeira de Iguape. M.C.Tenório (Ed.) *Pré-História Brasileira*, EDUFRRJ, Rio de Janeiro (no prelo).
- SANTOS, S.C.
1971 *Índios e brancos no sul do Brasil – a dramática experiência dos Xoklém*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, São Paulo.

Recebido para publicação em 30 de julho de 1997.

O TRABALHO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO ACERVO DESTINADO À EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO DO MAE: A PRESERVAÇÃO DAS *FORMAS DE HUMANIDADE*

Yacy-Ara Froner*

FRONER, Y.A. O trabalho de conservação e restauro do acervo destinado à exposição de longa duração do MAE: a preservação das *Formas de Humanidade*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 7: 143-152, 1997.

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de narrar o trabalho do Laboratório de Conservação e Restauro no processo de montagem da exposição *Formas de Humanidade*.

UNITERMOS: Exposição – Conservação-preventiva – Restauração – Artefatos – Controle.

Quando um visitante menos atento percorre os caminhos dos espaços expositivos de um museu, quase sempre não percebe o conjunto de esforços responsáveis pela realização de uma exposição. Dessa forma, o trabalho de bastidores nem sempre é conhecido do público e toda ação se dilui para dar lugar ao discurso solitário, ainda que repleto de significados, das imagens.

No que tange às exposições de coleções arqueológicas e etnográficas, este trabalho anterior significa, muitas vezes, anos de pesquisa, trabalhos em campo e no laboratório, no sentido de determinar padrões, sistematizar conhecimentos e formular idéias em relação aos objetos de estudo e, desse modo, dotar objetos inertes de voz cognicível, transformando-os, então, em *cultura material*. É necessário perceber que, do campo à vitrine, um longo caminho é percorrido.

Na seqüência, o trabalho da museologia consiste basicamente na formulação conceitual da ex-

posição: sendo responsável pela interação das partes, obrigatoriamente tem que manipular desde os conhecimentos resultantes das pesquisas, até aqueles que se referem ao espaço expositivo, aos suportes e à própria materialidade dos objetos, para que possa preservar minimamente as coleções expostas, além de atender às necessidades do público.

Atuando como um maestro, procura integrar a diversidade das partes, fazendo com que aos olhos do espectador, o conjunto possa se expor de forma harmoniosa, tanto estética quanto informativa, dependendo, nesse sentido, do apoio e da atuação direta dos pesquisadores, educadores, documentalistas, museógrafos e conservadores, além do suporte técnico de ilustradores, digitadores, marceneiros, eletricitas, uma série de profissionais que materializa os projetos idealizados por outras áreas de conhecimento.

No caso específico da exposição de longa duração denominada *Formas de Humanidade*, exibida atualmente no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, a diversidade do material exposto pode evidenciar a complexidade da montagem de uma exposição desse tipo, onde temos, no mesmo tempo e lugar, uma *fíbula* de bronze *itálica* do VIII século

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Equipe Técnica de Conservação e Restauro do Serviço de Curadoria.

a.C. e um *tipiti krahó* recentemente coletado; um *sambaqui* reconstruído em cenário e uma tampa de sarcófago egípcia; um *raspador* pré-histórico europeu e uma máscara africana...

A variedade do acervo do MAE determina, imediatamente, a dificuldade de convivência entre coleções tão distintas em relação às suas origens, mas possibilita, a partir do momento que levamos em consideração os limites, as rupturas e as extensões dos conjuntos e dos subconjuntos das coleções expostas, o diálogo entre as partes. Caminhando entre os terrenos delimitados pelas vitrinas e cenários, orientados pelas ilustrações e textos, percorremos a Europa, a Ásia, a África e a América, através dos tempos e civilizações, encontrando, desse modo, coerência entre os diversos *caminhos da humanidade*.

Não tão alienado das questões conceituais, o trabalho de conservação e restauro de um acervo tão diversificado significa, na prática, uma ação complexa e ao mesmo tempo integrada às necessidades da exposição, tanto no que se refere à intervenção direta sobre os objetos, quanto ao controle dos elementos externos: desde a preparação do acervo para entrar no espaço, até a preparação do espaço para receber o acervo.

Nesse sentido, procuramos evitar a ação dos *conservadores demasiado ciosos de procedimentos-padrão que enfrentam grande dificuldade de comunicação com os responsáveis pela montagem de exposições, esquecendo que, em primeiro lugar, devem procurar meios de compatibilizar conservação e exposição* (Froehlich 1994).

Desse modo, o trabalho de bastidores da Seção de Conservação e Restauro (SCR) do MAE – composta pelos técnicos especializados Regivaldo Leite da Silva, Luiz Carlos Borges Pinto, Maurício Cândido da Silva e pelas estagiárias Daniela Abreu e Cho Jou Wy, sob minha supervisão – procurou atender tanto às exigências do projeto expositivo, quanto às necessidades materiais dos objetos selecionados, atuando de forma direta e indireta para a preservação das coleções expostas.

O tratamento do Espaço Expositivo

“Preservação é a utilização de todas as técnicas científicas disponíveis para assegurar a manutenção dos artefatos, coleções artísticas e históricas, de acordo com os crité-

rios que buscam as melhores condições para um acondicionamento adequado.”

(XVIII Congresso Anual da ABPC)

O conceito de preservação de acervos, ainda que permeado por questões técnicas, é um conceito ético e que faz parte da política de ação e gerenciamento de coleções de um museu que, em última instância, está relacionado com a postura daqueles que interagem diretamente com os objetos.

Uma das linhas de conduta que vêm ganhando força ultimamente, é aquela dirigida à *Conservação Preventiva*, a qual procura, através do controle do ambiente que cerca os objetos, minimizar os efeitos nocivos gerados pela luz, clima, poluição e agentes biológicos, além da própria ação humana, que degradam e destroem todo e qualquer tipo de material, de acordo com sua própria predisposição congênita.

Esta ação preventiva, ainda que inicialmente signifique um custo elevado para a instituição, resulta em intervenções cada vez menores sobre os objetos – principalmente no caso de artefatos arqueológicos e etnográficos –, uma vez que estas podem ser problemáticas nos processos de investigação, acarretando modificações materiais e estéticas, conforme as técnicas e os métodos de restauro empregados nos processos de intervenção. Por outro lado, a longo prazo, a política de preservação diminui custos, pois que se apoia na manutenção periódica do acervo, ao invés de ações emergenciais e de salvamento, significando economia de tempo, pessoal e recursos financeiros.

Uma das primeiras questões a se observar quando nos concentramos no espaço destinado à exposição de longa duração do MAE é que, como a maioria dos museus brasileiros, ele não foi planejado especificamente para atender as exigências mínimas necessárias a um prédio desenhado para esse fim.

Considerando as condições do antigo prédio do FUNDUSP,¹ o espaço expositivo ainda apresenta problemas sérios quanto a sua construção e localização dentro da universidade:

localizado próximo à área de garagem da Prefeitura, recebe toda uma série de poluentes liberados pelos veículos;

circundada por um jardim, a área é extremamente atrativa aos insetos, já tendo sido

(1) Fundo de Construção da Universidade de São Paulo.

recolhida uma gama de espécies, de cupins a escorpiões;

antes da reforma o prédio não possuía nenhuma vedação, uma vez que contava com um elevado número de janelas abertas, ocasionando um intercâmbio direto entre o clima externo e o clima interno, além de elevadas variações de temperatura e umidade, e da incidência direta da luz solar no interior do ambiente.

Pudemos executar um monitoramento ambiental de um ano através de um termohigrógrafo colocado no interior do espaço expositivo. Os registros, em fase de processamento, indicavam variações consideráveis em um mesmo dia, com temperaturas entre 18 e 32° C e umidade relativa do ar entre 28 e 85%, nos períodos mais críticos do ano. Estas variações, decorrentes dos próprios materiais constitutivos do edifício, demonstravam que o ambiente interno acompanhava as mudanças do ambiente externo, tornando o espaço completamente inadequado à recepção de qualquer tipo de acervo. A umidade do ar é um dos fatores mais importantes no processo de degradação de artefatos: excesso de umidade combina a ação hidratante e corrosiva; carência promove a desidratação e diferença de contração; a mudança dos coeficientes de umidade relativa promove um câmbio dimensional dos materiais higroscópicos, ocasionando um esforço físico muitas vezes maior do que o suportável pelo objeto.

Assim, coeficientes muito altos de umidade provocam a corrosão dos objetos metálicos, atacando também as superfícies dos vidros, tornando-os baços e esbranquiçados, devido ao alto teor alcalino desses materiais. Os sais higroscópicos de alguns objetos tratados, como pedra e cerâmica, podem formar cristais de maior volume. Por outro lado, são os materiais orgânicos, principalmente de artefatos etnográficos, que são os mais atingidos: a umidade é a base para o crescimento de microrganismos e proliferação de insetos, que destroem através de seu metabolismo (atividades de alimentação e excreção) os suportes desses materiais.

A variação da umidade relativa também é prejudicial a estes materiais: a umidade relativa baixa promove a contração dos materiais constitutivos dos objetos, uma vez que o ambiente tende a retirar umidade dos corpos; por outro lado, a umidade relativa alta produz a ação contrária. Os processos de dilatação e contração contínuos, devido a varia-

ção da UR, tornam os suportes de materiais higroscópicos frágeis e quebradiços, uma vez que a instabilidade promove um esforço físico contínuo para a adaptação e sujeição do material às necessidades do ambiente.

A partir da atuação da direção do museu, que acionou os órgãos competentes da universidade para reformar a área, pudemos assessorar os projetos de ajustes desse espaço que, se por um lado não atingiu parâmetros ideais, por outro, minimizou os impactos imediatos que sofreria o acervo, caso fosse exposto nas condições acima citadas.

Assim, procuramos minimizar os efeitos desse ambiente através de algumas ações básicas.

Inicialmente, pudemos efetuar a imunização das vitrinas antes da pintura, através da aplicação de um inseticida piretróide de baixa toxicidade, diluído em solvente orgânico, e o expurgo das madeiras atacadas, também por um piretróide em forma gasosa, executado por uma firma especializada.

Procuramos evitar que as estruturas de madeira das vitrinas e cenários entrassem no espaço sem uma imunização preventiva. Ao mesmo tempo, estas mesmas normas foram seguidas com relação aos objetos destinados à exposição, como veremos mais à frente.

Com relação ao controle climatológico, conforme encaminhamento da *Comissão de Espaço-MAE*, pudemos contar com o apoio do *FUNDUSP*, através da assessoria do engenheiro Paulo Nagib Abiad, para a execução de um projeto de controle mecânico do ambiente expositivo. Foram feitas algumas propostas, como a utilização de condicionadores de ar tipo Split-System ou um condicionador de ar central, tipo Self-Contained. No entanto, devido à falta de tempo e à escassez de recursos, a instituição² optou por condicionadores de ar tipo janela, localizados de forma alternada nas paredes opostas, em um número de 10 aparelhos.

O modelo escolhido apresenta como características uma capacidade total 21000 BTU/h, filtro deslizante para partículas sólidas, termostato regulável e defletores móveis para direcionamento do ar. Com uma vida útil estimada em cinco anos, a desvantagem desse sistema é que a variação de UR ainda continua elevada – 65 a 75% – e os filtros não atendem às necessidades de controle de poluentes, principalmente aldeídos, vapores orgânicos

(2) Em reunião da Comissão de Orçamento e Patrimônio.

cos, compostos de enxofre e nitrogênio, além de amônias e seus derivados.

Contudo, apesar das deficiências desse sistema, sua aquisição significou um ganho imediato incalculável, principalmente se compararmos à situação inicial. A vedação de janelas e portas para atender às especificações desse tipo de controle mecânico, também contribuiu na melhora do ambiente.

Nesse momento, a Prefeitura da Cidade Universitária nos auxiliou na avaliação do sistema elétrico local. Um novo quadro de distribuição elétrica para o ar condicionado foi projetado com o intuito de não sobrecarregar a área.

Partindo de nossas primeiras considerações, pudemos também desenvolver junto ao Instituto de Eletrotécnica (IEE), a partir da contribuição inestimável do engenheiro Elvo Calixto Burini Jr. e de sua equipe de trabalho, um projeto de iluminação.

Devemos levar em conta que as radiações luminosas naturais e artificiais causam, segundo a frequência e o comprimento das ondas incidentes sobre o objeto, diferentes danos; sendo que, no domínio dos artefatos arqueológicos e etnográficos, a luz é um fator predominante de alteração de materiais de origem orgânica.

Radiações ultravioleta podem promover a ruptura das cadeias e um encolhimento das moléculas, tornando os materiais orgânicos menos resistentes mecanicamente. Além disso, o aparecimento de ligações cruzadas, que conduz ao fenômeno de insubilização, torna os materiais orgânicos cada vez mais rígidos. A incapacidade de acompanhar a movimentação do objeto de contato promove tensões, aparecendo fissuras e rachaduras, principalmente em áreas policromadas e pigmentadas.

Levando em consideração estes parâmetros e a partir de testes de laboratório, os resultados fornecidos pelo IEE nos auxiliaram na escolha dos materiais para controle de luz.

Para diminuir a incidência de irradiação ultravioleta da luz solar, as superfícies dos vidros externos foram cobertas por filtros Insul-Film cor prata, os quais, de acordo com as avaliações do IEE, podem barrar até 99% de UV na faixa de 300 a 400nm, sendo o fator de transmissão de 1,1%.³

(3) De acordo com dados do IEE, o fator de transmissão foi obtido usando-se lâmpada incandescente convencional, 100W, 127V, energizada em sua tensão nominal.

Com relação ao sistema elétrico, relacionado à iluminação interna e externa das vitrinas, foram indicadas lâmpadas fluorescentes de baixa emissão de UV e boa reprodução de cores. A TLDRS da Phillips, série 80 – potência 16 e 32 watts – cores Super 84 e Super 85, apresentaram como resultados uma emissão de 0,03 a 0,04mW/lm, estando dentro dos parâmetros indicados por Thompson (1986).

O uso dessas lâmpadas, associadas a refletores de alumínio, diminuiu o número de lâmpadas necessárias à iluminação do ambiente, significando custos menores na reposição das mesmas e diminuição do calor resultante de sua emissão luminosa. As lâmpadas localizadas dentro das vitrinas tiveram os reatores eletrônicos de partida rápida localizados na área externa superior do madeiramento, diminuindo o calor interno. Assim, as áreas internas receberam uma interface de acrílico difusor adiantado, contribuindo para bloquear a radiação das lâmpadas.

Apesar de todos os estudos efetuados, ainda são necessários alguns ajustes, como a abertura de pequenos furos na parte superior do esqueleto para circulação de ar, evitando, assim, uma maior concentração de calor no interior das vitrinas. A escolha de lâmpadas incandescentes e dicróicas nas áreas de cenários, decorrente do fato de estes não possuírem cobertura superior para fixação dos conjuntos (lâmpada, refletor, reator e soquetes), não foi uma escolha adequada. O calor interno tem sido excessivo, apesar de o tecido superior permitir uma certa troca externa, sendo necessário realizar mais estudos com relação a estes espaços.

Devemos ressaltar que cada uma dessas etapas contou com o apoio da museóloga Marília Xavier Cury e da museógrafa Déia Lourenço, que em vários instantes interferiram nos projetos para adequá-los às necessidades da exposição.

O tratamento dos artefatos selecionados

Paralelo ao acompanhamento dos trabalhos efetuados no espaço expositivo, a Seção de Conservação e Restauro realizou, de outubro de 1994 a julho de 1995, a vistoria de 1797 objetos, em um total de 38 vitrinas e 7 cenários, subdivididos entre os setores de África (Cultura e Sociedades); Brasil Indígena (Origens e Expansão); Brasil Indígena (Manifestações Sócio-Culturais Indígenas);

Mediterrâneo e Médio Oriente na Antiguidade. Cabe ressaltar que o número de peças vistoriadas não corresponde ao número de peças que se encontra na exposição, uma vez que no decorrer dos trabalhos algumas modificações foram determinadas pela museologia.

Inicialmente, com o objetivo de estabelecer um programa coordenado de trabalhos, a SCR encaminhou à Museologia e à Curadoria, um “*Planejamento Estrutural – Tratamento dos objetos destinados à exposição de longa duração*” que já na introdução definia alguns parâmetros de trabalho:

“O trabalho da Seção de Conservação e Restauro relacionado com a conservação dos objetos destinados à Exposição de Longa Duração, deverá ser desenvolvido a partir de contatos estreitos entre a Seção de Museografia e Seção de Documentação do MAE.

Este trabalho tem por objetivo preparar as peças destinadas à exposição, tanto em relação às suas condições materiais (físicas e químicas), quanto em relação ao suporte destinado ao seu acondicionamento, visando preservar a integridade do acervo selecionado.

*Não serão executados tratamentos mais elaborados ou profundos devido ao pouco tempo disponível determinado para a apresentação das peças; sendo assim, os casos mais problemáticos serão discutidos com a Curadoria e a Museologia, com o objetivo de definir a exposição ou não do objeto”*⁴

Este planejamento inicial, contendo normas de manipulação do acervo; estratégia de atuação dos grupos de trabalho; modelo da ficha desenvolvida pela SCR; cronograma de atividades e listagem do material a ser adquirido para os trabalhos de intervenção, possibilitou que a SCR contribuísse ao planejamento global executado pela Divisão de Difusão Cultural, coordenada pela museóloga Maria Cristina de Oliveira Bruno.

Basicamente, a Chefe da Seção de Museografia, Déia Lourenço, nos encaminhava as listagens das peças para que pudéssemos iniciar os trabalhos, além de nos orientar quanto à montagem. Este material, selecionado em uma pré-montagem anterior, era, então, encaminhado pela Seção de Docu-

mentação ao Laboratório de Conservação, onde as listagens eram reconferidas pelos técnicos, antes dos procedimentos de vistoria e das intervenções.

Por orientação do Chefe da Seção de Documentação, Osiris Peixoto, as caixas onde os acervos destinados à exposição estavam acondicionados, foram devidamente etiquetadas, com a descrição do setor expositivo;⁵ o número da vitrine ou cenário e o número de peças contidas, ao sair do laboratório após vistoria e tratamento. Todo material tratado foi reunido na Reserva 6, onde foi alocado em estantes de aço, conforme o setor de origem.

Cada peça ou conjunto de peças vistoriadas e tratadas pela SCR, recebeu uma ficha de tratamento, reunida em pastas específicas dos setores, devidamente preenchida por um técnico responsável da seção. Devido à falta de recursos, não seguimos o procedimento padrão de fotografar todos os artefatos tratados, antes e depois de procedimentos de intervenção. No entanto, alguns tratamentos mais complexos foram registrados.

Uma vez que nenhum artefato em metal recebeu intervenção, conforme previsto no planejamento inicial,⁶ executamos registro e documentação das peças, para futuramente efetuar propostas de tratamento.

1- Tratamentos específicos

A seqüência determinada abaixo corresponde à ordem das coleções tratadas no laboratório, respeitando o esquema de setores ao invés de conjuntos materiais, com o objetivo de não desorganizar os volumes já selecionados.

(5) As divisões iniciais eram: **Mediterrâneo e Médio Oriente (Greco-Romano, Egito e Mesopotâmia)**, reconhecido pela sigla MMO, **Pré História Européia (PHE)**, **Pré-História Brasileira (PHB)**, **África e Etnologia Brasileira (EB)**. Apesar das mudanças conceituais referentes à nomenclatura das partes, a Documentação e a Conservação continuaram seguindo as nomenclaturas antigas para não perder o trabalho de organização. Uma vez que os setores eram bem específicos não houve problemas, no momento da montagem, com relação às nomenclaturas distintas.

(6) Os objetos cujo suporte era executado em metal, apesar dos graves problemas de corrosão, não foram tratados no momento, uma vez que este tipo de tratamento necessita de testes e domínio de técnicas específicas. Prevemos, futuramente, através de um convênio entre o Setor de Metalurgia do IPT e o MAE, desenvolver um trabalho conjunto no sentido de pesquisar tratamentos específicos para este tipo de material.

(4) Este documento foi encaminhado à Curadoria e Museologia em outubro de 1994.

Porém, cabe observar que na maioria das vezes as coleções apresentavam os mesmos tipos de suporte e de problemas.

•**Origens e expansão das sociedades indígenas**

•**Pré-História Européia**⁷

(Volume vistoriado: 558 peças + v.9)

A maioria dos artefatos que pertencem a estes setores, são compostos de materiais inorgânicos – lítico e cerâmica –, existindo também um certo volume de material de origem orgânica, como ossos, presas e conchas.

Excluindo os materiais utilizados para a confecção do sambaqui, todos os objetos foram tratados no laboratório.

A maioria destes artefatos receberam um tratamento de limpeza superficial, com trinchas e pincéis, sendo realizada a limpeza química apenas em artefatos impregnados com colas e outros materiais, como é o caso de uma *Vasilha Policromada (RNA-3A)* do sítio José Fernandes, que teve que ser remontada, uma vez que a cola utilizada apresentava sinais de degradação, além de encobrir a pintura. Neste caso foram utilizados métodos de limpeza mecânica (bisturi), associados a métodos de limpeza química, através de testes com sabão de resina de Richard Wolbers e testes com solventes orgânicos da listagem de Maschelein Kleiner.

Uma outra peça deste setor que necessitou de uma intervenção mais profunda, foi uma *Urna Funerária Tapajônica (52-2)*, que teve seu braço direito partido, devido ao peso e ruptura da montagem anterior (Foto 1). Cabe observar que esta peça foi originariamente restaurada por um processo de intervenção antigo, sendo completamente reconstruída em gesso. Atualmente, respeita-se um limite de intervenção de até 30% em relação ao volume material original do objeto, a partir de junções e referências efetivamente existentes; ampliar este parâmetro significa, muitas vezes, adulterar a concepção original da peça, desvirtuando suas características.

Além desses problemas, alguns objetos confeccionados em ossos, como agulhas, furadores e anzóis, apresentavam o suporte rompido. Um bom

material para adesão de ossos, proposto por Snow e Matienzo no último congresso sobre adesivos e consolidantes realizado pelo ICCROM (1990), tendo como formulação uma mistura à base de PVA (emulsão) diluída em Álcool Etilico e Acetona adicionado de consolidante (Paraloid B72) dissolvido nos mesmos veículos, foi utilizado nos procedimentos de colagem.

•**Mediterrâneo e Médio Oriente na Antiguidade**

(Volume vistoriado: 478 peças)

Uma das considerações a se fazer quando preparamos um material para uma exposição é com respeito ao fato de este material já ter sido previamente estudado, para que qualquer método de tratamento ou manipulação não interfira em pesquisas específicas, como a datação.

Os artefatos desse setor, compostos em grande parte por cerâmica, vidros e metais, já previamente estudados, apresentaram problemas distintos.

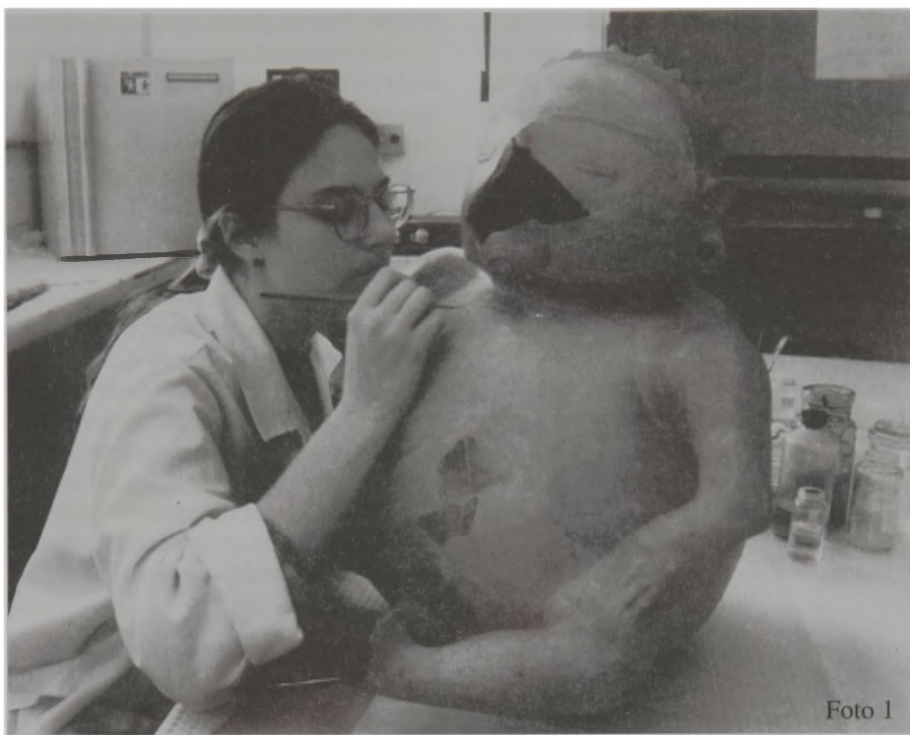
Como mencionado anteriormente, apesar de os artefatos em bronze do setor greco-romano apresentarem problemas de corrosão, estes não sofreram nenhum tipo de limpeza, uma vez que o produto de corrosão superficial demonstra estar estacionado. Quando tivermos subsídios suficientes para tratar estas peças, então o faremos, levando-se em conta que isto só poderá ocorrer a partir do monitoramento do ambiente expositivo, para que este seja adequado. Caso contrário, não é aconselhável tratar objetos dessa natureza e depois expô-los a condições inadequadas, uma vez que a corrosão voltará em proporções mais elevadas, destruindo o núcleo metálico dos artefatos.

Com exceção, foi efetuada a limpeza das moedas de prata da vitrina "*Moedas*" do setor Greco-Romano, seguindo orientação de Rejane Lobo Vieira (Vieira 1992), conforme processo empregado no Museu Histórico Nacional, evitando, porém, o uso da cera micro-cristalina.

As peças cerâmicas receberam normalmente uma limpeza superficial com trinchas e pincéis, sendo que resquírios de etiquetas, colas e sujidade profunda foram removidas com o auxílio de bisturi ou de solventes orgânicos.

Algumas peças, como a *Urna Funerária Etrusca (74/d.1-2)*, devido à pulverulência (friabilidade) da camada externa, com contínua perda do adobe, teve que ser consolidada através de um copolímero acrílico – Paraloid B72, diluído de 3 a 4% em sol-

(7) Ainda que estes conjuntos estivessem localizados em setores distintos, devido à semelhança de materiais, eles foram tratados concomitantemente.



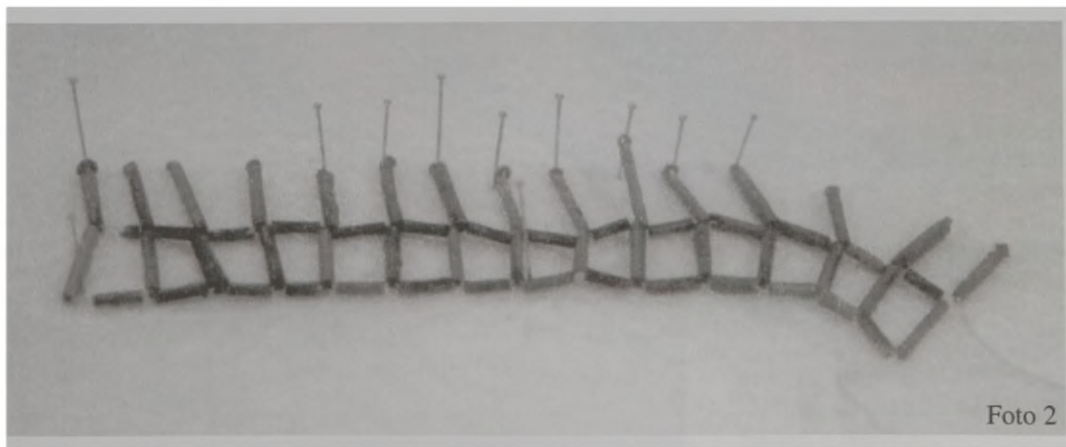
ventes orgânicos (Toluol ou Acetona). Para efetuar este tipo de tratamento, a peça foi observada sob lupa binocular para verificar se não existiam extratos salinos, pois, caso contrário, não seria possível tal procedimento.

Uma *Rede Funerária Egípcia (n.t.83/11)* teve que ser novamente trançada, para poder ser ajustada no suporte expositivo. O fio de nylon que unia

os filetes em lápis-lazuli apresentava-se rígido, com os nós abrasando as áreas de contatos. A solução foi a troca do fio de nylon por um fio de seda, respeitando a trançagem anterior (Foto 2).

• **África: Culturas e Sociedades**
(Volume vistoriado: 246 peças)

As coleções africanas, compostas principal-



mente de material orgânico, tiveram como procedimento básico a imunização das peças antes do tratamento de limpeza dos suportes. Colocadas em conjunto em uma caixa vedada dentro da capela de imunização, os objetos ficaram expostos à pastilhas de Hidróxido de Fósforo Alumado (Gastoxin), um produto fumigante de toxicidade alta. Os vestígios de ataque biológico ativo e a captura de *coleópteros* (carunchos) vivos, nos obrigou a optar por este tipo de tratamento mais drástico. Após a limpeza, algumas peças também receberam imunização preventiva com inseticidas piretróides.

Através de limpeza superficial, com o uso de trinchas ou solventes orgânicos, removemos acúmulo de impurezas, poeiras e resíduos de etiquetas. Observamos que várias peças de madeira apresentavam grampos de metal em áreas de rachadura, os quais, além de oxidarem, provocaram rachaduras em outras áreas do suporte, como resultado

de uma intervenção de restauro inadequada.

Nesse sentido, cabe ressaltar que intervenções inadequadas são mais prejudiciais que nenhuma intervenção. A maioria dos problemas detectados no decorrer do processo de vistoria do acervo parece decorrente de restaurações antigas, escolha de materiais inadequados (como massas de fixação, colas e resinas), além do próprio processo de degradação devido às precárias condições ambientais da reserva técnica do MAE.⁸

Uma escultura em madeira africana – *Ancstral de Família – Zaire – 84/1*, recebeu aplicação de consolidante (Paralóid B72) em áreas de desprendimento da cobertura de resina natural que cobre toda a superfície. Aplicada dentro da capela de imunização, devido ao solvente utilizado na diluição do consolidante, os resultados desse tratamento foram satisfatórios, proporcionando uma boa aderência da camada decomposta (Foto 3).



(8) Atualmente, através de recursos obtidos via projeto FAPESP, estamos reestruturando a área de Reserva Técnica, esperando que, pouco a pouco, a partir do próprio empenho da instituição e de recursos externos, possamos reunificar fisicamente o acervo de forma adequada.

•**Manifestações sócio-culturais indígenas**
(Volume vistoriado: 361+ v.7+Cenários 1 e 3)

Com problemas semelhantes àqueles detectados nos objetos africanos, os artefatos etnográficos brasileiros, compostos em grande parte de material orgânico, apresentaram sinais de atividade biológica. Conforme descrito anteriormente, procuramos controlar estes ataques a partir da fumigação dos artefatos de madeira, sementes ou fibras, utilizando o PH₃ como produto imunizante.

Participando da pré-montagem, no próprio local expositivo (Foto 4), tivemos a chance de conhecer mais sobre as técnicas de fabricação e a própria utilização dos artefatos, a partir das explicações da Profa. Sônia Dorta. De acordo com essa experiência, acreditamos que como premissa para a conservação de materiais etnográficos devemos procurar conhecer a maneira pela qual são produ-

zidos, compreendendo, assim, a origem material dos objetos.

As peças em arte plumária, em número elevado, foram limpas com o uso de trinchas e pincéis, evitando a colocação de qualquer produto líquido, polar ou apolar, sobre as penas. Esta conduta está baseada no fato de que as plumas possuem uma espécie de cobertura oleosa de origem proteica que, além de protegê-las, mantém sua flexibilidade e alinhamento. Assim, se por um momento a limpeza úmida parece produzir um bom resultado, pouco a pouco ela irá remover esta capa protetora, tornando-a mais suscetível ao rompimento e à própria adesão de impurezas.

No entanto, a limpeza aquosa (água deionizada acrescida de CMC) em superfícies lisas de madeira ou sementes, demonstrou um resultado satisfatório promovendo, além da limpeza, a consolidação da superfície.



Conclusão

Finalizado o trabalho de vistoria e tratamento do acervo destinado à exposição de longa duração, os procedimentos de montagem de gavetas, confecção de suportes e da montagem dos objetos nas vitrinas e cenários foram realizadas pelos técnicos Luiz, Maurício e Regivaldo, junto com os demais profissionais do museu, os quais participaram no processo sob coordenação da Profa. Dra. Cristina Bruno, idealizadora dessa exposição. Nesse período, estive no México participando de um curso promovido pelo The Getty Conservation Institute sobre **Conservação Preventiva**. Portanto, o mérito da montagem pertence a esses profissionais, que há muito vêm contribuindo à conservação do acervo do MAE.

Contudo, com relação à exposição *Formas de Humanidade*, ainda existem muitos caminhos a percorrer:

- vistoriar regularmente o acervo exposto, através de visitas periódicas nos dias em que a exposição fica fechada para o público, verificando qualquer irregularidade;

- implementar um plano de monitoramento climático no local, para que possamos buscar melhorar o sistema de controle de luz, temperatura, umidade e poluentes;

- pesquisar e propor tratamento para os artefatos confeccionados em metal, além de ou-

tros objetos – como os têxteis egípcios – que se encontram com problemas de degradação ativa;

- reavaliar os suportes de apoio utilizados na montagem, para corrigir eventuais falhas;

Nesse sentido, nosso trabalho de bastidores é um trabalho contínuo, devendo ser compreendido e apoiado pela instituição como um todo, para que possamos executá-lo da melhor maneira, dentro de nossos recursos.

FRONER, Y.A. The work on conservation and restoration of the collection displayed in the permanent exhibition of MAE: the preservation of *Forms of Mankind*. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 143-152, 1997.

ABSTRACT: This article describes the work of the Laboratory of Conservation and Restoration during the setting up of the exhibition *Forms of Mankind*.

UNITERMS: Exhibition – Preventive-conservation – Restauration – Artefacts – Control.

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, J.P.M.
1977 *Le traitement du bois: la consolidation. Restauration des Sculptures*. Friburg, Office du Livre: 55-116.
- A. A.T.A.– ART AND ARCHAEOLOGY TECHNICAL ABSTRACTS
London: IIC. Semi-annually.
- BAREIA, E; PUMAR, M.
1988 *Manual técnico 1: Madeira – características, deterioração, tratamento*. Rio de Janeiro: MinC, SPHAN, Pró Memória.
- BURGI, S.
1990 *Banco de dados: materiais empregados em conservação e restauração de bens culturais*. Rio de Janeiro, ABRACOR.
- FERRANDIZ, J.
1928 *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona, Labor.
- FROEHLICH, A.
1994 *Conservação de materiais arqueológicos. Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, 52. São Paulo Secretaria Municipal de Cultura.
- MASCHELEIN KLEINER, L.
1981 *Les solvents*. Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique. (Cours de conservation, 2)
- SERCK DEWAIDE, M.
1989 *Conservación de escultura policromada, s.n.t. (Texto fornecido no “Taller de Actualiación para América Latina”, J.P Getty/UNESCO/CECOR – Belo Horizonte)*.
- SNOW, C.E; WEISSER, T.D.
1984 *L’examen et le traitement d’ivoire et métiers apparentées. Adhesifs et consolidants*. Paris: IIC: 147-152.

Recebido para publicação em 5 de maio de 1997.

Estudos Bibliográficos

BIBLIOGRAFIA SOBRE A CULTURA SANTARÉM: HISTÓRIA E PERSPECTIVAS*

Denise Maria Cavalcante Gomes**

Introdução

Conhecida desde o século XIX, a cerâmica Santarém nunca tinha sido objeto de pesquisas sistemáticas, o que veio a ocorrer somente no final da década de 1980, com o estabelecimento de um projeto para a área pela arqueóloga Anna Roosevelt, ainda em desenvolvimento. Antes disso, a bibliografia aponta a realização de escavações e coletas de superfície, tanto no século XIX (Barbosa Rodrigues 1875 Hartt 1885), como na década de 1920 (Nimuendajú 1949), contudo sem preocupações estratigráficas.

Entre 1939 e 1965 foram elaborados estudos estilísticos, cujas interpretações, baseadas em orientações teóricas vigentes na época e na falta de pesquisas de campo, apoiam-se em inferências sobre migrações e hipótese difusionistas (Palmatary 1939, 1960 e Corrêa 1965) para explicar o desenvolvimento cultural da Amazônia e conseqüentemente a ocorrência de estilos diferenciados como o de Santarém (Meggers e Evans 1961).

Desde então, nenhum estudo foi publicado especificamente sobre a cultura Santarém, esta que tem seu principal sítio localizado na cidade de mesmo nome, no estado do Pará. Definida como pertencente ao Estilo-Horizonte Inciso e Ponteadado (Meggers e Evans 1961), sua datação é estimada, por analogia às datações de C 14 para estilos do mesmo horizonte na Venezuela, entre 1000 e 1500 AD.

Com exceção do texto contido no Catálogo da Exposição do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, escrito por Meneses (1972), que faz

referência aos trabalhos existentes sobre o tema, contextualizando-os frente às principais correntes teóricas, mas que não representa nenhum avanço no conjunto do conhecimento, um longo hiato seguiu-se sem que nada tivesse sido publicado.

Somente em 1993, a Dissertação de Mestrado de Guapindaia, que permanece na versão original, rompeu este silêncio. Seu trabalho representa o início de uma nova fase dos estudos de coleções, uma vez que estes podem incorporar os resultados das pesquisas de campo que vêm sendo desenvolvidas.

I – As primeiras escavações no século XIX

É significativo que as primeiras escavações da área tenham sido realizadas por um geólogo e um botânico, num século marcado por expedições de viajantes e naturalistas europeus ao Novo Mundo, naquele momento com objetivos científicos.

O geólogo Hartt, discípulo de Agassiz, foi o primeiro a escavar o sambaqui existente em Taperinha, localizado a 40km a leste de Santarém, na margem meridional do rio Amazonas, precisamente no paranamirim de Ayayá.

Em sua expedição realizada em 1870, Hartt foi ajudado a examinar o local pelo Sr. Rhome, proprietário em sociedade com o Barão de Santarém, da fazenda que dá nome ao sambaqui. Nesta ocasião ele chegou “um tanto levemente à conclusão de que o depósito se formou naturalmente” (Hartt 1885), por julgar que as conchas estavam dispostas de forma muito regular e por não ter encontrado nenhum vestígio que indicasse a ação humana.

Ao retornar à Taperinha em 1871 foi informado que o pesquisador J. B. Steere, da Universidade de Michigan, havia recuperado fragmentos de cerâmica e alguns ossos, solucionando desse modo a questão da origem do sambaqui.

(*) Este estudo é parte do Projeto de mestrado “Análise Iconográfica dos Vasos Cerâmicos de Santarém: a Coleção MAE-USP”, desenvolvido com o apoio da FAPESP.

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Pós-Graduação, mestrado.

Além de conchas da espécie *Hyria*, *Castalia* e *Unio*, Hartt encontrou desde a superfície até 6 metros de profundidade, fragmentos de cerâmica grosseira, alguns ossos e um pedaço de carvão. A cerâmica é descrita por ele como sendo fabricada por uma argila contendo areia muito grossa, despida de ornamentação, sendo que alguns fragmentos apresentam incisões toscas.

No que diz respeito à ocupação das serras, nas imediações de Taperinha, Hartt ao se referir aos sítios dos moradores dos altos, menciona a existência de grandes áreas de terras de cor preta, cuja extensão chega a centenas de alqueires. A fertilidade do solo, segundo ele inversamente conclui, é o que garante encontrar em toda formação deste tipo, evidências de ocupação humana.¹

De fato, Hartt revelou nos altos de Taperinha, a existência de fragmentos de cerâmica ornamentada e ídolos de forma humana, além de rodela de fuso. Quando descreve a cerâmica, a impressão que se tem é a da mais completa diversidade, ao relatar a ocorrência de exemplares lustrados com argila vermelha e sem pintura, gravados com incisões geométricas, ornamentados com impressão de dedos ou asas representando animais, e finalmente com a impressão de esteira de folhas de palmeira.

Aliás, esta caracterização é estendida aos vestígios de outras localidades na área em questão, a exemplo de Panema, Itaituba, Diamantina e Pa-Pixuna, visitadas tanto por ele, como por outros pesquisadores.

Outra informação importante fornecida por Hartt, que ajuda a reforçar a impressão de diversidade, é que nos altos de Taperinha foi desenterrada pelo Sr. Rhome, uma urna contendo restos de um esqueleto humano. Esta possuía, segundo ele, um formato de noz de carvalho, achatada em cima e um pouco estreitada abaixo do meio, com a base arredondada, abertura circular, borda elevada e feitiço grosseiro, tendo a superfície alisada, sem ornamentação.

Em 1872, o botânico Barbosa Rodrigues (1875) explorou o sambaqui e a serra de Taperinha, bem

como outras povoações ao longo do rio Tapajós, partindo de Alter do Chão, depois Boim, Aveiros, Pinhel, Brasília Legal, Itaituba, chegando até a região das cachoeiras. Sua intenção, conforme afirma, não era somente conhecer a vegetação, mas os costumes dos extintos Tapajós.

Embora forneça informações históricas minuciosas sobre as origens da cidade de Santarém e reconheça ser este o principal sítio onde estavam localizados os Tapajó, Barbosa Rodrigues, assim como Hartt, não menciona a ocorrência de escavações neste local.

Sobre Taperinha, baseado nos vestígios materiais e na existência de um caminho ligando o sambaqui até o cume da serra, Barbosa Rodrigues conclui que estes sítios eram habitados pelos mesmos índios. Do mesmo modo que Hartt, nota a existência das terras pretas nas chapadas das serras e atribui a escolha destas pelos antigos habitantes, por sua fertilidade e distância das enchentes.

Em Itaituba, localizada cerca de 371 km ao sul de Santarém, Barbosa Rodrigues encontrou fragmentos de cerâmica de dois tipos, a primeira sem ornamentação e a segunda com motivos geométricos coloridos com tinta vermelha, além de um machado de diorito compacto.

Mas é na região das cachoeiras, ao sul de Itaituba, que Barbosa Rodrigues faz sua maior descoberta. Na cachoeira de Apuhy e na do Boruré, descobriu as mesmas rochas de que eram feitos os machados, sendo que em alguns pontos julga ter visto vários sulcos nas pedras, o que indicaria o local onde estes artefatos eram polidos.

Baseado na cerâmica e também num estudo que fez de 18 machados provenientes de locais diferentes, desde Taperinha até a cachoeira do Boruré, Barbosa Rodrigues chega à conclusão que os Tapajós habitavam o baixo Tapajós, mas com o correr dos anos expandiram-se pela margem direita chegando até a cachoeira do Boruré.

A partir da evidência descoberta em Piracaná, nas proximidades de Itaituba, Barbosa Rodrigues incorre numa generalização para toda a área, dizendo que os Tapajó usavam igaçabas duplas – compostas de uma panela colocada dentro de um pote decorado com motivos geométricos – para enterrar seus mortos.

Quanto às conclusões destes primeiros estudiosos que escavaram e fizeram coletas de superfícies, desde Taperinha até Itaituba, ou mais precisamente até a cachoeira de Boruré, tanto Hartt co-

(1) Em Smith (1980) e Pabst (1991) encontramos subsídios sobre o processo de formação das terras pretas, que estão presentes em diferentes áreas da Amazônia e quase sempre associadas à existência de sítios arqueológicos. Estes autores atribuem a elas uma origem antropogênica, contrariando antigas hipóteses que consideravam as terras pretas formações naturais.

mo Barbosa Rodrigues sugerem a ocupação dos Tapajó por toda a extensão do rio.

Do ponto de vista da pesquisa arqueológica, somente as evidências de Taperinha puderam ser interpretadas em consonância com as pesquisas que seriam mais tarde desenvolvidas por Roosevelt (1991e 1995). Sobre o domínio dos Tapajó na referida área, a julgar pelos métodos utilizados por estes pioneiros, nada garante que tais vestígios possam indicar assentamentos deste mesmo grupo.

Considerando a descrição da cerâmica, que conforme mencionado oferece uma impressão de diversidade, o material lítico e as urnas encontradas, várias hipóteses podem ser levantadas. Dentre elas, a ocupação do espaço por diferentes grupos indígenas que efetuavam trocas com os Tapajó, ou ainda o domínio de todo o território pelos Tapajó, mas com a existência de seqüências culturais diferenciadas, indicadas pelas variações de estilos cerâmicos.

Conforme tem sido dito reiteradamente por todos os pesquisadores do tema (Nimuendajú 1949, Palmatary 1960, Corrêa 1995, Guapindaia 1993), somente o desenvolvimento de pesquisas sistemáticas poderá esclarecer qualquer hipótese. Neste sentido, a comunidade acadêmica aguarda com interesse a divulgação dos resultados dos trabalhos de Anna Roosevelt.

II – Nimuendajú e o impacto de suas pesquisas

De acordo com a edição em inglês feita por Rowe, em 1952, de “Os Tapajó” de Curt Nimuendajú (1949), este último originou-se a partir dos manuscritos de 1923 e 1926, que representam as primeiras versões do texto definitivo. Redigidos em alemão, foram inicialmente relatórios feitos para o Museu de Gotemburgo, acompanhados da documentação relativa às coletas arqueológicas.

Embora contenham algumas alterações, como por exemplo o de 1926 cuja seção sobre antigos assentamentos é bem diferente na versão em português, segundo nos informa Rowe (1952), em essência tais escritos não acrescentam nada de novo ao único texto de domínio público, escrito por Nimuendajú, sobre os Tapajó.

Síntese das pesquisas arqueológicas realizadas por Nimuendajú em Santarém e arredores, entre 1923 e 1926, para o Museu de Gotemburgo, o referido trabalho contém uma caracterização cultural

dos Tapajó, baseada em fontes etno-históricas, bem como informações específicas produto da observação empírica.

De modo geral, a seleção de relatos dos antigos cronistas feita por Nimuendajú – a exemplo de Acuña, Carvajal, Heriarte, Laureano de la Cruz – nos informa que os Tapajó eram bastante numerosos, habitavam com certeza a foz do rio Tapajós (Santarém) e Borary (Alter do Chão), não falavam a língua Tupi mas outra diversa, eram temidos guerreiros fazendo uso de flechas envenenadas, excelentes ceramistas e que possuíam uma organização social bem diferenciada.

Quanto a este aspecto, Nimuendajú cita Heriarte que menciona a existência de um chefe comum, representando uma autoridade superior aos chefes locais de cada “rancho”, constituídos por 20 a 30 famílias. Bettendorf, outro cronista citado, refere-se à existência de uma classe nobre hereditária entre os Tapajó, representada pela princesa Maria Moaçara.

Sobre os costumes religiosos e mortuários, Nimuendajú com base nas informações de Heriarte, aponta a ocorrência de práticas de endocanibalismo (ingestão de ossos triturados dos mortos misturados à bebida) e mumificação dos ancestrais, que eram reverenciados em cerimônias.

Este tipo de caracterização cultural foi utilizada em vários estudos posteriores sobre os Tapajó (Nordenskiöld 1930, Palmatary 1939 e 1960, Roosevelt 1987 e 1993, e Guapindaia 1993). No entanto, acreditamos que devido à natureza parcial e fragmentária das fontes etno-históricas, sua interpretação deve ser feita associada ao registro arqueológico.

Aliás, Figueiredo (1963) num artigo em que discute a possibilidade de caracterização cultural dos Tapajó, a partir das referências presentes nos relatos etno-históricos, por outro lado nega que seja possível uma reconstituição da estrutura social do grupo, fazendo uso somente destas fontes.

Outro aspecto relevante conforme aponta Nimuendajú (1949), é o fato de que Hartt embora tenha notado a existência das terras pretas do planalto ao sul de Santarém, não chegou a reconhecer a maior e mais importante concentração de terra preta em toda a região, na cidade de Santarém, no bairro de Aldeia. Este, pode ser considerado um dos méritos de Nimuendajú.

Além disso, ele informa ter localizado entre 1923 e 1926, 65 sítios em Santarém, ao sul da ci-

dade, na região de Alter do Chão e Samaúma, no Arapixuma, na margem sul do Lago Grande de Vila Franca e na margem direita do Amazonas, a maioria deles situados em terra firme, longe de inundações. Conclui dizendo acreditar que isto não representa nem a metade dos sítios pertencentes a esta cultura.

Nimuendajú (1949) relata ainda a existência de poços cavados pelos antigos habitantes, uma vez que os sítios do planalto ficavam longe da água corrente, bem como de caminhos ligando um depósito de terra preta a outro. Estes últimos, representavam sítios de habitação.

Embora não sejam de nosso conhecimento os documentos contendo registros sobre as coleções arqueológicas reunidas por Nimuendajú, a partir deste artigo de 1949 não se tem nenhuma pista se foram realizadas escavações estratigráficas em Santarém-Aldeia. A única referência existente, que faz crer o contrário, diz respeito à cerâmica que surge nas valas das ruas do bairro de Aldeia, após as chuvas torrenciais e que foi recolhida por ele.

Conforme pode ser observado, um considerável período separa os trabalhos de Nimuendajú da publicação do referido artigo em 1949. No entanto, foram vários os estudiosos que se propuseram a divulgar os resultados de suas pesquisas. O primeiro deles foi Linné (1928), num artigo dedicado à apresentação das descobertas arqueológicas realizadas no Amapá, na Ilha Caviana e em Santarém.

Linné considera Santarém uma “civilização indígena desenvolvida”² cuja cerâmica demonstra influências da América Central, segundo sugerido pelo próprio Nimuendajú (1949). Por outro lado, destaca o fato de que nunca foram encontradas tumbas na região e lembra as práticas de endocanibalismo existentes, reconhecendo ser audacioso afirmar que este costume reinou de forma geral.

Mesmo dizendo ser impossível determinar ao certo os limites da “civilização de Santarém”, Linné menciona que Nimuendajú estima ter traçado o limite ocidental quase até Parintins, no atual estado

do Amazonas, baseando-se no fato de ter encontrado grandes urnas de um estilo diferente.

Finalmente, Linné (1928) comenta algumas peculiaridades da cerâmica da bacia Amazônica. Especificamente sobre a de Santarém, destaca os vasos de bordas ocas, os de fundo perfurado como uma escumadeira – cuja função não foi estabelecida – e os de cariátides, estes últimos vistos como herdeiros de culturas centro-americanas.

Outro pesquisador que se dedicou a divulgar as descobertas de Nimuendajú foi o Barão Erland Nordenskiöld. Considerado uma importante referência sobre o tema, o livro de Nordenskiöld (1930) reúne informações não só sobre as pesquisas realizadas por Nimuendajú na bacia Amazônica, como também as desenvolvidas pelo próprio autor no noroeste da Bolívia, numa edição de luxo, fartamente ilustrada.

Este autor afirma literalmente que em Santarém não foi possível praticar pesquisas sistemáticas e que os achados de Nimuendajú devem-se às fortes chuvas, que cavam fossados nas ruas revelando a cerâmica. E ainda, que este pesquisador não havia encontrado uma só tumba na região.

Nordenskiöld compara as descobertas arqueológicas da bacia Amazônica, identificando dois tipos de “civilizações”. A primeira, caracterizada pela utilização de urnas funerárias, como as culturas Cunani, Maracá, Marajó, Caviana, Miracanguera, além daquelas nos rios Negro, Japurá e nos *mounds* bolivianos. E a segunda, tendo como costumes funerários o enterramento direto no solo ou a absorção estomacal dos ossos pulverizados.

Segundo este autor, os enterramentos diretos foram praticados nos *mounds* bolivianos, conforme observado por ele nos registros arqueológicos dos níveis mais profundos, sendo ainda o modo de se enterrar nas Antilhas. Quanto à ingestão dos ossos pulverizados, esta prática é própria de uma parte da bacia Amazônica, tendo sido identificada em Santarém, como indicam os relatos etno-históricos.

A cerâmica de Santarém, a princípio vista como completamente original, possui semelhanças apontadas por Nordenskiöld com a das Antilhas e a da América Central (Chiriquí, no Panamá e Costa Rica). Dentre os traços em comum destacados por esta autor, estariam as cabeças de pássaro modeladas, encontradas nas Antilhas, além dos vasos tripodes, a representação de cariátides e os ornamentos de rãs em posição de salto, estes presentes na América Central.

(2) Autores como Linné (1928), Nordenskiöld (1930) e Métraux (1930), mesmo frente às poucas informações existentes e tendo como base sobretudo as evidências de cultura material, reconhecem em Santarém um grau de complexidade a ponto de identificá-la como uma “civilização”. Tal qualificação é interessante pois, de acordo com as vertentes epistemológicas da época, na América, civilizações poderiam ser as dos Andes e as da Mesoamérica, mas nunca as da floresta tropical.

Para explicar tais semelhanças estilísticas identificadas na cerâmica pertencente a vastos territórios, Nordenskiöld defende a hipótese de que ao lado de relações comerciais envolvendo estas áreas, estariam as migrações. O autor acredita portanto na existência de uma origem comum e aponta os Arawak – grupos encontrados desde o Grande Chaco até a costa da Flórida, na época do descobrimento – como os principais civilizadores tanto nas Antilhas como na Amazônia.

A cultura Santarém, inserida neste contexto, seria de origem Arawak ou teria sofrido fortes influências dos mesmos. Embora Nordenskiöld não possua elementos para determinar a direção destas migrações, sugere que na Amazônia a evolução da cerâmica é marcada pela passagem da decoração modelada e incisa à ornamentação pintada, em grande parte devido às influências Andinas.

Quanto às ilhas mais afastadas do continente, a exemplo do Hispaniola e da Jamaica, informa que nenhuma peça com pintura feita depois da queima foi encontrada, o que implica que a migração Arawak teria ocorrido numa época antes de eles aprenderem a queimar a cerâmica pintada, quando esta era ainda muito arcaica.

Contudo, Nordenskiöld enfatiza que devido às grandes distâncias e às migrações ocorridas de maneira não-simultânea, não se pode pretender que uma cerâmica do mesmo tipo encontrada em dois locais diferentes, seja da mesma época. Lembra ainda a existência das invenções locais e evoluções de estilos, o que indica a fragilidade do esquema explicativo, com base exclusivamente em comparações estilísticas e a necessidade da realização de novas pesquisas.

Outro autor que escreve sob o impacto dos trabalhos de Curt Nimuendajú é Métraux (1930), num artigo em que descreve coleções cerâmica provenientes da embocadura do rio Tefé (alto Amazonas) e da região de Manaus (médio Amazonas) pertencentes ao acervo do Museu Etnográfico de Trocadero, Paris.

Ao analisar apliques antropomorfos e zoomorfos, fragmentos de estatuetas e de vasos com detalhes modelados, além de urnas funerárias, Métraux tenta relacionar este material arqueológico às outras culturas amazônicas já conhecidas, a exemplo de Marajó e Cunani e as reveladas por Nimuendajú, em especial Santarém, buscando pensar a origem deste conjunto e sua extensão.

Métraux reafirma a hipótese de Nordenskiöld, que coloca os Arawak como tribos possuidoras de uma civilização superior, sendo os vestígios arqueológicos existentes em diversas regiões da América, a leste dos Andes, atribuídos a eles.

Para Métraux, um dos principais indicadores é que se encontram tribos Arawak estabelecidas no local, ou próximas de onde foram feitas as descobertas arqueológicas, tanto na época da conquista como nas primeiras décadas deste século.

Desse modo, a cultura material de Tefé, Manaus, Marajó, Cunani, Santarém, além de determinadas regiões do Orinoco, das Guianas e Antilhas seria para este autor obra dos Arawak. Embora existam diferenças marcantes entre a cerâmica destas culturas, conclui que existe “um estilo uniforme que constitui o patrimônio de tribos de uma mesma origem étnica” (Métraux 1930: 175).

Iniciando uma outra vertente de análise, Linné (1932) num artigo sobre a cerâmica Sul-Americana, oferece informações do ponto de vista da tecnologia, baseando-se em pesquisas realizadas com peças das coleções do Museu de Gotemburgo e Riskmuseum (Stockolm) a partir do método de microemulsão, desenvolvido por Bolivar Aadlecreutz. Neste estudo, o autor trata especificamente do emprego do cariapé (cinzas de casca de árvore ricas em sílica) e do cauíxí (espículas de esponjas de água doce) como aditivos misturados à argila.

De acordo com este autor, tais antiplásticos encontrados na cerâmica da Bacia Amazônica são incomparavelmente mais importantes do que outros tipos, tais como a areia ou a cerâmica triturada, pois a sílica contida no cariapé e, em maior grau nas espículas, “forma um esqueleto que aparenta, numa escala microscópica, uma cerâmica de cimento armado” (Linné 1932: 203).

Para Linné, mais do que uma necessidade, a utilização de determinado material como antiplástico, faz parte da química empírica dos índios e representa uma escolha de caráter cultural. Isto porque a distribuição geográfica destes recursos é muito maior do que a área onde de fato se identifica o seu uso.

No caso da cerâmica de Santarém, conforme aponta Linné (1932), o antiplástico empregado é o cauíxí, cujas espículas pertencem à espécie de água doce denominada *Parmula batesii*. Devido às características de maleabilidade e maciez das espículas, o resultado geral é uma cerâmica de alto grau de dureza, mas ao mesmo tempo leve.

Comparando a área de distribuição geográfica dos grupos da América do Sul, que empregam cauxí e cariapé na fabricação da cerâmica, Linné constata que ambos os métodos foram utilizados numa época antiga no Baixo Amazonas, conforme atesta o exame das peças arqueológicas.

Finalmente, conclui que esta região pode indicar o local de origem destas descobertas relativas à tecnologia cerâmica. Tais técnicas estariam associadas aos Arawak, vistos por Linné como responsáveis pela propagação das mesmas a outras regiões da Bacia Amazônica e seus afluentes, além das Guianas.

É interessante notar que os trabalhos escritos a partir das pesquisas realizadas por Nimuendajú no Baixo Amazonas e particularmente em Santarém (Linné 1928 e 1932, Nordenskiöld 1930, Nimuendajú 1949) constituem um todo coeso.

Talvez isto ocorra porque as mesmas fontes escritas e materiais (coleções) sejam partilhadas pelos autores. E ainda, pelo fato de estes concordarem com a hipótese sobre a origem da cultura Santarém estar relacionada ao “processo civilizatório” compreendido pelos Arawak nas Américas.

III – Estudos de coleções: abordagens descritivas e difusionistas

Palmatary inaugura os estudos de coleções com seu primeiro trabalho de 1939. A análise da autora é feita a partir dos acervos do Museu da Universidade da Pensilvânia, Filadélfia; do Museu do Índio Americano, Heye Foundation, em Nova York; da Universidade Católica da América, em Washington e finalmente do Museu Etnográfico de Gotemburgo, Suécia.

A primeira abordagem da análise é uma tentativa de organização tipológica dos vasos, divididos inicialmente em grandes vasos e pequenos vasos. De acordo com a autora, os grandes vasos podem ser de 8 tipos com subdivisões: tipo 1 jarros de efígie (masculinos e femininos); tipo 2 cariátides, verdadeiras e falsas; tipo 3 vasos com base anelar alargada; tipo 4 pratos concêntricos; tipo 5 vasos de base redonda; tipo 6 vasos de base plana; tipo 7 vasos trípodas; tipo 8 vasos de base cônica.

Assim como os grandes vasos, os pequenos estão divididos em outros 8 tipos, cujo principal traço diagnóstico é também o formato da base. A escolha deste critério de classificação não é justi-

ficada por Palmatary, mas sem dúvida constitui um problema, pois num mesmo tipo podem estar, e frequentemente estão, reunidas formas completamente díspares. O tipo 2 pertencente aos grandes vasos é um exemplo, ao agrupar tanto as verdadeiras cariátides, quanto os vasos de gargalo que possuem bases iguais, mas no entanto constituem formas completamente diferentes.

Em seguida, Palmatary descreve os elementos decorativos observando a ocorrência de decoração incisa, em baixo relevo, alto relevo e figuras modeladas. Outros traços observados são o formato e decoração da borda, alças, suportes, pés e bases, ainda a ocorrência de estatuetas antropomorfas, de figuras semi-humanas e as representações zoomorfas presentes na cerâmica.

A fim de fornecer substrato para uma discussão lógica sobre as correlações estilísticas observadas, Palmatary comenta as crônicas de expedições européias da época do contato, que relatam a exemplo de Carvajal, rotas que vão desde os Andes até a foz do Amazonas e dirigem-se para as Antilhas. Após ter examinado as possibilidades da viagem de Carvajal (séc. XVI) com um especialista da Canadian National Lines, a autora conclui que o relato parece não só verossímil como nem tão difícil de ser efetuado.

Com isso, reconhece ser plausível a existência de rotas ligando Santarém e o Caribe, uma vez que o rio Negro, tributário do Amazonas, representa uma conexão direta com o rio Orinoco, via canal de Casiquiare. A partir da bacia do rio Orinoco, conclui que seria possível atingir o Caribe.

Este raciocínio sustenta a elaboração de inferências de possíveis correlações entre o Médio Amazonas e certas culturas ao norte, localizadas principalmente na Guiana Inglesa, na Venezuela, no Panamá, na Costa Rica, nas Antilhas e em algumas áreas dos *mounds* no sul dos Estados Unidos.

Palmatary (1939) elege traços estilísticos e estruturais presentes na cerâmica de Santarém (formato dos olhos, da base e dos suportes), formas típicas (cariátides, pratos concêntricos, vasos de gargalo) além de motivos iconográficos (bicefalia e padrões geométricos) e os descreve associando-os a outras áreas. No quadro de correlações organizado pela autora, os locais de maior ocorrência de traços em comum com Santarém são o Vale do Mississippi (10 traços freqüentes) e em seguida, a área do Istmo (6 traços freqüentes).

Embora a autora oscile entre a mais franca especulação e a escolha de uma posição mais cautelosa, apoiando-se nas afirmações de outros autores como Nordenskiöld e Linné, ou ainda dialogando com hipóteses contrárias, concluímos que para ela “os *mounds* estão ligados ao Amazonas, por intermédio da área do Istmo” (Palmary 1939). Por fim, afirma que a cultura Tapajônica representa uma cultura composta, contendo traços de tradições da América do Sul, mas também com elementos do norte que foram difundidos, a exemplo das figuras de base crescente, cariátides, garrafas, bicefalia etc..

Kroeber (1942) num artigo sobre este estudo, realiza uma análise estatística a partir da lista de correlações estilísticas tabulada por Palmary e procura refletir sobre os resultados apresentados. Ele identifica 2 grupos ou possibilidades de conexão com Santarém: (1) Grandes Antilhas e Pequenas Antilhas; (2) Vale do Mississipi, área do Istmo e Venezuela. O sul dos Estados Unidos coloca-se então como área intermediária entre os dois. A filiação de Santarém, embora não apresente grande frequência, refere-se ao grupo 2. O grupo antilhano embora esperado, coloca-se como um segundo grupo.

Para Kroeber (1942), de acordo com a análise estatística, pode-se concluir que existem algumas relações unindo uma vasta área desde o Médio Mississipi até o Baixo Amazonas e que, de maneira distinta, existe um desenvolvimento antilhano que influenciou a Flórida e outros estados ao sul, mas não num alto grau como as influências do Amazonas-Istmo e Mississipi que penetraram no sudoeste. As relações entre o norte da América do Sul e as Antilhas parecem surpreendentemente tênues, tendo em vista o fato que os Arawak e os Carib estavam estabelecidos em ambas as áreas.

Quanto ao leste dos Estados Unidos, Kroeber (1942) afirma que esta cultura como um todo foi basicamente influenciada pelo México, mas nas proximidades da Flórida também pelas transmissões antilhanas, o que pode indicar uma chave para compreender as influências sul americanas na cultura nativa dos Estados Unidos, e que dependeriam de futuras pesquisas.

Kroeber aponta a fragilidade do esquema e conclui que não se deve fazer muitas inferências a partir destas indicações, uma vez que a lista que serviu de base para estes cálculos baseia-se somente na cerâmica e que os traços diagnósticos foram

selecionados a partir do ângulo de Santarém. No que se refere às áreas comparadas, muitas são pouco definidas, sendo que o México deveria ter sido incluído no estudo. Finalmente, para Kroeber, a amostra talvez sirva para indicar o quão amplas tais correlações podem resultar.

A segunda e mais conhecida publicação de Palmary (1960) sobre o tema inclui a análise das coleções anteriormente estudadas e mais as do Museu Paraense Emílio Goeldi; do Museu do Estado, no Recife; do Museu Nacional, no Rio de Janeiro; da Fundação Brasil Central; além de coleções particulares pertencentes a Frederico Barata; a Carlos Estevão de Oliveira; ao Sr. Charles H.T. Townsend e ao Sr. Carlos Liebold.

Como nesta época o conhecimento arqueológico da região não tinha sido alterado, sendo que Nimuendajú permanecia ainda como a última referência quanto à realização de trabalhos de campo, Palmary mantém a mesma fórmula do trabalho anterior. A única novidade, que precede a análise estilística, são notas contendo informações geográficas e históricas, estas últimas baseadas nos relatos etno-históricos, tendo por objetivo realizar uma caracterização cultural dos Tapajó.

Na análise tipológica e estilística desenvolvida pela autora, o formato da base ainda é o traço diagnóstico mais preponderante, sendo observado novamente o mesmo problema ao reunir segundo certas categorias, formas e tratamentos decorativos completamente diferentes. Vinte e cinco tipos foram criados para descrever formas inteiras, fragmentos destacados e traços estilísticos. Outro aspecto observado é que, de modo geral, a descrição das peças é feita de maneira um tanto subjetiva, sem a utilização de termos técnicos.

Um outro quadro de correlações é elaborado, na tentativa de estimar a distribuição de traços comuns à cerâmica Santarém, cobrindo uma vasta área arqueológica desde o sul dos Estados Unidos até a Argentina. A conclusão de Palmary (1960) a partir dos elementos apresentados, recai sobre a antiga hipótese da existência de uma ligação entre a cultura Santarém e o sul dos Estados Unidos. Entretanto, os dados não são discutidos com objetividade, o que resulta num sumário de considerações gerais acerca de particularidades estilísticas e inferências sobre rotas de comércio e migrações.

Meggers (1960), com a autoridade de quem naquela época estava profundamente envolvida com a arqueologia brasileira, escreve uma resenha

sobre o livro de Palmatary criticando-o do começo ao fim. Sobre o título “The Archaeology of the Lower Tapajós Valley” Meggers sugere a substituição do termo arqueologia por cerâmica, uma vez que a autora nada contribui para o conhecimento arqueológico da região, seja informando sobre os sítios e sua estratigrafia ou fazendo uso das modernas técnicas de descrição da cerâmica.

Este último aspecto parece incomodar a autora pois o método Ford decididamente não fazia parte do enfoque de Palmatary.

Quanto à metodologia de classificação de Palmatary, Meggers ironiza dizendo que os dados são apresentados de maneira “única”, tendo como principal critério a forma da base cujas implicações são aquelas já mencionadas, ao reunir num mesmo tipo formas, acabamentos de superfície e decoração diversificados. O resultado disso, segundo Meggers, é a dificuldade de se chegar a uma compreensão global do complexo cerâmico, do ponto de vista arqueológico.

Ao abordar o quadro de correlações elaborado por Palmatary, Meggers critica a escolha dos elementos diagnósticos e os locais correlacionados, “cujo grau de especificidade varia desde a Ilha de Marajó, a costa oeste Sul Americana até o Vale do Mississipi” (Meggers 1960: 1105). Para Meggers, pouco significado pode ser dado a estas correlações, pois tanto no caso de Marajó quanto do Vale do Mississipi, não existe nenhum esforço da autora para determinar se os traços estilísticos correlacionados pertencem ao mesmo período.

Sobre a escolha de traços diagnósticos, Meggers conclui que se a autora tivesse dado maior atenção a elementos característicos da cerâmica Santarém, como a incisão e a modelagem, certamente Palmatary teria chegado a conclusões diferentes, provavelmente enfatizando semelhanças existentes com o noroeste da América do Sul.

Contudo, mesmo frente às críticas procedentes de Meggers, Palmatary (1960)³ permanece ainda hoje como uma das referências obrigatórias sobre a cultura Santarém. Tanto a tipologia como as descrições dos artefatos, acompanhadas de fotos, cons-

tituem ponto de partida para todo estudioso do tema, principalmente devido à ausência de publicações.

Representando uma outra vertente dos estudos de coleções, Frederico Barata (1950, 1951, 1953a, 1953b, 1954) publica uma série de artigos na década de 50, a maioria deles sobre a cerâmica de Santarém, cuja abordagem tem como ênfase o aspecto artístico. Desse modo, nas análises estilísticas produzidas pelo autor estão ausentes os paralelos com outras culturas, bem como os questionamentos sobre a origem e filiações do estilo em questão.

Além de informações interessantes sobre as escavações desenvolvidas pelo próprio autor e dos achados provenientes dos quintais no bairro de Aldeia, os estudos de Barata oferecem uma descrição minuciosa das formas típicas de Santarém, bem como observam o processo de crescente estilização da cerâmica. Quanto a este último aspecto, as fontes do autor são as reflexões de F. Ward sobre os desenvolvimentos da forma, a partir da cerâmica da Costa Rica e de William Holmes sobre a cerâmica de Chiriqui. Mas segundo Barata (1950) é de Franz Boas que provém sua principal inspiração.

De fato, encontramos em Barata um leitor fiel às concepções de Boas sobre arte primitiva. Daí resultam as interpretações sobre as “séries evolutivas”, percebidas por ele através de um estudo comparativo de elementos zoomorfos, pertencentes aos vasos de cariátides, que gradativamente chegam a representações antropomorfas (Barata 1950). Mas o que nos parece uma aplicação original das categorias boasianas, é a identificação de elementos zoomorfos presentes nos padrões geométricos, tornando possível o reconhecimento do motivo da rã, da cobra, da coruja, da tartaruga e da onça (Barata 1953a).

A última publicação conhecida, que trata especificamente da cultura Santarém, é o estudo de Corrêa (1965) sobre as estatuetas de cerâmica Santarém. Neste trabalho, a autora analisa 119 exemplares, pertencentes ao acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, observando técnicas de manufatura, decoração, acabamento de superfície, dimensões e estilo. Corrêa propõe, ainda, uma classificação diferente daquela apresentada por Palmatary (1960).

Segundo Corrêa, o principal problema identificado na tipologia elaborada por Palmatary é que esta reúne num só tipo as estatuetas antropomorfas, de base crescente, estatuetas de pedestal, fragmen-

(3) Trabalhos como os de Easby (1952) e Collier (1989), seja pelo tratamento descritivo do primeiro, ou pela utilização dos relatos de fontes etno-históricas referentes aos Tapajó no segundo, possuem nitidamente como parâmetro os estudos anteriores realizados por Palmatary.

tos de estatuetas antropomorfas, estatuetas zoomorfas, fragmentos de estatuetas zoomorfas e as estatuetas antropo-zoomorfas.

Para Corrêa, o mais lógico parece separá-las em antropomorfas e zoomorfas. As antropomorfas são então subdivididas segundo a base (semi-lunar, unípede, circular e de pedestal) e em seguida, segundo a postura (ereta, acorçada e sentada). Levando em conta o pequeno número de exemplares existentes na amostra estudada, de estatuetas zoomorfas e antropo-zoomorfas, a autora cria as categorias zoomorfas e inclassificadas.

Frente aos resultados obtidos (estatuetas antropomorfas 97%; estatuetas femininas 34%; e estatuetas antropomorfas de base semi-lunar 67,2%) a autora chama atenção para a falta de pesquisas estratigráficas e de seriação na área, o que impossibilita situar o material cronologicamente.

De acordo com o exposto na introdução do trabalho, Corrêa (1965) tem como referencial teórico os quatro Estilo-Horizontes estabelecidos por Meggers e Evans (1961). A cultura Santarém, incluída no Estilo-Horizonte Inciso e Ponteadado, tem sua posição cronológica, baseada em datações de C-14 na Venezuela, calculada entre 1000 e 1500 AD. Além disso, sobressaem as idéias de antigos contatos culturais e migrações, cujos deslocamentos humanos teriam utilizado o sistema fluvial amazônico e seus tributários.

IV – O Projeto Baixo Amazonas

Desde fins da década de 80, a arqueóloga Anna Roosevelt vem trabalhando na região de Santarém, num projeto que objetiva estabelecer as seqüências do desenvolvimento cultural da área. Com uma metodologia que combina pesquisa de arquivos, estudos de coleções e escavação estratigráfica, além do uso de diferentes métodos de datação dos artefatos, Roosevelt desenvolveu uma seqüência hipotética e foi a campo para testá-la. Esta era composta das seguintes fases: Santarém, Igarapé-Açu, Aldeia, Lago Grande, Taperinha, Ayaya e Rhome (Guapindaia 1993).

A fase Santarém, mais recente (cerca de 1000 anos), estaria associada às formações sociais complexas descritas como cacicados ou chefias (Roosevelt 1987, 1989, 1991), sendo que a partir das informações das fontes etno-históricas estima-se que teriam grandes assentamentos populacionais ba-

seados na agricultura, coleta, comércio e tributo. A cerâmica da chamada cultura Santarém, constituída de vasos elaborados e estatuetas, estaria, portanto, identificada a esta fase.

O resultado das pesquisas a fim de confirmar a hipótese quanto a existência de cacicado ou chefia em Santarém, ainda não foi divulgado. Entretanto, Roosevelt (1996) apresentou evidências que apontam o povoamento na Amazônia durante o Pleistoceno (11.200 A.P.) ao escavar a Caverna da Pedra Pintada, em Monte Alegre. A presença humana foi estabelecida por vários artefatos líticos, bifaciais e unifaciais, além de vestígios biológicos, apontando a existência de uma cultura distinta, contemporânea da cultura Clóvis, da América do Norte, e plenamente adaptada ao meio-ambiente tropical.

Conseqüentemente, Roosevelt (1995) e Roosevelt *et alii* (1991, 1996) enfatiza que o meio-ambiente tropical não pode ser mais visto como barreira ecológica para o antigo povoamento na Amazônia e nem como fator de decadência de culturas complexas. No que tange às ocupações cerâmicas, tanto na Caverna da Pedra Pintada como em Taperinha, Roosevelt (1995) e Roosevelt *et alii* (1996) encontrou vestígios, cujas datações radiocarbônicas e por termoluminescência situam a cerâmica do Baixo Amazonas no oitavo milênio A.P. e, portanto, como a mais antiga das Américas.

Segundo Roosevelt (1995) e Roosevelt *et alii* (1991) tais evidências demonstram que a cerâmica dos complexos de Taperinha e da Pedra Pintada seriam entre 1.000 e 1.500 anos mais antigas do que aquelas do norte da América do Sul e 3.500 anos mais antigas do que as seqüências estabelecidas nos Andes Centrais e na Mesoamérica. Com isso, a hipóteses de que as tradições cerâmicas da Amazônia teriam derivado destas áreas por difusão cultural ou migração, cairiam por terra. Roosevelt (1995) conclui: “Isto não quer dizer, entretanto, que a Amazônia foi o centro da cerâmica no Novo Mundo. As diferenças distintivas na cerâmica de região para região sugerem que devem ter existido vários centros”

V – Novas perspectivas para os estudos de coleções

Conforme referido, o último estudo publicado que trata especificamente da cultura Santarém é o de Corrêa (1965). Depois disso, encontramos a

Dissertação de Mestrado de Vera Lúcia Calandrini Guapindaia, que data de 1993. Entitulado “Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajó”, o trabalho tem por objetivo caracterizar culturalmente os Tapajó. Para tanto, a autora analisou a coleção Frederico Barata, do Museu Paraense Emílio Goeldi, dando ênfase ao aspecto tecnológico da cerâmica, e reuniu fontes escritas de natureza histórica e arqueológica.

Ao lado da caracterização cultural dos Tapajó, baseada na leitura dos relatos etno-históricos, a contribuição de Guapindaia (1993) reside no desenvolvimento de um perfil tecnológico da coleção, a partir do exame da matéria prima, dos instrumentos utilizados e das técnicas de manufatura da cerâmica. A análise tecnológica revelou dados que se chocam com certas generalizações presentes na literatura sobre o tema, indicando a necessidade de pesquisas neste sentido.

Um dos exemplos é a utilização do cauxí, considerado o antiplástico característico da cerâmica de Santarém (Linné 1932, Meggers e Evans 1961). Guapindaia (1993) aponta a ocorrência de aditivos de origem mineral (rocha triturada, grãos de quartzo e areia), animal (cauxí) e vegetal (cariapé), além de caco de cerâmica moído. Segundo ela, o aditivo mais usado foi a mistura de cauxí e caco moído em 54,27% dos artefatos analisados.

As conclusões da autora conduziram à percepção de dois grupos cerâmicos distintos. O primeiro, considerado da época do contato, inclui objetos confeccionados com o uso de torno e cachimbos angulares, decorados com motivos de representação da flora. O segundo – sem influência européia – subdivide-se no grupo tipicamente Tapajônico e no grupo classificado como de influência Tapajó, que apresenta diferenças quanto à manufatura, técnicas de acabamento e decoração. Este segundo subgrupo levou Guapindaia (1993) a levantar 3 possibilidades: os artefatos pertenciam aos Tapajó, só que eram de uso utilitário; ou pertenciam a grupos que conviveram com os Tapajó na área; ou a um grupo mais antigo.

Vale observar que para melhor compreender as diferenças presentes na cerâmica, Guapindaia utilizou-se – com a devida autorização – das informações contidas no projeto e no relatório de pesquisa produzidos por Roosevelt. Com isso, o trabalho de Guapindaia marca uma nova etapa dos estu-

dos de coleções, que abandonam o terreno das inferências e passam a dialogar mais de perto com os dados revelados pelo registro arqueológico.

Conclusões

O exame da bibliografia sobre a cultura Santarém, de acordo com uma perspectiva histórica, revela a existência de quatro momentos diferenciados. O primeiro, marcado pelas pesquisas dos pioneiros do século XIX, que consideram os vestígios encontrados por toda a extensão do rio Tapajó como pertencentes a um mesmo grupo indígena. Em segundo lugar, vêm as escavações realizadas por Nimuendajú propiciando o surgimento de trabalhos (Linné 1928, Nordenskiöld 1930, Métraux 1930) que relacionam a cultura Santarém ao “processo civilizatório dos Arawak”.

Um terceiro momento, pode ser identificado com os estudos de coleções de abordagem artística (Barata 1950, 1951, 1953a, 1953b) e arqueológica (Palmatary 1939 e 1960, Corrêa 1965). Estes últimos, baseados nos pressupostos teóricos vigentes na época, ou ainda devido a ausência de escavações, além de serem descritivos partilham de explicações difusionistas e de possíveis correntes migratórias ligando Santarém a outras áreas da América.

Finalmente um quarto momento, representado pelas pesquisas de campo e pela bibliografia produzida por Roosevelt, cujas hipóteses postulam a existência de uma longa seqüência de ocupação pré-histórica na Amazônia, culminando com as sociedades complexas e hierarquizadas, que foram desarticuladas pelos colonizadores. Deste momento, fazem parte ainda os estudos de coleções que podem se beneficiar das novas fontes de informações existentes.

Agradecimentos

A Vera Lúcia Guapindaia, pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi, pelas indicações bibliográficas; a Eleuza Gouveia, bibliotecária, e Vera Maia da Silva, auxiliar de biblioteca, pelo empenho pessoal em localizar referências não existentes na biblioteca do MAE-USP.

Referências Bibliográficas

- ALBERTO TORRES, H.
1940 Arte Indígena da Amazônia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional*, v. 6, Rio de Janeiro: 1-15.
- BARATA, F.
1944 Os maravilhosos cachimbos de Santarém. *Estudos Brasileiros*, v.13, Rio de Janeiro: 270-293.
1950 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*, 2, Belém. 47p.
1951 A arte oleira dos Tapajó. II: Os cachimbos de Santarém. *Revista do Museu Paulista*, 5, São Paulo: 183-198.
1953a Uma análise estilística da cerâmica de Santarém. *Cultura*, ano II, 5: 185-205, RJ.
1953b A arte oleira dos Tapajó. III: Alguns elementos para a tipologia de Santarém. *Publicações do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará*, 6, Belém. 16 p.
1954 O muiraquitã e as contas dos Tapajó. *Revista do Museu Paulista*, 8, São Paulo: 229-259.
1968 *As Artes Plásticas no Brasil: Arqueologia*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.
- BARATA, M.
1948 Algumas notas sobre a Cerâmica de Santarém (Brasil). *Actas del XXVIII Congrès International des Americanistes*, Paris: 649-650.
- BARBOSA RODRIGUES, J.
1875 Exploração e Estudo do Valle do Amazonas. O Rio Tapajós. Rio de Janeiro, Tipographia Nacional.
- COLLIER, M.
1989 Tapajós: A Summary of their culture at the time of contact. Ms. Dissertation, George Washington University.
- CORRÊA, C.G.
1965 Estatuetas de cerâmica na cultura Santarém. *Publicações avulsas. Museu Paraense Emílio Goeldi*, 4, Belém: 88 p.
1971 Cerâmica de Santarém. *Antologia da Cultura Amazônica*, v. 6, São Paulo: 73-77.
1973 A Cerâmica Arqueológica de Santarém. *Revista da Festa de Nossa Senhora da Conceição*, Santarém: 27-29.
- CRULS, G.
1942 Arqueologia Amazônica. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 6, Rio de Janeiro: 169-220.
- EASBY, E.K.
1952 *The Pre-Conquest Art of Santarém, Brazil*. Ms. Dissertation, Faculty of Philosophy, Columbia University.
- FIGUEIREDO, N.
1954 Arte Amazônica. *Habitat: revista das artes no Brasil*, 15, São Paulo: 41-45.
- 1963 Os Problemas de uma Abordagem Estrutural em Sociedades Indígenas Extintas na Amazônia – Os Tapajó. *Revista de Educação e Letras*, 1, (2), Universidade Federal do Pará, Imprensa Universitária: 149-156.
- GUAPINDAIA, V.L.C.
1993 *Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajó: A Coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- HARTT, C. F.
1885 Contribuição para a Ethnologia do Valle do Amazonas. *Archivos do Museu Nacional*, VI: 1-174.
- KROEBER, A. L.
1941/42 Tapajo Pottery. *American Antiquity*, 7: 403-405.
- LINNÉ, S.
1928 Les Recherches Archéologiques de Nimuendajú au Brésil. *Journal de La Société des Americanistes de Paris*, T. XX: 71-91.
1932 Contribution a L'Etude de la Ceramique Sudamericaine. *Revista del Instituto de Etnologia*, VII, Tucuman: 199-232.
- MASON, J.A.
1948 New Pottery types from Santarem, Brazil. *Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas* (Sevilla 1935), I, Madrid: 55-69.
- MEGGERS, B.
1960 Review of the Archaeology of the Lower Tapajos Valley, Brazil. *American Anthropologist*, 62: 1104-1105.
- MEGGERS, B.; CLIFFORD E.
1961 An Experimental Formulation of Horizon Styles in the Tropical Forest of South America. S. Lothrop (Ed.) *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Cambridge, Mass, Harvard University Press: 372-388.
- MENESES, U.T.B. de
1972 *Arqueologia Amazônica* (Santarém). Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo.
- MÉTRAUX, A.
1930 Contribution à l'Etude de l'Archéologie du Cours Supérieur et Moyen de l'Amazone. *Revista del Museu de La Plata*, XXXII: 145-185.
- NIMUENDAJÚ, C.
1949 Os Tapajó. *Boletim do Museu Emílio Goeldi*, X, Belém: 93-106.
1952 The Tapajo. J. H. Rowe (Ed.) *Kroeber Anthropological Soc. Papers*, 6 Berkeley: 1-26.
- OLIVEIRA, C.E.
1939 A Cerâmica de Santarém. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 3, Rio de Janeiro: 7-33.
- PABST, E.
1991 Critérios de distinção entre terra preta e latossolo na região de Belterra e os seus significados.

- dos para a discussão pedogenética. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, NS, Antropologia*, 7 (1): 5-19.
- PALMATARY, H.C.
1939 Tapajo Pottery. *Etnologiska Studier*, 8, Gotemburgo: 1-136.
1960 The Archaeology of the Lower Tapajós Valley – Brazil. *Transactions of the American Philological Society, New Series*, 50: 243 p.
- ROOSEVELT, A.C.
1987 Chiefdoms in the Amazon and Orinoco. R. Drennan; C. Uribe (Eds.) *Chiefdoms in the Americas*. Lanham, University Presses of America: 153-185.
1993 The Rise and Fall of the Amazonian Chiefdoms. *L'Homme*, 126-128, XXXIII, (2-4): 255-282.
1995 Early Pottery in the Amazon. Twenty Years of Scholarly Obscurity. W. K. Barnett; J. Hoopes (Eds.) *The Emergence of Pottery. Technology and Innovation in Ancient Societies*. Washington, Smithsonian Institution Press: 115-131.
- ROOSEVELT, A.C.; HOUSLEY, R.A.; IMAZIO DA SILVEIRA, M.; MARANCA, S.; JOHNSON, R.
1991 Eighth Millennium Pottery from a Prehistoric Shell Midden in the Brazilian Amazon. *Science*, 254: 1621-1624.
- ROOSEVELT, A.C.; LIMA DA COSTA, M.; LOPES MACHADO, C.; MICHAB, M.; MERCIER, N.; VALLADAS, H.; FEATHERS, J.; BARNETT, W.; IMAZIO DA SILVEIRA, M.; HENDERSON, A.; SLIVA, J.; CHERNOFF, B.; REESE, D.S.; HOLMAN, J.A.; TOTH, N.; SCHICK, K.
1996 Paleoindian Cave Dwellers in the Amazon: The Peopling of Americas. *Science*, 272: 372-384.
- ROSSANI, A.B.
1938 Algo sobre cerâmica Tapajoara. *Revista Geográfica Americana*, 9, ano 5, (56) Buenos Aires: 319-323.
- SCATAMACCHIA, M.C.M.; DEMARTINI, C.M.C.; BUSTAMANTE, A.
1996 O aproveitamento Científico de Coleções Arqueológicas: A Coleção Tapajônica do MAE-USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 6: 317-333.
- SERRANO, A.
1939 Cerâmica de Santarém. *Revista Geográfica Americana*, 9, ano 5, (54) Buenos Aires: 197-203.
- SMITH, N.
1980 Anthrosols and Human carrying capacity in Amazonia. *Annals of the Association of American Geographers*, 70 (4): 553-566.

Recebido para publicação em 29 de julho de 1997.

CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. *Les Chamanes de la Préhistoire – transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil, 1996, 119 pp., 114 figs.

Maria Beltrão*

O livro de Jean Clottes e David Lewis-Williams pode ser comparado ao alto curso de um rio, já apresentando considerável volume devido à contribuição de diversos afluentes. Difícil é não reconhecer sua distante nascente nas primeiras interpretações mágico-religiosas da pintura rupestre do Paleolítico europeu, desenvolvidas por estudiosos do início do século. Por mais cruas e, por vezes, fantasiosas que tenham sido algumas dessas interpretações, nelas já encontramos a atribuição de um conteúdo religioso bastante complexo à “arte das cavernas”. Também nessas hipóteses já encontramos uma orientação metodológica importante, embora cheia de armadilhas: a comparação etnográfica. Podemos ainda identificar pelo menos mais três “afluentes” importantes: a tendência dos autores de integrar os dados disponíveis, considerando a caverna como algo mais do que apenas um aglomerado de representações pictóricas (com ou sem conteúdo religioso), sugere pontos de contato com a análise estruturalista de Leroi-Gourhan e Lamming-Emperaire; os estudos de A. Marshack e R. G. Bednarik sobre incisões em instrumentos e estátuas paleolíticas, as quais são muito semelhantes a padrões fosfênicos e, finalmente, o desenvolvimento da linha de pesquisa de D. Lewis-Williams relacionada à interpretação da arte rupestre San (África do Sul) com base na descrição etnográfica do xamanismo San e nas diferentes imagens alucinogênicas resultantes da sujeição de humanos a estados alterados de consciência (o que normalmente ocorre em experiências xamânicas).

O primeiro capítulo apresenta as idéias centrais defendidas pelos autores de forma clara e bem articulada:

a) Religiões xamânicas – ou traços delas – podem ser encontrados em todos os continentes, abrangendo um vasto número de cultu-

ras. Essas religiões envolvem as atividades de pessoas-xamãs – capazes de atingir estados alterados de consciência (E.A.C.s), mediante técnicas de concentração, privação do uso dos sentidos, jejum ou ingestão de drogas, ocorrendo em geral uma combinação de algumas dessas opções.

b) Embora existam diversos meios de se atingir E.A.C.s, os resultados finais da aplicação desses diferentes “métodos” apresentam semelhanças notáveis, ou seja, as alucinações deles derivadas compartilham vários aspectos em comum. Esses aspectos comuns incluem:

1) *Uma fase alucinatória inicial marcada pela visão de padrões luminosos simples, aparentemente identificáveis a fosfenos, isto é, perceptosluminosos independentes de estímulo externo.*

Os padrões fosfênicos apresentam-se como diversos tipos de linhas podendo ter diversas colorações.

2) *Uma segunda fase, na qual as formas simples dos fosfenos começam a ser interpretados como objetos.*

3) *Uma fase alucinatória final com visões complexas, freqüentemente envolvendo animais e paisagens, incluindo “montagens” em que diferentes animais ou animais e pessoas fundem-se em um mesmo organismo. Ainda nesta fase, o sujeito da experiência pode passar por sensações estranhas, como a de flutuar ou de transformar-se em algum animal. Essas alucinações complexas, por outro lado, não excluem a continuidade da percepção de padrões geométricos.*

c) Os E.A.C.s são interpretados pelos xamãs como viagens extra-corpóreas ao mundo dos espíritos, em uma procura de cura para doenças, sucesso na caça de animais e proteção contra inimigos.

(*) Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

d) A arte rupestre San mostra representações de humanos envolvidos em ações semelhante àquelas incluídas na descrição de cerimônias xamânicas da tradição local. Tais representações incluem ainda figuras do tipo “meio homem-meio animal” e, em boa parte dos casos, as figuras representadas estão superpostas ou justapostas a desenhos que lembram os padrões fosfênicos.

A articulação desses quatro elementos permitiu a formulação da seguinte hipótese de trabalho: a arte San é constituída por representações de visões percebidas por pessoas (xamã) em transe extático e alguns traços essenciais dessas visões poderão ser identificados em representações gráficas de outras culturas influenciadas pelo xamanismo. Isto porque a aparência daquelas visões é, em grande parte, resultante de características fisiológicas universais do sistema nervoso humano. No entanto, a hipótese não exclui que ocorram especificidades culturais nas representações de povos diferentes, nem implica em que todo e cada aspecto da arte rupestre seja redutível a representações referentes a E.A.C.s.

Os dois capítulos seguintes anunciam o objetivo mais ambicioso dos autores, qual seja o de estender à arte rupestre do paleolítico europeu o modelo apresentado no primeiro capítulo. Para tanto, são apresentadas as características gerais da arte daquele período, em suas várias fases e sua distribuição geográfica (capítulo 2), seguindo-se uma avaliação crítica das tentativas anteriores de interpretação da arte rupestre (capítulo 3). Esses dois capítulos são suficientemente completos para mostrar as dificuldades a serem enfrentadas pela obra, o que se depreende da diversidade de temas e formas a serem explicados bem como das incertezas deixadas por outros modelos explicativos. De qualquer forma, o empreendimento foi dividido entre os dois capítulos finais, sendo o quarto (penúltimo) capítulo a parte mais problemática do livro. Isto porque Clottes e Lewis-Williams, já no início da obra, não apenas procuram discutir as semelhanças entre as visões e cosmologias dos diversos tipos de xamanismo, mas também afirmam que a ocorrência dessa forma de religião em sociedades de todo o planeta não se deve a processos de difusão cultural. Segundo eles, o xamanismo é uma decorrência direta de propriedades básicas do sistema nervoso humano, mais precisamente da possibilidade de se atingir E.A.C.s, com todas as suas conse-

quências alucinogênicas. Daí sua universalidade!!!!. Ainda segundo eles, isto se justifica pelas seguintes observações:

- a) Em geral, as cosmologias de inspiração xamânica dividem o mundo em camadas ou níveis em número variado, diferente de cultura a cultura. No entanto, sempre é possível identificar três níveis básicos: (1) *aquele em que vivemos*, (2) *um mundo superior (identificado ao céu)* e (3) *um mundo inferior, subterrâneo*. Também é bastante comum a crença de que rochas e cavernas são locais de acesso ao mundo subterrâneo.
- b) O transe xamânico inclui as sensações de vôo e de mergulho ao interior da terra. O capítulo 1 apresenta uma série de exemplos de viagens subterrâneas envolvidas em cultos xamânicos.
- c) O registro etnográfico San sugere que a dança dos xamãs diante das pinturas (principalmente de antílopes élan) funcionava como um potencializador da capacidade de viajar para o mundo dos espíritos e que as paredes das cavernas deveriam ser consideradas como “um véu estendido entre o nosso mundo e o mundo subterrâneo”

Ainda segundo Lewis-Williams e Clottes, é provável que as partes mais remotas das cavernas tenham sido freqüentadas por xamãs, pois alguns dos atributos desses lugares, como silêncio, isolamento social e escuridão, levando a uma privação do uso dos sentidos, proporcionariam condições adequadas para o desenvolvimento de E.A.C.s. Com base nesse pressuposto, os autores apresentam, ao longo do quarto capítulo, uma interpretação dos vestígios de ocupação humana dos nichos e galerias mais remotos de várias cavernas européias, com uma análise mais detalhada de Trois-Frères e Enlène. Nessa análise a principal atenção é voltada para: (1) *traços e figuras feitos a ponta de dedo em argila aplicada sobre as paredes ou fendas*; (2) *projeções e cavidades naturais das paredes, sugerindo fracamente formas humanas e animais que foram completadas pelos “artistas” de forma a reforçar formas biomorfas que parecem “surgir das rochas”*; 3) *objetos e ossos colocados em posições que não podem ser explicadas por abandono casual, como conjuntos de ossos espetados ao solo ou encaixados em fendas*. Essas observações demonstrariam um uso não-prático das ca-

vernas e que também no paleolítico europeu pode ser encontrada a noção de que as rochas formam um véu estendido entre dois mundos e que pode ser atravessado em ambos os sentidos.

Ao desenvolver esses argumentos, os autores aproximam-se perigosamente de conclusões de difícil demonstração. Em primeiro lugar, não parece ser suficientemente clara a ligação entre a ação de encaixar ossos em fendas e a noção de que a parede rochosa é o limite entre dois mundos; também parece por demais subjetiva a interpretação de marcas de mão infantis como vestígios de “ritos de iniciação”. Por outro lado, creio que as impressões de mãos, positivas e negativas, assim como as marcas a dedo sobre argila oferecem uma boa sustentação à linha principal de argumentação da obra, se levamos em conta a importância que os autores dão à cultura San, na qual o contato físico com as paredes e as pinturas parece ter grande importância. Um outro reforço importante vem do uso pelos homens do paleolítico de relevos naturais das rochas para a construção de imagens biomorfas que parecem surgir das paredes: aqui a idéia do véu entre dois mundos aparece como uma hipótese explicativa muito interessante.

À parte esse equilíbrio entre pontos positivos e negativos, o capítulo quatro apresenta um problema de ordem mais ampla, pois segundo os autores: *“L’ubiquité du chamanisme ne résulte pas de la diffusion d’idées et de croyances dans le monde, mais en partie du besoin inéluctable, au sein des sociétés de chasseurs-collecteurs, de rationaliser une tendance universelle du système nerveux humain: accéder à des états de conscience altérée”*. Ou seja, a divisão do mundo em diferentes níveis e a possibilidade de atravessar as barreiras entre eles, estabelecendo contato com espíritos e divindades são **determinados** pela ocorrência de E.A.C.s. Ora, atingir um estado alterado de consciência, de forma premeditada e regular, não é uma atividade simples, mesmo através dos métodos mais “instantâneos”, como uso de alcalóides vegetais em forma não purificada. Diversos registros etnográficos narram experiências de ocidentais que participaram de cerimônias xamânicas com consumo de drogas psicotrópicas e que mal passaram de fases muito iniciais de alucinação, se tanto. Outras pessoas simplesmente sentiram diversos tipos de mal-estar. Na verdade, o desenvolvimento do transe parece envolver um certo tipo de disciplina, que pressupõe um longo desenvolvimento cultural, resultando

no domínio de técnicas do êxtase. Certamente podemos admitir que um longo processo como esse ocorreu durante o paleolítico, mas devemos admitir que também outros processos estavam em andamento. É difícil imaginar que nossos antepassados não se assombrassem com inúmeros fenômenos naturais como a regularidade dos movimentos do sol e da lua, as posições das estrelas, o enraizamento das árvores, o papel do solo como sustentáculo das plantas em geral e outros. Não seriam esses estímulos fortes o suficiente para a elaboração das primeiras cosmologias por parte de nossos ancestrais? Desta forma, os autores fazem uma afirmação por demais incisiva quanto a um tópico onde demonstrações são praticamente impossíveis. Contudo, deve-se observar que a eficiência do modelo interpretativo independe de considerarmos ou não os E.A.C.s como o fundamento da ocorrência universal do xamanismo.

Finalmente, no quinto e último capítulo, os autores desenvolvem um estudo mais amplo da arte rupestre europeia, analisando dados de vários sítios. Talvez o aspecto mais importante do capítulo seja a comparação dos grandes painéis encontrados nos salões mais amplos com a decoração de locais remotos, alguns mal comportando uma ou duas pessoas. No primeiro caso, a grande quantidade de material e de trabalho envolvido sugere a ocorrência de uma atividade coletiva, o que certamente não deve ter ocorrido nos divertículos menores, especialmente nos mais remotos. No entanto, em ambos os casos, os registros parecem apresentar o aspecto de imagens alucinatórias conforme às predições do modelo: biomorfos com formas híbridas, grande quantidade de representações seguindo padrões fosfênicos (justapostos ou não aos temas figurativos) e representações animais cujas proporções relativas e associações são de caráter patentemente irreal. Segue-se uma dedução bastante plausível: teriam existido nas cavernas lugares a que determinadas pessoas (xamãs) recorreriam, tentando encontrar locais adequados ao desenvolvimento de suas capacidades de atingir e controlar o transe. Outros locais, mais amplos, seriam usados em ritos coletivos. Penso que esta forma de olhar para a caverna ornada, embora diferente da noção de “santuário” paleolítico, apresenta alguma semelhança com a abordagem estruturalista, ao buscar papéis específicos em compartimentos de uma mesma caverna.

A avaliação global do trabalho é positiva, inclusive por seu significado como revisão magni-

ficamente ilustrada dos problemas levantados pela interpretação da arte rupestre. Positiva também é a avaliação das idéias centrais do livro, pela apresentação de uma proposta de interpretação do passado que provavelmente terá muita influência nos próximos anos, apesar de algumas conclusões um tanto quanto subjetivas avançadas por Clottes e Lewis-Williams. Talvez uma aplicação mais aprofundada do modelo “xamânico-extático” a regiões onde não se dispõe de fontes etnográficas para comparações – como a Europa Ocidental – de-

penda de determinados progressos desse mesmo modelo, a fim de que conclusões mais definitivas sejam tiradas. Certamente tais progressos poderão ser obtidos com a aplicação desse modelo ao estudo da arte rupestre em regiões onde alguma comparação etnográfica válida é possível (como na Oceania e na América). Tais estudos poderiam confirmar quais aspectos das tradições xamânicas são realmente universais, apresentando-se como constantes através de longos intervalos de tempo.

Recebido para publicação em 25 de junho de 1997.

Notas

A NEW READING TO A PAINTED INSCRIPTION FROM CATTERICK, U.K.

In an earlier paper published in the *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, I studied a Dressel 20 *titulus pictus* from the 1959 excavations at Catterick (Funari 1993:125-129, Fig. 9) and the same conclusions are drawn in two books published later (Funari 1996; Carreras and Funari 1997). Professor Wachter and Dr. Pete Wilson are now preparing a monograph as part of a Council for British Archaeology entitled *Excavations at Catterick (Cataractonium), 1958-1993* and the English Heritage Drawing Office was able to recognize another letter to the right, difficult to see when working from photographs, as was the case when I produced my original report. The new drawing (Fig. 1) shows another letter to the right, and in this way it is possible to propose the reading XCV<I>I, like CIL XV, 4491, 34. The weight of the vessel was thus 97 Roman pounds (or 98-99, considering that we do not know if there were other letters to the right, now invisible) and the weight of olive-oil was probably 216 Roman pounds.

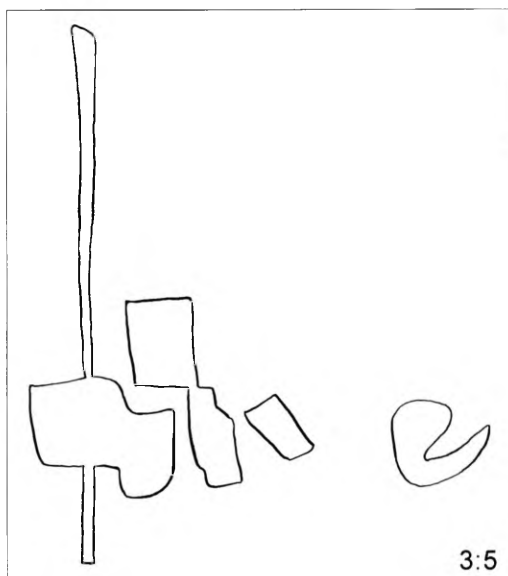


Fig. 1 – New drawing of Dressel 20 *titulus pictus* from Catterick.

Pedro Paulo A. Funari*

References

- FUNARI, P.P.A.
1993 Some Roman inscriptions from Britain: amphora evidences. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3: 212-135.
- FUNARI, P.P.A.
1996 *Dressel 20 Inscriptions from Britain and the Consumption of Spanish Olive Oil: with a Catalogue of Stamps*. Tempus Reparatum, BAR British Series 250, Oxford.
- CARRERAS, C.; FUNARI, P.P.A.
1997 *Britannia y el Mediterraneo: estudios sobre el abastecimiento bético y africano a Britannia*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Recebido para publicação em 8 de abril de 1997.

(*) Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

PROJETO DE INTERVENÇÃO ARQUEOLÓGICA EM PORTO SEGURO

A cidade de Porto Seguro vem experimentando, nos últimos anos, um processo de transformação substancial decorrente do fenômeno de turismo de massa.

A indústria turística, iniciada por particulares, e que hoje conta com incentivo da administração estadual, provocou, em um breve período de tempo, alterações na ordem econômica, conseqüentemente notável aumento da população fixa, recepção massiva de contingentes temporários, expulsão da população originária para bairros satélites, extensão da área residencial da cidade e reformulação funcional de diversos setores.

As alterações de características urbanísticas, derivadas deste acelerado processo de mudanças, afetaram notavelmente a paisagem urbana e natural e colocaram em risco o patrimônio arquitetônico e arqueológico da cidade. Do ponto de vista da estrutura de saneamento, a rede de serviços básicos tornou-se insuficiente, posto que não acompanhou o crescimento desmesurado do contingente populacional.

Por estas circunstâncias, está sendo levado a cabo um programa de obras sanitárias, por parte da EMBASA – Empresa Baiana de Águas e Saneamento, que implicou na abertura de 22km de trincheiras para o assentamento da rede de encanamento em todos os setores da cidade.¹



Foto 1 – Vista parcial do Centro Histórico da Cidade Alta.

(1) Estas obras, iniciadas em agosto de 1996, contam com o gerenciamento direto da EMBASA (Empresa Baiana de águas e saneamento), execução a cargo da Construtora OAS Ltda., financiadas através do Programa para o Desenvolvimento do Nordeste PRODETUR, contando ainda com

recursos do BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento), do BNB (Banco do Nordeste do Brasil) e do Governo do Estado da Bahia.



Foto 2 – Abertura de trincheiras e assentamentos da rede de água.

Por exigências legais, o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – exigiu que especialistas deveriam intervir neste programa. Desta maneira, foi convocado o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA) para elaborar um plano de ação arqueológica. Cabe ressaltar que a UFBA tem realizado, em diferentes momentos, trabalhos de pesquisa de característica etnológica, etno-histórica e arqueológica no município de Porto Seguro.

Neste contexto, foi possível conciliar o trabalho emergencial das obras de saneamento básico, com uma proposta de intervenção arqueológica que permitisse ao mesmo tempo controlar os trabalhos de engenharia e redundasse em benefício do conhecimento do acervo do patrimônio ar-

queológico desta cidade. A instalação da rede de ampliação do sistema de abastecimento de água e instalação do sistema de esgotamento sanitário desta cidade permitiram conhecer o subsolo do núcleo urbano oferecendo uma longa rede de perfis estratigráficos (Foto 1). A proposta de pesquisa que acompanhou o plano de intervenção tem por objetivo confrontar os dados oferecidos pela abertura de trincheiras, identificando áreas de refugos e estruturas subjacentes, com o levantamento de estruturas emergentes em ruínas dos setores monumentais e com os aspectos tipológicos ainda reconhecidos nas residências e nas ruas do tecido urbano atual (Foto 2).

A isto, juntar-se-ão informações de fontes documentais escritas do Arquivo Histórico Estadual

da Bahia, da Biblioteca Nacional e da Cúria e Arquivo Municipal do Município de Teixeira de Freitas.²

Acreditamos que este conjunto de dados possa permitir a construção do processo de ocupação neste núcleo urbano, revelando assim a diacronia na dinâmica de uso e abandono de espaços, a qualificação funcional desta utilização: setores que foram preferenciais para funções especiais (residências, administração pública e atividades econômicas) e as relações do espaço com o status social.

No decorrer dos trabalhos, apresentou-se uma nova perspectiva de análise, que se trata do uso de certo tipo de material arqueológico para comprovar relações inter-regionais. Refere-se à vinculação

econômica entre o núcleo urbano de Porto Seguro com Salvador e Recôncavo Baiano, no período colonial e independente. De fato, alguns elementos aludem a uma possível dependência de Porto Seguro, no que respeita ao material construtivo, telhas e tijolos, e também vasilhames domésticos, especialmente cerâmica vidrada. Esta tipologia deverá ser considerada com exames aprofundados do material arqueológico, com comparações com estes correspondentes em Salvador e no Recôncavo e ainda com fontes documentais escritas.

*Carlos Etchevarne**
*Leticia de Barros Motta***

Recebido para publicação em 18 de julho de 1997.

(2) Município próximo a Porto Seguro, onde se concentram todos os livros paroquiais do extremo sul da Bahia.

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia, Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia.

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Pós-Graduação, mestrado.

O ABANDONO DO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO SUBAQUÁTICO NO BRASIL. UM PROBLEMA PARA A ARQUEOLOGIA BRASILEIRA*

O objetivo desta nota é chamar atenção à problemática que envolve a preservação do patrimônio arqueológico subaquático no Brasil e, também, apontar possíveis soluções aos problemas a serem aqui levantados, na tentativa de reverter o quadro de abandono em que se encontram esses bens culturais sob nossas águas (marítimas e/ou interiores).

O patrimônio que se encontra no fundo das águas está sujeito a uma violação ainda maior do que aqueles que se encontram em superfície. Existe uma depredação contínua, sobretudo dos naufrágios marítimos, proveniente da pouca importância dada a esses bens culturais por parte dos órgãos responsáveis pela gestão patrimonial nacional. Conseqüentemente, esta situação é caracterizada por uma total falta de conscientização do público comum, quanto à importância desse patrimônio. Desta forma, mergulhadores – amadores e/ou profissionais – caçadores de tesouros ou não, que visitam constantemente muitos desses sítios, consideram esses bens culturais como alvos fáceis e desprotegidos, frutos de suas descobertas pessoais.

Como lidar com este desrespeito patrimonial?

Com um litoral que se estende por mais de 8.500 km, palco de milhares de naufrágios em quase 500 anos de história trágico-marítima, com águas interiores que representam uma das maiores redes fluviais do mundo, temos uma certeza: o Brasil desconhece os bens culturais submersos em suas águas.

Quanto se perdeu e ainda se perde de informações importantíssimas para a arqueologia brasileira (pré-histórica e histórica)? Quantos sítios arqueológicos se encontram, por um motivo ou outro,¹ encobertos pelas águas? E as represas, qual o impacto delas sobre o estado de conservação dos sítios arqueológicos?

(*) Parte deste trabalho foi apresentado no Seminário Internacional: "Caminhos da Preservação II: Usos do Patrimônio", realizado no MuBE (Museu Brasileiro da Escultura) – São Paulo – SP, de 27 a 30 de julho de 1997 – Organização: ICOMOS-BRASIL.

(1) Destroços e/ou ruínas de embarcações naufragadas; instalações portuárias marítimas e/ou fluviais; ocupações pré-

Enquanto em vários países do mundo os arqueólogos aprenderam a mergulhar com o objetivo explícito de estender o alcance de suas pesquisas científicas ao ambiente aquático, no Brasil, só o fato de se pensar no objeto de pesquisa embaixo d'água, acabou por criar universos distintos entre a ciência e a aventura submarina. Tal atitude é fortemente baseada na desinformação sobre a arqueologia brasileira – visto que a arqueologia subaquática hoje, nada mais é que a arqueologia praticada no ambiente aquático – e na ineficácia da legislação – lei nº 7.542 de 1986 com Portaria Interministerial (Ministério da Marinha e Ministério da Cultura) nº 69, de 23 de janeiro de 1989, que enfatiza serem todos os bens artísticos, históricos e arqueológicos encontrados submersos pertencentes à União, contudo, não deixando claro o que é um sítio arqueológico submerso e, menos ainda, o porquê das diferenças entre os bens submersos e os bens encontrados em superfície.² Desta forma, foram beneficiados diretamente os mergulhadores aventureiros, que acabaram dominando por completo o acesso ao patrimônio submerso. Este domínio é tão marcante, que muitos deles se ofendem quando sabem de nossas intenções preservacionistas em relação ao patrimônio submerso, por o considerarem suas propriedades particulares.

Para se ter uma idéia da gravidade do problema, existem as depredações clandestinas justificadas na obrigatoriedade da lei, da necessidade de

históricas e históricas que foram absorvidas pelas flutuações do nível marinho; poços ou lagos utilizados em rituais; lugares que se tornaram submersos pela ação antrópica (represas, canais, açudes, etc.), etc..

(2) Normas para Procedimentos Ligados à Pesquisa e Proteção de Bens Arqueológicos Submersos, nos Termos da Lei nº 7.542 de Setembro de 1986 – Diário Oficial 26/01/89.

(4) Exploração Científica

4.1) A Autorização para exploração científica de áreas ou locais que contenham coisas ou bens afundados, submersos, (...), será competência do Ministério da Marinha, ouvido o Ministério da Cultura.

se entregar os objetos retirados à União, e também as depredações que podemos chamar de oficiais, pois é muito comum a deliberação de autorização para explorações dos bens culturais submersos pela própria Marinha do Brasil, responsável pela legislação vigente, sem a exigência preliminar de um projeto coerente de pesquisa sistemática com base metodológica, acabando por favorecer empresas e grupos particulares de atividades submarinas, totalmente despreparados de quaisquer formações necessárias para tais intervenções.

Sendo assim, não podemos mais permitir que estes abusos prejudiciais ao patrimônio se mantenham como se fossem problemas alheios aos demais encontrados em superfície. É dever de todos nós arqueólogos incluímos em toda a temática preservacionista do patrimônio os bens culturais submersos. Do contrário, enquanto houver esta lacuna entre “versão seca” e “versão molhada” do patrimônio, numerosos sítios arqueológicos submersos estarão desaparecendo literalmente sob nossos olhos.

Cabe ressaltar, para um maior esclarecimento, diante desta diferença de atitude patrimonial, que o patrimônio arqueológico subaquático não se resume aos navios afundados nos oceanos como enfatizam nossa legislação e a mídia sensacionalista. *Ele é constituído por todos os bens móveis ou imóveis, testemunhos de uma ação humana situados inteiramente ou em parte no mar, nos rios,*

*nos lagos, nas lagoas, nos cais, nas valas, nos cursos de água, nos canais, nas represas, nos reservatórios artificiais, nos poços e outros planos de água, em zonas de maré, manguezais, ou quaisquer outras zonas inundadas periodicamente, ou recuperados num tal meio, ou encontrados em margens atualmente assoreadas.*³

Outro problema relativo aos ataques a esse patrimônio é a questão da conservação dos objetos retirados do ambiente aquático. Eles necessitam de tratamento especial logo que tomam contato com a superfície, para não se deteriorarem. Assim, é vítima de um processo duplamente destrutivo: quando o objeto é arrancado de seu contexto; e quando desaparece por completo. Infelizmente, é muito comum entre mergulhadores que se divertem nos finais de semana arrancando peças de navios, o abandono de seus *souvenirs* nas lixeiras dos clubes náuticos logo após desembarcarem da aventura ou, com certeza, alguns dias mais tarde nas lixeiras de suas casas. Já a depredação feita por grupos organizados – nacionais e/ou estrangeiros – de caça ao tesouro, não seguem esta regra, pois são equipados com o que há de melhor no mercado para garantir a integridade desses objetos, valorizando-os no mundo dos colecionadores.

Como podemos perceber, a triste realidade subaquática brasileira é crítica. Por isso, não podemos continuar nesta distinção ao patrimônio cultural que se encontra submerso. O que fazer então? E como fazê-lo?

Existe no quadro de comitês internacionais do ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), o Comitê Internacional do Patrimônio Cultural Subaquático (ICUCH⁴ – International Committee on the Underwater Cultural Heritage), que se ocupa das discussões sobre o patrimônio internacional submerso. E é com base nos objetivos descritos em suas regras de procedimentos, que acreditamos poder reverter aos poucos este processo destrutivo que envolve o nosso patrimônio aquático.

Para uma melhor compreensão desses objetivos citados, apresentaremos na íntegra a tradução

4.2) Para cada exploração científica, o Ministério da Marinha designará uma Comissão Interministerial que terá por propósito definir, dentre a totalidade do material resgatado, as peças de valor artístico, de interesse histórico ou arqueológico.

4.2.1) A Comissão Interministerial terá a seguinte constituição: 3 membros indicados pelo MinC. e 3 membros indicados pelo MM.

4.2.2) As indicações para os membros da Comissão Interministerial devem recair sobre pessoal habilitado nas áreas de arqueologia, história da arte, e outras áreas afins.

4.2.3) A presidência da Comissão Interministerial caberá a um dos representantes do Ministério da Marinha.

4.2.4) As decisões da Comissão Interministerial serão tomadas por consenso.

4.2.5) Na hipótese de não ocorrer consenso entre os membros da Comissão Interministerial a decisão será tomada por votação.

4.2.6) Em caso de empate na votação, caberá ao Presidente da Comissão Interministerial a decisão final sobre o assunto.

4.2.7) O material resgatado, definido pela Comissão Interministerial como de valor artístico de interesse histórico ou arqueológico, permanecerá no domínio da União, conforme estabelecido no Art. 20 da Lei nº 7.542/ 86.”

(3) Definição elaborada pelo autor com base em Convenções e Legislações Internacionais (UNESCO, ICUCH – ICOMOS, Convenção Européia, Legislação Portuguesa, Legislação Francesa).

(4) Este comitê foi estabelecido de acordo com o artigo 14 dos Estatutos ICOMOS, por resolução do Executivo (ICOMOS) em novembro de 1991.

do item 3, referente ao Objetivo contido nas Regras de Procedimentos do ICOMOS – Comitê Internacional do Patrimônio Cultural Subaquático:⁵

3. Objetivo

O objetivo particular do comitê é promover a cooperação internacional em identificar, proteger e conservar os sítios de patrimônio cultural subaquático e avisar o ICOMOS do desenvolvimento e implementação de programas nesse campo.

3.1 O objetivo do Comitê inclui, mas não está limitado a:

3.1.1 Estímulo ao interesse internacional e conservação do patrimônio cultural subaquático mundial associado ao governo e instituições privadas, profissionais liberais e ao público em geral.

3.1.2 Promover o inventário sistemático do patrimônio cultural subaquático mundial.

3.1.3 Desenvolvimento e promoção de estratégias efetivas para conservação, manejo e apresentação do patrimônio cultural subaquático mundial.

3.1.4 Promover métodos de aperfeiçoamento e critérios para localização, exploração, registro e intervenção em sítios de patrimônio cultural subaquático.

3.1.5 Estabelecimento de critérios para o treinamento e qualificação de profissionais envolvidos com a conservação e o manejo de sítios de patrimônio cultural subaquático.

3.1.6 A troca de experiência e perícia na conservação (preservação) de sítios de patrimônio cultural subaquático.

Alguns de nossos projetos já estão em andamento com base nos objetivos e preceitos do Comitê Internacional do Patrimônio Cultural Subaquático (ICUCH) e outros em fase de planejamento estratégico para intervenções em áreas inundadas artificialmente (barragens, represas, açudes, etc.):

– O projeto de pesquisa: **“A Arqueologia Subaquática e sua aplicação à Arqueologia Brasileira: o exemplo do Baixo Vale do Ribeira de**

Iguape”⁶ – Trata-se de um projeto pioneiro na arqueologia brasileira que integra a pesquisa arqueológica subaquática sistemática às pesquisas arqueológicas terrestres que vêm sendo realizadas no Baixo Vale do Ribeira, com o objetivo de não só ampliar a extensão do potencial arqueológico (pré-histórico e histórico) da região para o domínio submerso, como também oferecer, através de uma síntese de exemplos sobre métodos e técnicas desenvolvidos e utilizados nas pesquisas de arqueologia subaquática de vários países do mundo, subsídios que supostamente poderão servir como um “manual” para futuros trabalhos a serem realizados no Brasil;

– O **“Projeto Porto Grande de Iguape”** – Vem sendo realizado por Scatamacchia, Demartini e Rambelli, na cidade de Iguape – SP, e representa claramente a integração da pesquisa arqueológica realizada no ambiente aquático às pesquisas terrestres, devido à localização de suas antigas estruturas de instalações portuárias: parte em terra, parte no limite água/superfície e parte totalmente submersa. O Porto Grande será transformado em um Museu de Sítio;

– O **“Projeto NAUI (National Association of Underwater Instructors) Brasil de Arqueologia Subaquática”** – adaptado do programa norte americano de Arqueologia Subaquática NAUI à realidade brasileira,⁷ tem o objetivo de formar, sensibilizar e conscientizar o mergulhador esportivo brasileiro sobre a importância da preservação do patrimônio cultural submerso (Educação Patrimonial) e também ensinar as atividades do mergulho autônomo científico aos pesquisadores brasileiros, rompendo, assim, com o pensamento errôneo das dificuldades de atuação científica no ambiente aquático. Cabe ressaltar, nas palavras do arqueólogo norte-americano George Bass (1966), que “é mais fácil ensinar um arqueólogo a mergulhar, que ensinar arqueologia a um mergulhador”

– O **“Projeto Águas Interiores”** – Possibilitará o estudo sistemático e a elaboração de um laudo técnico sobre o estado de conservação de diferentes sítios arqueológicos brasileiros (pré-históricos e/ou históricos) que se tornaram submersos pela ação antrópica.

(6) Dissertação de mestrado do autor, sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia (MAE – USP), em fase de conclusão.

(7) Adaptação feita pelo autor.

(5) In Rules of Procedure ICOMOS – International Committee on Underwater Cultural Heritage Incorporated (p. 2).

Muitos outros projetos aguardam o momento certo para serem colocados em prática, dentre eles, o mais importante, o **“Projeto Nacional de cadastramento sistemático dos sítios arqueológicos subaquáticos (águas marítimas e/ou interiores)”**. Pois acreditamos que só um inventário de âmbito nacio-

nal poderá garantir a proteção destes bens culturais. Mas, para tal realização, é preciso somar nossas forças e contarmos com o apoio da arqueologia brasileira, através da SAB (Sociedade de Arqueologia Brasileira), assim como do IPHAN, do ICOMOS – Brasil, do ICUCH, da Marinha do Brasil, etc..

*Gilson Rambelli***

Recebido para publicação em 30 de julho de 1997.

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Pós-Graduação, Mestrado; Membro do Comitê Internacional do Patrimônio Cultural Subaquático (International Committee on the Underwater Cultural Heritage – ICUCH) – ICOMOS e Coordenador do Comitê Temático do Patrimônio Cultural Subaquático do ICOMOS – BRASIL.

DESCRIÇÃO DE ALGUNS INSTRUMENTOS SIMPLES UTILIZADOS PARA A COLETA E CONCENTRAÇÃO DE ELEMENTOS FÓSSEIS DE PEQUENAS DIMENSÕES DE ORIGEM ARQUEOLÓGICA OU PEDOLÓGICA*

Questões de natureza metodológica são comuns a qualquer disciplina nas mais diversas áreas de conhecimento científico. Tais questões, entretanto, se apresentam mais amiúde quanto mais nova for a aplicação de uma disciplina em particular.

A necessidade de definição de uma metodologia específica para estudos antracológicos no Brasil nos conduziu à idealização e construção de diferentes instrumentos, os quais finalmente se provaram bastante simples e de extrema utilidade nos trabalhos de campo.

A iniciativa deste artigo surgiu a fim de descrever este equipamento à comunidade científica, uma vez que ele pode ser útil não só para a amostragem de carvões, como também de diversos outros elementos fósseis de pequenas dimensões, provenientes de contexto tanto arqueológico quanto pedológico.

Os trabalhos de campo, realizados entre os meses de julho e dezembro de 1995, estão relacionados a uma tese de doutorado desenvolvida pela segunda autora, objetivando o estudo antracológico de sambaquis do Estado do Rio de Janeiro. Estes estudos visam a obtenção de informações sobre evolução paleoambiental, assim como sobre a utilização da madeira pelas populações pré-históricas. Estudos antracológicos são praticamente inéditos no Brasil, e em meios tropicais de uma maneira geral. A antracologia, disciplina que começou a ser desenvolvida na década de 60, principalmente em regiões temperadas e mediterrâneas, se baseia na determinação de fragmentos de carvão a partir de sua estrutura anatômica, a anatomia da madeira sendo muito bem conservada após combustão.

Uma boa amostragem de material destinado a estudos antracológicos, seja ela realizada em sítios arqueológicos ou em perfis pedológicos, de-

pende da coleta de grandes quantidades de sedimento, a fim de obter-se um número suficientemente importante de fragmentos de carvão que permita a interpretação correta dos dados obtidos, seja com referência ao paleoambiente e ao paleoclima, seja quanto à utilização, pelo homem, do meio vegetal.

No caso presente, duas estratégias principais foram abordadas: amostragem de perfis e, quando possível, coleta de material antracológico concomitante à escavação do sítio.

Na amostragem de perfis, cada amostra, ou nível de coleta, corresponde, de modo geral, a 1m² de superfície por 10cm de espessura (ou seja, 100 litros de sedimento compactado). Em um perfil de 5m de altura, por exemplo, seja ele arqueológico ou pedológico, o volume de sedimento coletado chega a 5000 litros, podendo alcançar muito mais, se for levada em conta a descompactação.

Neste trabalho, foi feita uma coleta padrão em perfis em todos os sítios amostrados, compreendendo seções de 2m de comprimento por 50cm de profundidade e 10cm de espessura. Normalmente, é difícil manter os níveis horizontais e de espessura constantes, em particular no caso de sedimentos que são, na maior parte das vezes, heterogêneos. Para isso, idealizamos uma “guia de coleta”, simples de construção e de utilização, que permite a realização de amostragens seguindo camadas regulares.

Devido ao enorme volume de sedimento coletado, é praticamente impossível fazer o transporte de tais quantidades do local de coleta ao local de estudo, de modo que uma primeira concentração deve ser feita diretamente no local de coleta. Esta se faz por peneiragem, a seco ou na água, e para facilitar esta operação foi elaborado um “suporte de peneira” simples e facilmente transportável.

No caso da antracologia, em particular, os elementos a serem concentrados (carvões) são de pequenas dimensões e muito leves. Sua capacidade de flutuação é frequentemente aproveitada, em diferentes estudos antracológicos, para separar es-

(*) Trabalho desenvolvido em associação com o projeto “Aproveitamento Ambiental das Populações Pré-Históricas do Estado do Rio de Janeiro”, um convênio MN/FINEP/FUJB.

tes elementos do material mais pesado (Badal *et al.* 1989: 9; Figueiral 1992: 193). As “células de flotação” utilizadas na Europa, no entanto, utilizam em geral equipamentos mais dispendiosos, como bombas de recuperação da água ou de injeção de ar comprimido (Buxo 1991: 107; Chabal 1989: 54). Em nosso caso, elaboramos uma “célula de flotação” bastante simples, mas que permitiu uma agilidade considerável na triagem do material, quando se pode dispor de uma fonte de água corrente. Esta operação pode ser feita no laboratório, após uma primeira peneiragem a seco.

Estes três equipamentos são descritos a seguir, de modo a permitir a arqueólogos, antracólogos ou cientistas de outras disciplinas, eventualmente interessados, sua fabricação e utilização.

Guia de amostragem de perfis sedimentares

Este aparelho, de extrema simplicidade, é constituído de uma barra transversal e de dois montantes verticais. Foi confeccionado em alumínio,

tendo como objetivo servir de guia para a decapagem horizontal do sedimento do perfil a ser amostrado (Fig. 1a e 1b).

A barra transversal (“régua”) tem 2.7m de comprimento por 2cm de largura, sendo dividida em três segmentos (respectivamente 100, 70 e 100cm), para maior facilidade no transporte. No momento de utilização os três segmentos são fixados um ao outro com 4 parafusos (“borboletas”), de modo a constituir uma régua rígida de 2.5m de comprimento. A 25cm de cada extremidade da régua, uma ranhura transversal delimita a zona de amostragem (2m). Uma série de 6 furos equidistantes, de 5mm de diâmetro, posicionados ao longo de 20cm em cada extremidade da régua, permite o seu posicionamento sobre os montantes verticais.

Os montantes são constituídos por duas barras em forma de U, medindo 152cm de comprimento por cerca de 3cm de seção. Em cada montante foram fixados 16 parafusos de 4mm de diâmetro, espaçados de 10cm, o primeiro e o último estando situados a 1cm de cada extremidade. Quatro orifícios de 10mm de diâmetro (dois em cada

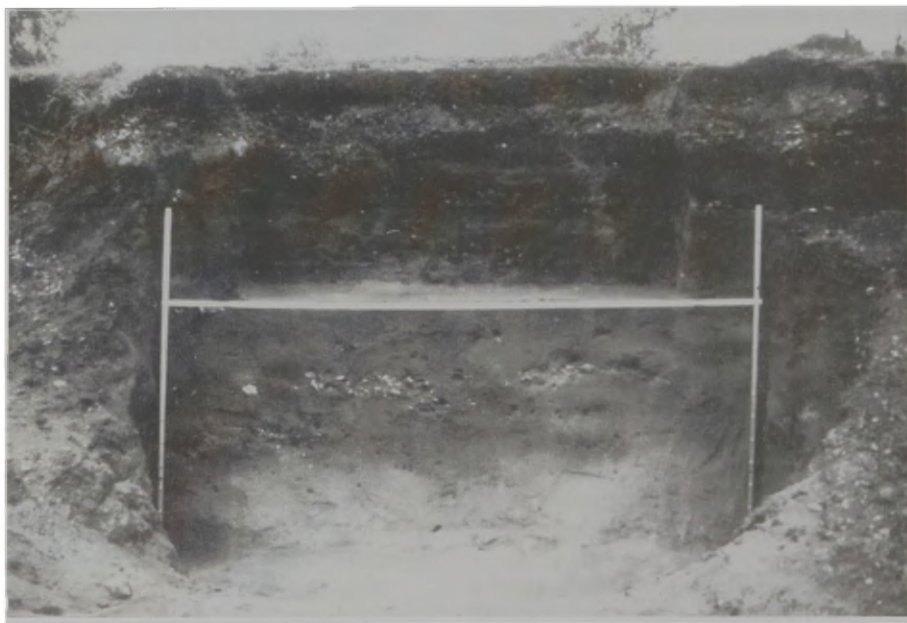


Fig. 1a – Guia de amostragem de perfis sedimentares. Sambaqui Salinas Peroano (Cabo Frio, Estado do Rio de Janeiro).

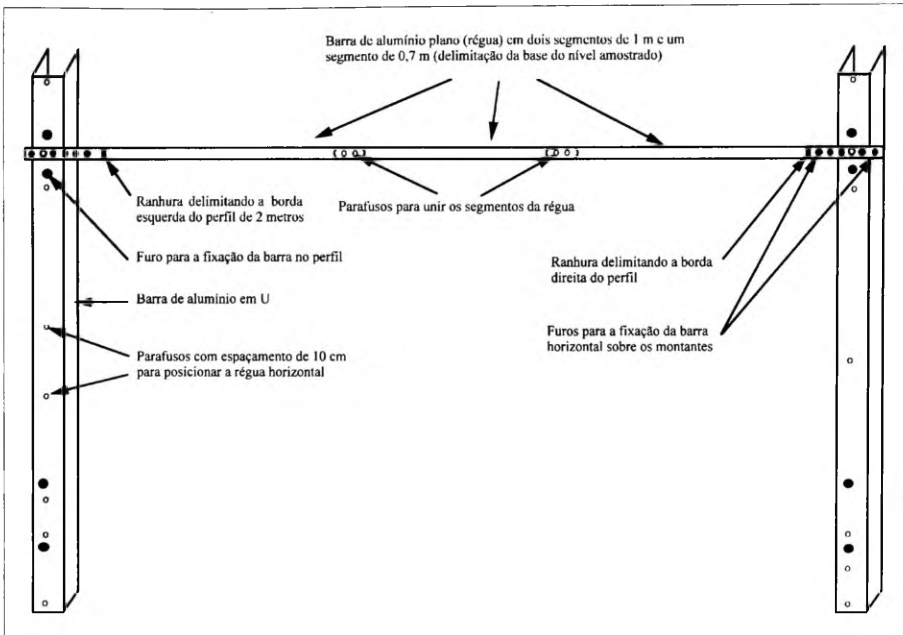


Fig. 1b – Guia de amostragem de perfis sedimentares.

extremidade), situados entre os parafusos, permitem a fixação dos montantes no perfil.

Antes da fixação do equipamento, a fim de obter um resultado adequado, é indispensável preparar bem o perfil a ser amostrado. Para isso deve ser feita uma decapagem cuidadosa, de modo a obter uma superfície perfeitamente vertical em toda a altura do perfil, ao longo de pelo menos 2.50m de largura. Um dos montantes será então fixado contra a parede em posição vertical e cravado no sedimento de modo a nivelá-lo com a superfície do perfil, utilizando-se para isso ponteiros de 8mm de diâmetro por 15 a 20cm de comprimento. O segundo montante será então posicionado, com a ajuda da régua colocada horizontalmente, e em seguida fixado como o primeiro. Ao colocar a régua em posição horizontal, sobre o primeiro par de parafusos situado imediatamente sob a linha superficial do terreno, poderá ser feita uma primeira decapagem (limpeza), destinada a obter-se uma superfície plana horizontal, utilizando a régua como guia. Ao posicionar, em seguida, a régua nos parafusos inferiores, poder-se-á proceder às decapagens sucessivas de camadas de 10cm de espessura (amostragem propriamente dita).

Suporte de peneiras

Este instrumento foi utilizado para peneiragem dos sedimentos na água, seja diretamente numa lagoa, seja com o auxílio de um jato de água (mangueira de jardim).

Constitui-se de três pés em tubo metálico, de cerca de 80cm de comprimento, sobre os quais foram soldados 2 seções de tubo de cerca de 3cm de comprimento, espaçadas de 25cm, e de dois aros de ferro (em vergalhão) de 55cm de diâmetro, sobre os quais foram soldados, de modo equidistante e perpendiculares ao plano dos aros, 3 pinos de cerca de 4cm de comprimento e de seção ligeiramente inferior ao diâmetro interno dos tubos (Fig. 2).

Para a utilização, os pinos dos anéis são encaixados nas seções dos tubos soldadas nos pés; as peneiras são colocadas sobre os anéis. A peneira superior serve para recuperar o material mais grosseiro, enquanto a peneira inferior, de malha mais fina, serve para recuperar o material de menores dimensões. A lavagem é feita versando-se água sobre a peneira superior com o auxílio de um jarro ou de uma mangueira de jardim. Os carvões retidos sobre as peneiras são em seguida recuperados ma-

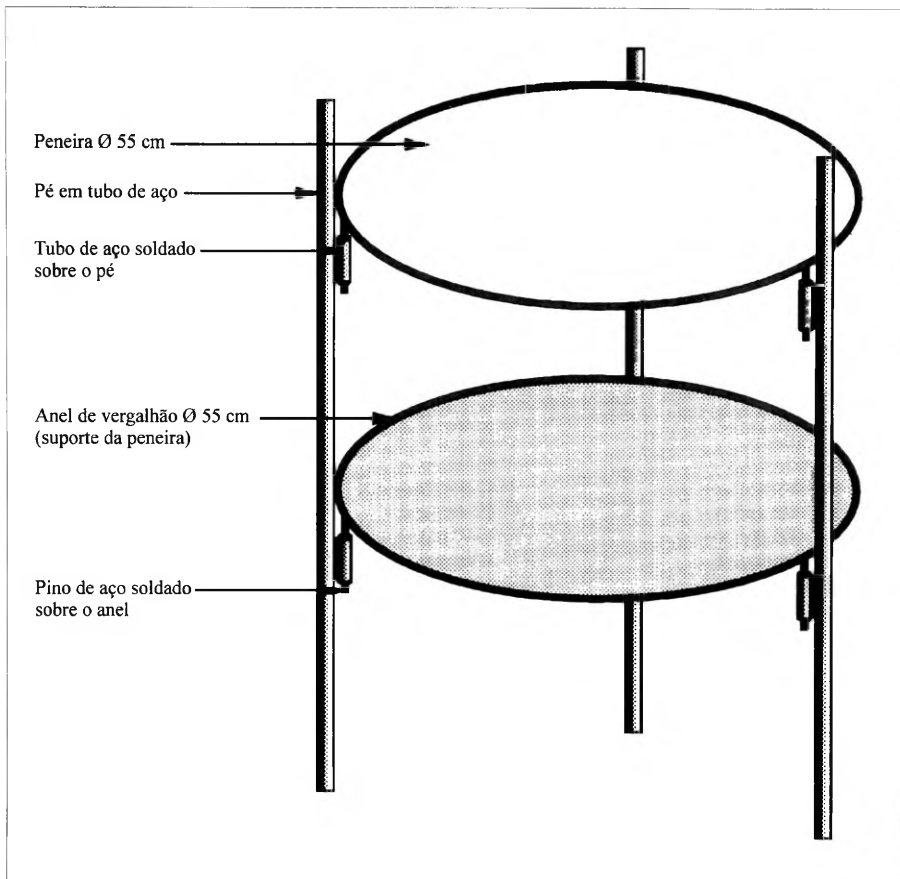


Fig. 2 – Suporte de peneiras (tripé).

nualmente com uma pinça flexível (triagem) e secados ao ar livre.

Em todas as fases do trabalho, foram utilizadas peneiras de dimensão padrão encontradas no comércio (casas de material de construção). A malha de peneiragem ideal para este tipo de estudo sendo de 4mm, estas foram as mais utilizadas (peneiras “feijão”). Eventualmente, na necessidade de separar o material mais grosseiro para facilitar a triagem, associamos a estas peneiras de malha 6mm (peneiras “café”). No caso contrário, em que nos interessava coletar elementos de frações inferiores, associamos às peneiras 4mm outras de malha 2mm, estas últimas conhecidas no comércio como peneiras “arroz” Em todos os casos, optamos por peneiras de aro de 55cm de diâmetro.

Célula de flotação

A célula de flotação aqui descrita foi utilizada tanto para a lavagem de material proveniente da amostragem de perfis quanto de coletas concomitantes à escavação do sítio.

Os sedimentos tratados foram de natureza essencialmente arenosa, argilo-arenosa, argilosa ou constituídos de conchas, e os resultados obtidos se revelaram muito satisfatórios na maioria dos casos. Tivemos problemas apenas no caso de concreções calcárias, onde os carvões estavam impregnados de material mineral e, em conseqüência, não flutuaram.

O princípio de funcionamento da célula é bastante simples. Consiste em lavar o sedimento, previamente depositado sobre uma peneira submersa numa cuba, em uma corrente de água turbilhonante.

Os carvões, liberados do sedimento, são levados à superfície da água e em direção à periferia da cuba, caindo sobre uma peneira plástica de malha fina onde os elementos sólidos são recuperados (“peneira de recuperação”).

O corpo da célula é constituído de uma metade de tonel de plástico espesso, de forma cilindro-troncônica, de altura de cerca de 60cm e de diâmetro interior de cerca de 57cm na parte cilíndrica, reforçado por um perfil de alumínio na borda superior (Figs. 3, 4, 5, 6 e 7).

O fundo do tonel foi reforçado internamente por uma placa de alumínio de forma cônica com o objetivo de provocar um movimento giratório da massa d’água, o que tem como consequência colocar o sedimento em movimento e favorecer, desta forma, a liberação dos carvões. O fundo do cone e do tonel são atravessados por um tubo em PVC de 1"1/2 de diâmetro, rosqueados interiormente, fechados por rolha.

Esta abertura situada no fundo da cuba permite a recuperação do material fino que passa através das peneiras, o que pode ser feito, eventualmente, após cada lavagem. A abertura é utilizada igualmente para esvaziar a célula após utilização.

Uma chegada de água foi colocada lateralmen-

te, logo acima do cone de alumínio, de forma a permitir a adaptação de um esguicho de água de diâmetro padrão de 3/4" e, no exterior, de uma mangueira de jardim flexível. A abertura do esguicho e sua orientação são reguláveis, possibilitando a otimização da pressão e do movimento turbilhonante.

Um anel metálico, fixo a 5cm acima da chegada de água, serve de suporte a um quadro em alumínio sobre o qual é colocada a peneira (malha de 4mm). Eventualmente, pode-se utilizar uma série de duas peneiras superpostas. O quadro é constituído de 4 barras de alumínio de 1cm de largura, encaixadas em retângulo e cujos ângulos foram cortados para oferecer uma maior superfície de apoio (Fig. 7).

A 270° da entrada de água foi feita uma abertura retangular de 5cm de largura por 10cm de altura, cuja base se situa a 10cm acima da peneira e a 3cm do bordo superior do tonel. De cada lado desta abertura, no interior do tonel, foi fixada uma corredeira de cerca de 2cm de largura (Figs. 6 e 7) na qual foi inserida uma placa que, ao ser regulada verticalmente, permite a modificação da distância entre a peneira e a saída de água. No exterior do tonel foi colocada uma calha cujo objetivo é diri-



Fig. 3– Cédula de flotação.



Fig. 4 – Cédula de flotação: visão de cima, mostrando a entrada de água (flecha).

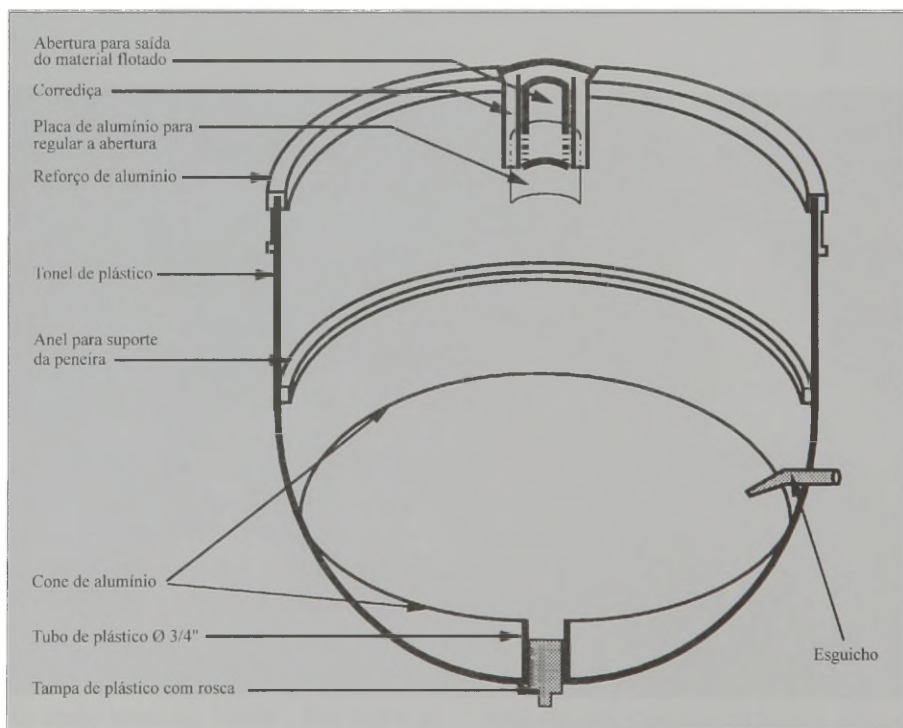


Fig. 5 – Célula de flotação: corte esquemático longitudinal pela entrada de água.

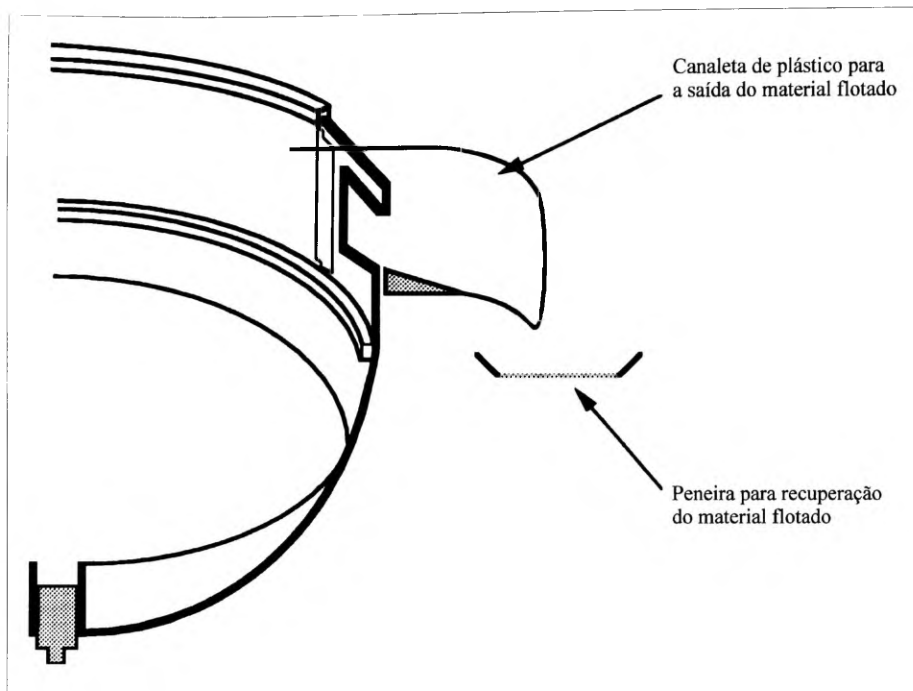


Fig. 6 – Célula de flotação: corte esquemático longitudinal pela saída de água.

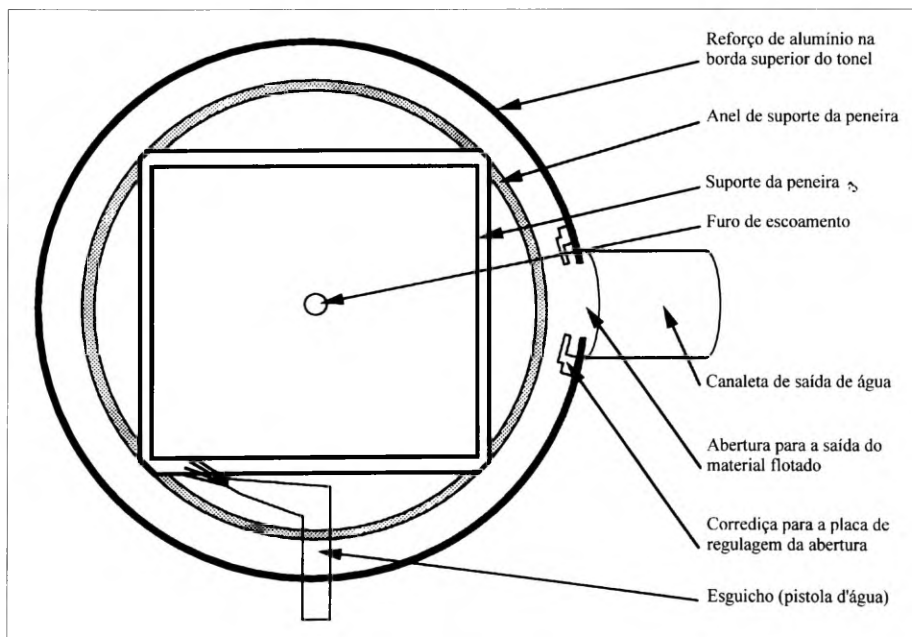


Fig. 7 – Célula de flotação: visão superior em projeção vertical.

gir a água e o material flotado sobre a peneira de recuperação.

A célula é colocada sobre um tripé fabricado em ferro de vergalhão (Fig. 8), de diâmetro de cerca de 40cm.

No momento da utilização, o sedimento é depositado, em pequenas quantidades, sobre a peneira e, eventualmente, remexido com as mãos para facilitar seu movimento inicial. O material mais fino passa através das malhas da peneira e se deposita no fundo do tonel; o material mais leve (carvões e outros elementos vegetais, frequentemente ossos) flutua e é levado em direção à abertura pelo fluxo contínuo de água; o material pesado permanece na peneira (cascalho grosseiro, conchas de moluscos, lítico, cerâmica etc.), podendo ser recuperado após a flotação para servir de estudo a outras disciplinas.

No caso de ser necessária a recuperação de todo ou parte do material depositado no fundo do tonel, isto é possível em se retirando a rolha da base após cada flotação. É também possível a colo-

cação de uma peneira sob esta abertura para recuperar uma fração determinada do sedimento.

Agradecimentos

Os autores agradecem a Henrique Duda, que construiu o protótipo da célula de flotação; a Lúcia Pangaio, que nos incentivou a aprimorar o equipamento, assim como a escrever este artigo; e a toda a equipe de trabalhadores que nos acompanhou no campo e contribuiu nos testes metodológicos e no aperfeiçoamento do material, dentre os quais somos particularmente reconhecidos a Fábio Carlos Batista Borges.

*Jean-Pierre Ybert**

*Rita Scheel***

*Maria Dulce Gaspar****

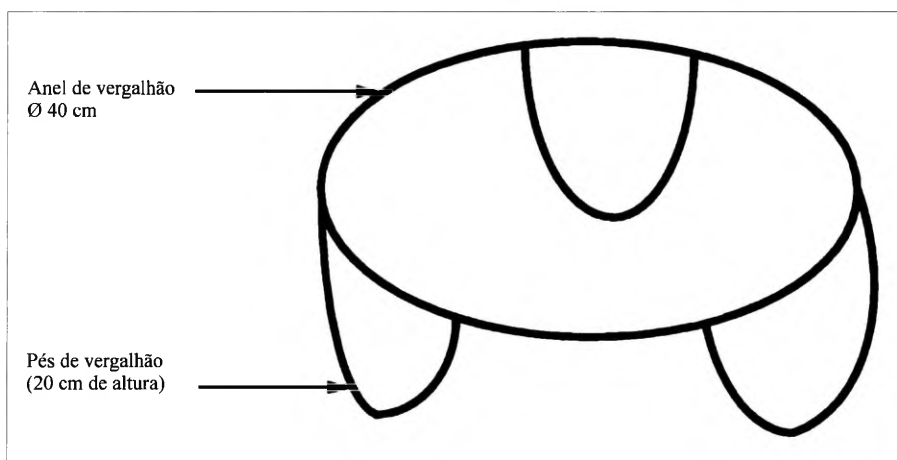


Fig. 8 – Suporte da célula de flotação.

(*) ORSTOM, France.

(**) Laboratoire de Paléobotanique, Environnement et Archéologie, Institut de Botanique. Université de Montpellier II, France. Depto. de Antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

(***) Depto. de Antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

- BADAL, E.; FIGUEIRAL, I.; HEINZ, C.; VERNET, J.-L.
1989 Charbons de bois archéologiques méditerranéens: de la fouille à l'interprétation. *Acta Interdisciplinaria Archaeologica*, 7: 7-22.
- BUXÓ I CAPDEVILA, R.
1991 Echantillonnage et enregistrement des prélèvements. *Lattara*, 4: 101-114.
- CHABAL, L.
1989 Perspectives anthracologiques sur le site de Lattes (Hérault). *Lattara*, 2: 53-72.
- FIGUEIRAL, I.
1992 Méthodes en anthracologie: étude de sites du Bronze final et de l'âge du Fer du nord-ouest du Portugal. *Bull. Soc. bot. Fr., Actual. bot.*, 139 (2/3/4): 191-204.

Recebido para publicação em 15 de abril de 1996.

SUBSISTÊNCIA E CLIMA NA ADAPTAÇÃO DOS ABORÍGENES DA TERRA DO FOGO

A Terra do Fogo, a porção mais austral das Américas, foi colonizada por grupos caçadores-coletores no começo do Holoceno. Os sítios arqueológicos mais antigos datam de aproximadamente 12.000 anos atrás (Clapperton 1992). Ao longo dos milênios, estes caçadores-coletores (carnívoros nômades) se diferenciaram em quatro populações lingüística e culturalmente diversas (Selknam, Haush, Yaghanes e Alakalufes), que também podem ser distinguidas de acordo com seu modo de subsistência, associado, por sua vez, à sua distribuição geográfica (Tabela 1).

Morfológicamente, os aborígenes da Terra do Fogo se caracterizam pelo seu tamanho e robustez. No crânio, esta se expressa através da elevada incidência de superestruturas (por exemplo, tubérculos e torus), como também por um desenvolvimento pronunciado da musculatura ligada à mastigação (principalmente os músculos temporal e masseter). Entretanto, é o tamanho dos arcos superciliares e a frequência da quilha sagital que diferenciam estas populações de outros povos da Terra (Lahr 1995).

Semelhanças entre Fueguinos e Esquimós por um lado, e Fueguinos e aborígenes Australianos por outro, já foram observadas anteriormente. Fueguinos e aborígenes Australianos apresentam níveis semelhantes de robustez. Ambos grupos possuem arcos superciliares muito pronunciados, assim como frequências altas de quilha sagital e torus occipital. No entanto, estas características de robustez, que também ocorrem em populações mo-

dernas ancestrais, não são indicadoras de proximidade filogenética. Elas podem ser interpretadas como retenções morfológicas ou plesiomorfias. Fueguinos e Esquimós (Fig. 1), por outro lado, apresentam um desenvolvimento similar da musculatura mastigatória, que através de seus efeitos biomecânicos sobre a forma do rosto e do crânio, geram semelhanças morfológicas. Estas semelhanças representam uma convergência relacionada ao uso acentuado da musculatura mastigatória (estresse mastigatório), tanto para a trituração de alimentos como através do uso dos dentes como ferramentas (atividade para-mastigatória). Portanto, as peculiaridades observadas na morfologia craniana Fueguina devem ser interpretadas como decorrentes de processos adaptativos únicos, resultantes da interação complexa entre a manutenção de níveis Pleistocênicos de robustez e o efeito do estresse mastigatório sobre o crânio. Na presente nota discutiremos um dos aspectos desta morfologia, ou seja, a relação entre o grau de desenvolvimento dos músculos temporais, a frequência da quilha sagital e o padrão de desgaste dentário.

A relação funcional entre quilha sagital e tamanho da musculatura temporal foi proposta por diversos autores (Hrdlicka 1910, Hylander 1977, Lahr 1995). De acordo com estes estudos, a quilha sagital, uma peculiaridade quase exclusiva de povos Fueguinos, Esquimós e Australianos, é interpretada como um reforço arquitetônico do crânio decorrente dos efeitos do estresse mastigatório (Hylander 1977). No entanto, ainda não ficou estabe-

TABELA 1

Subsistência e ecologia dos aborígenes da Terra do Fogo				
Povos	Região	Índice Pluviométrico	Geo/Vegetação	Subsistência
Selknam, Haush (caçadores-coletores)	atual Argentina	baixo	estepes temperadas semidesérticas	tuco-tuco (roedor) e guanaco
Yaghan, Alakaluf (canoeiros-pescadores)	atual Chile	alto	florestas densas, canais marítimos e ilhas	moluscos, aves e mamíferos marí- timos

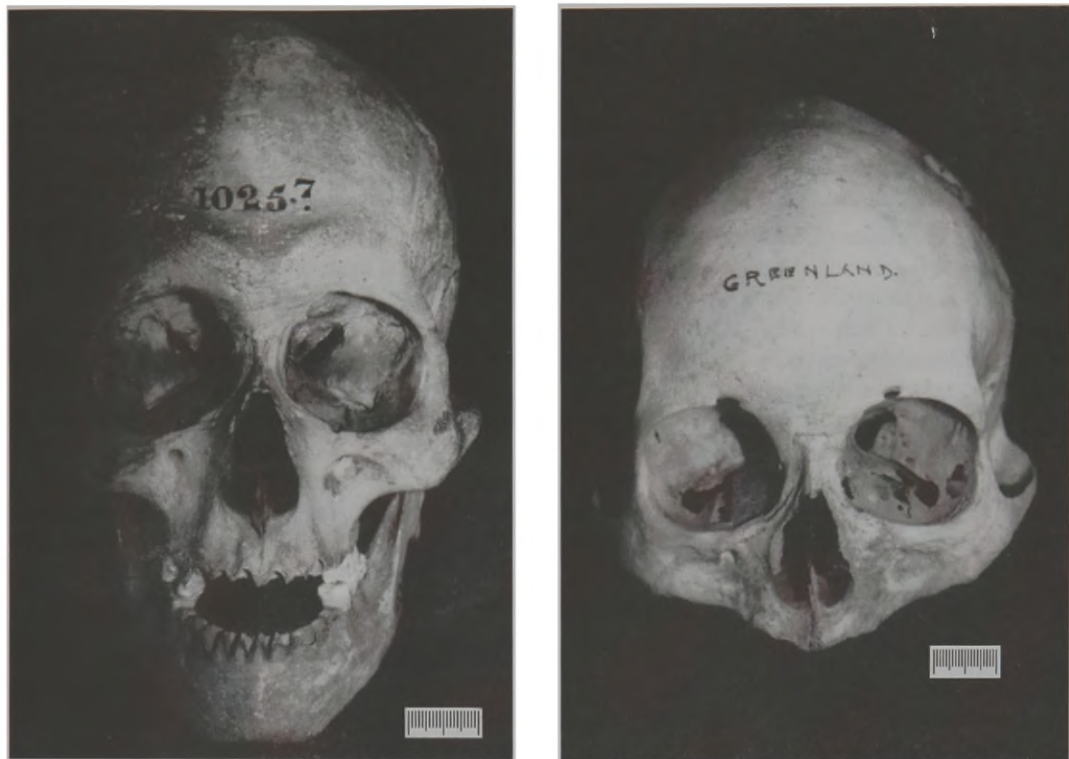


Fig. 1 – Semelhanças entre um crânio Fueguino (esquerda) e um Esquimó (direita).

lecido se a sua formação resulta de processos mecânicos ao longo da vida dos indivíduos (processos ontogenéticos) ou de processos adaptativos da população a longo prazo. Uma maneira de se abordar este problema é estudar a relação deste complexo quilha-musculatura com um indicador de estresse mastigatório puramente ontogenético, como o desgaste dentário.

Um estudo preliminar de dezesseis crânios Fueguinos alojados no Museu de História Natural de Londres, revelou que 56% dos dentes apresentam desgaste muito pronunciado, no qual o esmalte dentário na superfície oclusal se encontra ausente ou reduzido a um perímetro muito fino. Além disso, o plano de desgaste é horizontal, expondo, em muitos casos, a dentina secundária. O músculo temporal de treze destes indivíduos mede 97,2mm de altura e 149,9mm de comprimento em média, o que representa um tamanho 6 a 18% maior do que aquele observado em crânios de diversas populações da Terra, como Europeus, Africanos, Asiáticos e Australianos.

Uma exceção são os Esquimós que, como mencionado acima, também apresentam um desenvolvimento pronunciado desta musculatura, com 100,1mm de altura e 154,9mm de comprimento, em média. Além disso, entre os treze crânios Fueguinos, 77% apresentam quilha sagital.

Para examinar a relação entre as dimensões da musculatura temporal e o grau de desgaste dentário, este último foi classificado em duas categorias: moderado e acentuado. Por causa do tamanho da amostra, foi realizada uma análise estatística não-paramétrica (Kruskal Wallis), que revelou o grau de desgaste não estar relacionado ao tamanho da musculatura. No entanto, a presença de desgaste acentuado na dentição anterior (incisivos e caninos) está significativamente relacionada ao maior comprimento do músculo temporal (sendo que tal relação não se observa com o desgaste dos dentes posteriores, os molares). Estes resultados indicam a existência de uma relação biomecânica entre o desgaste da dentição anterior e o desenvolvimento longitudinal da musculatura

temporal durante a vida do indivíduo. No que diz respeito à função da dentição anterior, sabe-se que esta participa apenas marginalmente no processo de trituração dos alimentos. Por outro lado, evidências etnográficas revelam que os dentes incisivos eram usados na produção de artigos como cordas e vestimentas, assim como para segurar diversos implementos (como flechas) durante diferentes atividades (como a caça). Portanto, sugere-se que estas atividades para-mastigatórias teriam representado causas importantes tanto do desgaste da dentição anterior como do desenvolvimento muscular ocorrido durante a vida.

Este processo ontogenético explica parte da morfologia observada nos Fueguinos. No entanto, a falta de relação entre o grau de desgaste dentário e as dimensões musculares, assim como a alta fre-

qüência de quilha sagital na amostra, indicam um componente genético. Outros estudos, como os de Ossenberg *et al.* (1995) em Esquimós, mostraram resultados semelhantes, interpretados como a ação de um processo adaptativo a longo prazo favorecendo aqueles indivíduos que melhor respondem às pressões decorrentes do estresse mastigatório em vida. Desta maneira, o fenótipo destas populações pode ser interpretado como resultante da sobreposição de processos seletivos a curto e longo prazo que levaram a uma adaptação complexa, evidenciando uma combinação única de variáveis relacionadas a tamanho e robustez.

Sabine Eggers*
Marta Mirazón Lahr*

Referências bibliográficas

CLAPPERTON, C.M.

- 1992 La ultima glaciación e deglaciación en el Estrecho de Magallanes: Implicaciones para el poblamiento de Tierra del Fuego. *Ans Inst Pat Ser Cs Hs*, 21:113-128.

HYLANDER, W.L.

- 1977 The adaptive significance of Eskimo craniofacial morphology. In A.A. Dahlenberg; T.M. Graber (Eds.) *Orofacial growth and development. The Hague: Mouton*: 129-169.

HRDLICKA, A.

- 1910 Contribution to the anthropology of Central and Smith Sound Eskimo. *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, 5: 177-280.

LAHR, M.M.

- 1995 Patterns of Modern Human Diversification: Implications for Amerindian Origins. *Yearbook Phys Anthropol*, 38:163-198.

OSSENBERG, N.S.; STEELE, S.S.; HOWES, J.

- 1995 Occlusal load and temporomandibular reaction forces in prehistoric eskimos versus modern Eurasians: a comparison based on three dimensional analysis of static equilibrium from craniofacial measurements. Paper presented at the 1995 AAPA annual meeting, March 28- April 1, Oakland, California.

Recebido para publicação em 10 de outubro de 1997.

(*) Departamento de Biologia, Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo.

SERVIÇO TÉCNICO DE CURADORIA. GERENCIAMENTO DOCUMENTAL E ARMAZENAGEM DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS E ARQUEOLÓGICAS DO MAE NA ÁREA DE RESERVA TÉCNICA

Uma política curatorial de gerenciamento dos artefatos arqueológicos e etnográficos do Museu de Arqueologia e Etnologia significa, a longo prazo, assegurar o potencial de investigação desses objetos, uma vez que se preocupa em manter a integridade material das coleções, através da conservação preventiva e interventiva, e documental, a partir do gerenciamento das informações disponíveis.

Desde 1996, a Divisão Científica, sob a direção da Profa. Dra. Elaine V. Hirata, coordenou diversos projetos destinados a adequar os espaços laboratoriais, as áreas documentais e de reserva técnica. Através desses projetos, a área da Curadoria recebeu uma série de reformas: substituição do forro; remoção da casa de força da área de reserva técnica; aquisição de mobiliário compacto para guarda de acervo e de documentos; ampliação e instrumentalização dos laboratórios de pesquisa e de conservação; aquisição de equipamentos para controle ambiental, construção de uma sala de imunização adequada, além do início da implantação da rede computacional, prevista desde 1994 (*Projetos de Infra-Estrutura e Equipamentos Multiusuários – FAPESP Fases 1 e 2*).

Apenas com a implantação de uma infra-estrutura apropriada foi possível, então, retomar o processo de transferência de acervos dispersos em outras unidades da universidade. Sob a coordenação da Diretora do Serviço Técnico de Curadoria, Sandra M. C. Lacerda Campos, no mesmo ano de 1996, todo o acervo etnográfico que se encontrava no Museu Paulista foi transferido para o Museu de Arqueologia e Etnologia. O processo de transferência foi videografado e fotografado, possibilitando o registro das atividades desenvolvidas e da metodologia técnica empregada.

Atualmente, sob a coordenação da conservadora Yacy-Ara Froner, estamos implementando o *Projeto Vitae* de acondicionamento do acervo, sendo que este projeto está sendo acompanhado de perto pela Diretora do Serviço Técnico de Curado-

ria, a qual tem realizado o gerenciamento documental das coleções etnográficas, com intuito de viabilizar a própria curadoria dos acervos.

1. Curadoria e Gerenciamento Documental

Com a fusão dos acervos, em 1989, as coleções etnográficas ficaram sob a guarda do Museu Paulista até 1996, quando foram transferidas para as instalações do Museu de Arqueologia e Etnologia. A mudança só foi possível em virtude da ampliação dos espaços de Reserva Técnica e sua equipagem com armários apropriados, subsidiados pela FAPESP. Desde então, vem se viabilizando o tratamento curatorial desse acervo, conjuntamente com o desenvolvimento do projeto de armazenagem subsidiado pela VITAE. Trata-se de um momento importante no tocante à organização das coleções, pois, além do armazenamento criterioso quanto às normas de conservação preventiva, vem se executando a atualização do inventário, bem como da situação documental de cada artefato.

Segundo Hartmann e Damy (1996), os artefatos indígenas brasileiros vêm sendo coletados desde 1500, embora não existam obras de referência que orientem o pesquisador quanto à sua localização. Nesse sentido, a atualização do inventário das coleções etnográficas que vêm sendo coletadas desde o século passado, compondo o atual acervo, vem ampliar o espectro da pesquisa no campo da cultura material.

Por se tratar de um acervo centenário, foram adotadas várias sistemáticas de documentação, que tinham como preocupação central o cadastramento do registro numérico dos materiais. O presente trabalho assume outra configuração, buscando recuperar além dos dados técnicos do registro – números de inventário, números de registros gerais, entre outros –, o resgate da informação contextualizada do objeto, recuperando a data de coleta, coletor, grupo étnico, a que projeto de pesquisa a

coleta se vinculava, resultados de pesquisa já divulgados, etc. (vide ficha catalográfica em anexo). Com esse procedimento e com auxílio de princípios metodológicos desenvolvidos por Berta Ribeiro (1988), no sentido de criar um glossário terminológico, buscamos unificar a terminologia referente aos materiais etnográficos.

2. Projeto de acondicionamento do Acervo

Uma ação conservacionista perante os artefatos, arqueológicos ou etnográficos, tem o intuito de cumprir uma dentre as inúmeras atividades curatoriais: a preservação material dos acervos.

Ultimamente, México, Chile, Argentina, Colômbia, Peru, Venezuela, Equador, países de considerável produção arqueológica na América Latina, têm se preocupado com os parâmetros da conservação preventiva, como mecanismo de preservação de seu patrimônio cultural. Nestes países, existe uma tendência acentuada de transformar a área de conservação em uma área amalgamada à arqueologia. *Solamente el esfuerzo de un equipo profesional multidisciplinario, real, y no tan sólo en el papel, así como un planteamiento de la filosofía de excavación y museos podrán contribuir en forma fundamental a incrementar nuestros conocimientos y a posibilitar la preservación y optimización de los recursos arqueológicos.* (Revista Chungara, Chile, 1989).

Por sua vez, a área de conservação e restauro tem priorizado a conservação preventiva em relação às técnicas de intervenção direta, como uma maneira de proteger a integridade material dos objetos.

Preservação é a utilização de todas as técnicas científicas disponíveis para assegurar a manutenção dos artefatos, coleções artísticas e históricas, de acordo com os critérios que buscam as melhores condições para um acondicionamento adequado. (XVIII Congresso Anual da ABPC, 1988).

Como a medicina preventiva, a ação da Conservação Preventiva intenciona controlar os agentes de degradação – internos ou externos –, com o intuito de prevenir, estacionar ou retardar a deterioração dos objetos. Assim, do mesmo modo que a partir de medidas de saneamento básico, vacinação e controle a medicina previne o aparecimento de certas doenças; a Conservação

Preventiva se propõe a atuar no ambiente externo, através do controle de fatores como luz, temperatura, umidade, ataques biológicos e manuseio – elementos diretamente responsáveis pelos danos imediatos dos materiais constitutivos de obras e artefatos –, prevenindo o aparecimento ou atuação dos mecanismos que contribuam à degradação dos objetos.

Se em um primeiro momento, a ação da Conservação Preventiva implica em certos custos, a longo prazo, resulta em economia quantitativa e qualitativa, uma vez que preserva a integridade material dos artefatos, possibilitando estudos mais acurados, ao mesmo tempo que descarta métodos de intervenção mais drásticos e caros.

Por sua vez, os critérios da Conservação Preventiva têm sofrido uma série de ajustes, em função das especificidades dos materiais existentes nos bens patrimoniais, móveis e imóveis, e das áreas nas quais estes objetos encontram-se lotados. Assim, os critérios adotados em países de clima tropical não devem ser os mesmos daqueles adotados em clima temperado: a realidade é distinta; os parâmetros são distintos; os mecanismos são distintos, portanto, a maneira de controlar cada contexto também é diferente.

Desse modo, investir no controle ambiental de áreas de Reserva Técnica e nos sistemas de armazenagem e acondicionamento adequado de artefatos sob responsabilidade do MAE, significa implementar uma política de preservação de 98% do patrimônio existente, levando-se em consideração que apenas 2% encontra-se exposto, devido às dimensões do acervo – aproximadamente 100 mil peças –, além do fato de que este acervo armazenado atende às necessidades científicas de pesquisas nas áreas de arqueologia clássica, arqueologia americana, etnologia brasileira e etnografia africana.

Nesse sentido, através do *Programa de Conservação e Preservação em Museu – ano 1996 – VITAE*, obtivemos a aprovação do *Projeto de armazenamento e acondicionamento das coleções etnográficas e arqueológicas na área de Reserva Técnica*, objetivando guardar o acervo patrimonial do Museu de Arqueologia e Etnologia dentro dos critérios da conservação preventiva. Apesar de grande parte dos materiais adotados nesse projeto ter sido selecionada a partir das indicações do livro *“Storage of Natural History Collections: Ideas and Practical Solutions”*, organizado

por Carolyn Rose e Amparo Torres, o mobiliário específico desenhado para a armazenagem das coleções etnográficas é inédito, desenvolvido diretamente com o auxílio do fabricante, como também as técnicas de acondicionamento, pesquisadas e elaboradas a partir da complexidade do acervo. As soluções encontradas já influenciaram programas em outros Museus, como o Museu Antropológico da Universidade Estadual de Goiânia, onde tivemos a oportunidade de indicar sistemas similares, através de uma consultoria dada pela conservadora Yacy-Ara Froner, através de convênio entre museus.

Cabe ressaltar que esse programa prevê o armazenamento integral de todas as coleções do Museu, estando subdividido em três etapas, de acordo com os conjuntos específicos e a tipologia material das coleções:

1. Acervo Etnográfico

Tipologia Material:

1. Cestaria
2. Vestimentas
3. Máscaras
4. Armamentos
5. Adornos/Diversos
6. Cerâmica

2. Acervo Mediterrâneo e Médio-Oriente, América e África

Tipologia Material:

1. Metal
2. Cerâmica
3. Vidraria
4. Madeira/ Fibras
5. Lítico
6. Diversos

3. Acervo Pré-História Brasileira

Tipologia Material:

1. Osteodontomalacológico
2. Ósseo Humano
3. Metal
4. Cerâmica
5. Lítico
6. Diversos

2.1. Descrição das atividades executadas

Levando-se em conta as características e a importância do acervo como um todo, composto por uma grande variedade de materiais, demos priori-

dade aos procedimentos de acondicionamento a partir da coleção etnográfica transferida do Museu Paulista.

O Serviço Técnico de Curadoria determinou os critérios para a seleção desta coleção na implementação da atividade de armazenamento do acervo, levando em consideração a diversidade e perenidade material – uma vez que a maioria dos artefatos etnográficos é composta por material orgânico –; o posicionamento do mobiliário compacto destinado a receber esses artefatos – localizado no final da reserva técnica – e o subsídio fornecido pela *Vitae*, conforme encaminhamento proposto no projeto.

Já foram executadas as seguintes tarefas:

- a aquisição de uma mesa de higienização móvel, para limpeza de artefatos confeccionados em plumária e fibras; a substituição das gavetas, caixas de madeira e papelão corrugado ácido por suportes de *ethafoam*, material neutro e durável, destinados aos gaveteiros (Foto 1); o uso de canos de PVC, forrado com *ethafoam*, para guarda de materiais têxteis, adequando-se às estantes desenhadas para este fim (Foto 2); adaptação dos flecheiros, com o uso de espuma de poliestireno na base e no aramado, para evitar danos na estrutura dos armamentos (Foto 3); utilização de fitas de algodão para amarração de bordunas, bastões rituais, armas de grande porte, máscaras e vestimentas (Foto 4).

Cabe ressaltar que todos os armamentos foram imunizados antes de entrar no mobiliário, assim como as peças de pequeno e médio porte que apresentaram indícios de ataque biológico. Para tanto, utilizamos a Sala de Imunização e o sistema de congelamento, métodos recentemente implementados pelo Laboratório de Conservação e Restauro, através de dotação da FAPESP (*Fases 1 e 2*).

Até o momento, foram acondicionadas 1368 cestarias, 96 Têxteis, 150 máscaras e vestimentas, 713 cerâmicas, 906 objetos de pequeno porte e 1040 flechas, em um total de 4233 artefatos, correspondendo a aproximadamente um terço do acervo etnográfico.

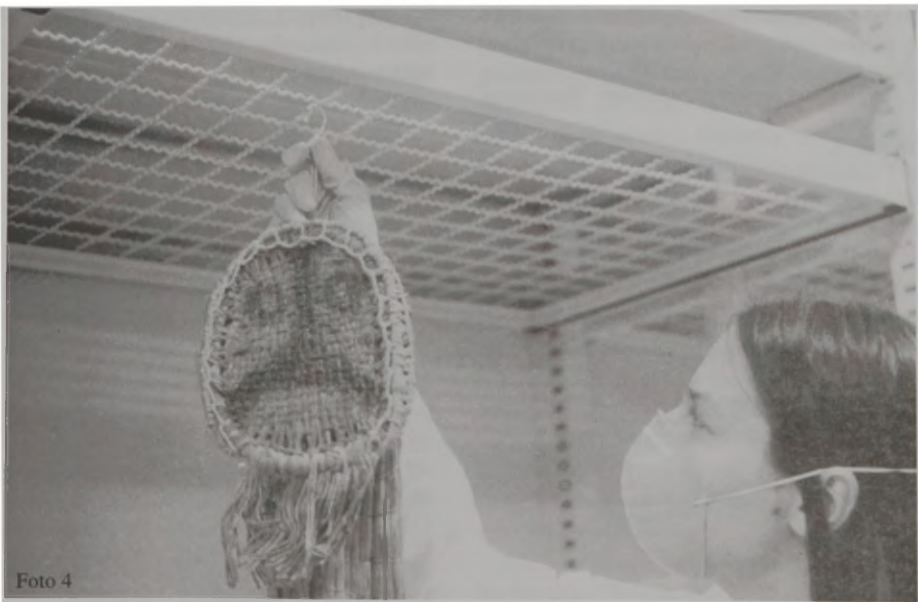
Prevemos concluir essa primeira etapa em novembro próximo, quando receberemos os subsídios referentes à segunda fase.



Foto 1



Foto 2



Para o próximo ano, deveremos implementar outras reformas na área de Curadoria: sistema anti-incêndio em reserva técnica; troca do piso e adequação do sistema elétrico, de acordo com a aprovação do Projeto de adequação na infraestrutura da área de Curadoria (FAPESP – Fase 3 – Módulo 5).

Dando continuidade à linha conservacionista e preventiva, o Laboratório de Conservação e Restauro encaminhou à Vitae um projeto para o controle climatológico em áreas de Reserva Técnica e Exposição – já aprovado e em fase de detalhamento –, complementando as atividades já desenvolvidas e em fase de execução, para o controle e gerenciamento do acervo patrimonial do Museu de Arqueologia e Etnologia.

Equipe Técnica responsável:

Sandra M. C. T. Lacerda Campos – Laboratórios de Arqueologia e Etnologia
Aparecida Fátima de Souza – Documentação
Yacy-Ara Froner – Conservação
Regivaldo Leite da Silva – Conservação
Luiz Carlos Borges Pinto – Conservação
Clementino Virgílio da Silva – Conservação

*Elaine Veloso Hirata**

*Yacy-Ara Froner***

*Sandra M. C. T. Lacerda Campos****

*Cibele Viegas Aldrovandi***

Referências bibliográficas

- ANGEL, C.
1987 *In situ archaeological conservation: proceedings of meetings*. México, INAH.
- APOYO
1995 *Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Americas*. A. Torre; A. Seibert (Coords.). Washington, Smithsonian Institute. Semi-annually.
- ARRIAZA; CASSMAN
s.n.d. Se está produciendo un arqueocídio? *Revista Chungara*. Chile, Universidade de Tarapaca.
- BACHMANN, K.
1992 *Conservation concerns: a guide for collectors and curators*. Washington, Smithsonian Institution.
- BORHEGYI, S.
1965 *Curatorial neglect of collections*. Washington, AAM.
- CLAERHOUT, A.
1972 *Ethnographical conservation and the museum curator*. Madrid, ICOM.
- DARLING, P.
1982 *Preventive planning program*. Washington, ARL.
- HARTMANN, T.; DAMY.
1986 As coleções etnográficas do Museu Paulista. *Revista do Museu Paulista*, 5, v.XXXI.
- RIBEIRO, B
1988 *Dicionário do artesanato indígena*. São Paulo, EDUSP.
- ROSE, C.; TORRES, A.
1995 *Storage of Natural History Collections: ideas and practical solutions*. Iowa, SPNHC.
- Seminário da ABRACOR.
1992 *Metodologias de preservação de bens culturais*. Rio de Janeiro, ABRACOR.
- THOMPSON, J.M.A.
1992 *The manual of curatorship: a guide to museum practice*. Oxford, Butterworth-Heinemann.
- WARD, P.
1995 *La conservación del patrimonio: carrera contra el reloj*. California, The Getty Conservation Institute.
- FRONER, Y.-A.
1995 Conservação preventiva e patrimônio arqueológico e etnográfico: ética, conceitos e critérios. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5, São Paulo: 291-301.

Recebido para publicação em 5 de agosto de 1997.

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Serviço de Curadoria, Equipe Técnica de Conservação e Restauro.

(***) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Serviço de Curadoria, Equipe Técnica de Laboratórios de Arqueologia e Etnologia.

CURADORIA DAS COLEÇÕES ARQUEOLÓGICAS PRÉ-HISTÓRICAS BRASILEIRAS NO MAE/USP

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo mantém coleções de arqueologia pré-histórica brasileira, principalmente do Estado de São Paulo, coletadas em pesquisas arqueológicas de campo, desde a década de 50 até hoje, reunindo, assim, um acervo importante para a compreensão das ocupações pré-históricas no território brasileiro.

A necessidade e a urgência em organizar e gerenciar este valioso acervo de uma forma institucional levaram à elaboração do projeto *Organização e gerenciamento do acervo arqueológico pré-histórico brasileiro do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. Este projeto, de cunho curatorial, iniciou-se no primeiro semestre de 1997, com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Nas últimas décadas, museus do mundo inteiro intensificaram suas discussões com relação ao destino e à organização dos acervos acumulados nas reservas técnicas, motivados por seu grande e crescente volume, uma vez que materiais de diversas categorias provenientes de pesquisas arqueológicas de campo chegam regularmente, passam por um processo de tratamento, identificação, análise e são armazenados na reserva técnica onde permanecem à disposição para o uso em pesquisa, ensino e atividades de extroversão museológica.

Em decorrência deste acúmulo, os museus discutem normas sobre métodos de coleta, possibilidade de descarte e “*planejamento por meio da definição de uma política de acervo, traçada a partir do próprio estudo das coleções existentes e dos problemas científicos inspirados pelas mesmas*” (Bruno 1995).

Os profissionais do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, desde a fusão em 1989, vêm discutindo um sistema de gerenciamento do acervo constituído de coleções arqueológicas e etnográficas provenientes dos setores de Arqueologia e Etnologia do Museu Paulista, dos antigos Instituto de Pré-História e Museu de Arqueologia e Etnologia e do Acervo Plínio Ayrosa

(Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).

O MAE abriga grande parte do material proveniente de pesquisas arqueológicas no Estado de São Paulo e com a obtenção de espaço, mobiliário e equipamentos adequados o momento atual é oportuno para a realização de um projeto de organização e gerenciamento do acervo.

Outros museus brasileiros também estão desenvolvendo projetos curatoriais, como o Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (MASJ-Santa Catarina) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA-Rio de Janeiro), demonstrando que cada vez mais os profissionais de museus estão preocupados com o gerenciamento e a utilização dos acervos culturais. Este interesse está provocando reflexos nas agências financiadoras de pesquisa como a VITAE e a FAPESP que vêm patrocinando projetos de documentação e conservação de acervos.

O projeto curatorial do MAE visa normatizar o controle das peças e de suas informações, sem as quais perdem sentido e significação. Este projeto objetiva controlar, preservar e recuperar tanto as peças quanto sua respectiva informação. Após este trabalho, o acesso a este material será facilitado, permitindo sua divulgação e estudos por parte de pesquisadores do museu e de outras instituições, estudantes de vários níveis, público do museu e demais interessados. Somente através do controle e sistematização será possível cumprir plenamente a missão institucional do MAE/USP relacionada à divulgação e à extroversão do conhecimento ali produzido e desenvolvido.

O projeto pretende, através da implantação de um sistema controlado, unificar a linguagem de acesso aos objetos arqueológicos, bem como às informações respectivas, além de conhecer com precisão a quantidade e a potencialidade do acervo. Este sistema controlado implica na definição de critérios de identificação, organização, registro, preservação e recuperação de dados sobre as coleções existentes.

Está direcionado às reais necessidades de tratamento das coleções arqueológicas e baseia-se nas

experiências dos membros da equipe, tanto na área de arqueologia quanto na de gerenciamento e gestão de informações de âmbito museológico.

Seu suporte científico está assentado em análises feitas com o material existente e no aproveitamento dos resultados de projetos anteriores já avaliados. Apresenta-se como uma solução possível para o caso específico do MAE/USP apoiada na literatura internacional relativa ao tratamento, gerenciamento e documentação de gestão de coleções arqueológicas abrigadas em espaços museológicos (Hitchcock 1980, King 1980, Novick 1980, Wilcox 1980, Yang 1989, entre outros).

Em um primeiro momento, o projeto visa organizar o acervo arqueológico pré-histórico brasileiro já analisado por arqueólogos e depositado na sede do MAE/USP e no Centro Regional de Pesquisas Arqueológicas Mário Neme/MAE, situado na cidade de Piraju (SP). Este recorte curatorial da coleção foi escolhido por se tratar da maior parte do acervo em termos numéricos e o que mais aumenta, além de apresentar diversificação de materiais e variadas formas de documentação primária.

Este acervo nunca passou por um processo de documentação de gestão museológica, tendo sido coletado e organizado pelos próprios arqueólogos responsáveis pelos projetos de pesquisa. Há cada vez mais profissionais preocupados com a grande quantidade de objetos e dados provenientes das pesquisas e, segundo Pebbles & Galloway (1981), “...there are two crucial challenges offered by all these data that have not been met: 1) appropriate and efficient data management, and 2) long-term documentation and adequate curatorial facilities”

A implantação do projeto deve ser entendida dentro das peculiaridades vinculadas à natureza dos vestígios que, a partir da especificidade da coleta, estudo e organização, impõe procedimentos diferenciados em relação aos outros segmentos patrimoniais do MAE. O resultado deste trabalho permitirá uma avaliação de procedimentos e eventuais adaptações para otimizar o tratamento das outras coleções que compõem o acervo.

O projeto tem os seguintes objetivos:

1. definir uma sistemática de trabalho que atenda às peculiaridades do acervo pré-histórico brasileiro, a fim de preservar e conservar estes vestígios patrimoniais;
2. organizar a documentação primária proveniente das pesquisas de campo e laborató-

rio (fichas de campo, mapas, fotos, diapositivos, filmes, croquis, etc.);

3. possibilitar o controle dos acervos e documentação correspondente, no que diz respeito à recuperação dos mesmos, permitindo estudos e processos de extroversão museológica;
4. acondicionar as coleções arqueológicas na Reserva Técnica.

Pretende-se desenvolver os trabalhos nas 170 coleções provenientes de pesquisas arqueológicas sistemáticas, aplicando uma estratégia de trabalho que visa otimizar a potencialidade de informação de “conjuntos” que já foram submetidos a algum procedimento científico por parte dos arqueólogos.

Quatro etapas foram previstas e já iniciadas:

Primeira etapa: Levantamento dos projetos de pesquisa desenvolvidos ou em desenvolvimento no MAE/USP, por meio do controle e registro em fichas específicas de cadastramento e a formação de um Banco de Dados informatizado, que possibilitará a elaboração do diagnóstico e a apresentação das bases de gerenciamento aplicado desta informação, traçando o perfil organizacional da reserva técnica, do arquivo e da documentação de gestão museológica.

Segunda etapa: localização das coleções, levando em consideração os projetos a que pertencem e a natureza do material (lítico, cerâmico, ósseo humano, osteodontomalacológico, restos alimentares, sedimentos, amostras para datação, etc.). Paralelamente, a documentação primária constituirá o arquivo de pesquisa do setor, de caráter institucional. Nesta etapa, serão realizados a determinação topográfica e resgate das coleções, a seleção do material a ser depositado na reserva técnica e no arquivo, a limpeza e tratamento dos artefatos, o inventário controlado e padronizado dos objetos, a embalagem e armazenamento em locais apropriados.

Terceira etapa: Informatização dos dados

Quarta etapa: avaliação dos procedimentos, métodos e elaboração do relatório

Uma coleção foi escolhida para servir como modelo de análise: a do sambaqui Piaçaguera, escavado na década de 60 pelos Profs. Drs. Dorath Pinto Uchôa e Caio del Rio Garcia, por apresentar materiais de diversas categorias (líticos, ósseos, restos esqueléticos, restos faunísticos), ter uma

excelente e bem organizada documentação primária, além de ter sido objeto de análises sistemáticas.

Esta nota tem a intenção de apresentar o projeto curatorial em desenvolvimento e espera-

se que sua metodologia de trabalho possa vir a ser aplicada tanto aos outros segmentos do acervo do MAE quanto ao material proveniente de pesquisas arqueológicas de campo, que regular e incessantemente, é salvaguardado pela instituição.

Referências bibliográficas

BRUNO, M.C.O.

1995 *Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o projeto Paranapanema*. Tese de doutorado apresentada na FFLCH/USP.

KING, M.E.

1980 Curators: Ethics and Obligations. *Curator* 23(1): 10-18.7.

HITCHCOCK, A.

1980 Discussion Paper. *Curator* 23(1): 71-79.

NOVICK, A.L.

1980 The management of archaeological documentation. *Curator* 23(1): 30-42.

PEEBLES, C.S.; GALLOWAY, P.

1981 Notes from underground: archaeological data management from excavation to curation. *Curator* 24(4): 225-251.

WILCOX, U.V.

1980 Collections management with the computer. *Curator* 23(1): 43-54.

YANG, M.

1989 Manuals for Museum Policy and procedures. *Curator* 32(4): 269-274.

*Marisa Coutinho Afonso**
*Marilúcia Bottallo***
*Silvia Cristina Piedade****
*José Luiz de Moraes**

Recebido para publicação em 18 de setembro de 1997.

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Serviço de Curadoria, Equipe Técnica de Documentação.

(***) Especialista em Pesquisa de Apoio em Museus. Financiamento FAPESP.

62ª REUNIÃO ANUAL DA “SOCIETY FOR AMERICAN ARCHAEOLOGY”

Durante o período de 2 a 6 de abril de 1997 realizou-se a 62ª Reunião Anual da Society for American Archaeology (SAA) no Opryland Hotel, cidade de Nashville, Tennessee, EUA.

Estas reuniões têm como objetivo reunir a comunidade arqueológica dos Estados Unidos e outros países interessados, oferecendo um fórum de discussão e disseminação de conhecimento.

Tradicionalmente reunindo um grande número de eventos e participações, compuseram esta Reunião:

- 1 Sessão de Abertura, com 9 apresentações
- 1 Sessão Plenária, com 10 apresentações
- 75 Simpósios, com 735 apresentações
- 37 Sessões Gerais ou Públicas, com 344 apresentações
- 7 Apresentações de Pesquisa, com 54 apresentações
- 9 Sessões ou Simpósios de Posters, com 79 apresentações
- 1 Grupo de Trabalho
- 6 Foruns
- 12 Workshops

Seus temas são apresentados abaixo:

Sessão de abertura

- Changes in Attitudes, changes in Latitudes: relationships between Archaeologists and native Americans

Sessão Plenária

- Celebrating National Commitments to Archaeology

Simpósios

- Late Pleistocene Occupations in the Americas: a Hemispheric Perspective
- The Great Transition: defining the Terminal Classic Era in the Southern Maya Lowlands
- Iconographic Perspectives on the Southeastern Ceremonial Complex
- New Modes of Inquiry for Investigating Prehistoric Settlement and Subsistence Variability in the American Southwest
- Debating Anasazi Cannibalism: recent evidence from the Northern San Juan Basin
- Obsidian Craft Production in Central Mexico: a view from Xochicalco

- Americanist approaches to Late Prehistoric and Early Medieval European Archaeology
- Archaeological research of Prehispanic Households in Belize
- Clovis in Context: new light on the Peopling of the Americas
- Scholars of the BAE: the relevance of 19th-Century field research for Current Archeological Debate
- Recent directions in Caribbean Prehistory: beyond migration
- Sex roles and gender hierarchies in Southwestern Prehistory
- The evolution of Eurasian Steppe Cultures during the Late Iron Age Period (Saka/ Sarmatian Cultures)
- To reconstruct or not to reconstruct: the Pros and Cons of Reconstruction versus Preservation-In-Place
- Beyond Cloth and Cordage: current approaches to Archaeological Textile Research
- Mesoamerican obsidian: a consideration of the Cutting Edge
- New Perspectives on Brazilian Archaeology
- City-State Archaeology: results from continuing Investigations at Late Aztec Otumba in the Northeastern Basin of Mexico
- Archaeological Perspectives on the Relationship between Residential Mobility and Social Organization
- Reconsidering Ralph L. Roys' Political Geography of the Yucatan Maya
- Out of the Ground and into the Future
- Prehistoric Quarries and Chert Exploitation in the Southeastern and Mid-Atlantic States
- Ancient Landscape Reconstruction: New Approaches and Technologies
- Fieldhouses, Farmsteads, and Farming Villages: current Method and Theory in understanding Southwestern Economic Systems
- Political Boundaries in Ancient Mesoamerica
- New Research on the Early Classic Period in the Northern Maya Lowland
- Empire, Interaction, and Identity: Romans and Indigenous Peoples in Temperate Europe
- Fryxell Symposium 1997 – Molecular to Synthetic Research in Southwestern Archaeobotany: papers in Honor of Vorila L. Bohrer
- From Continents to Islands: examining colonization at different geographic scales and in varying cultural contexts
- Recent Advances in Lower Creek Archaeology
- Learning from Once-Hot Rocks (Part 1): Middle-Range Archaeological Research Strategies for Burned-Rock Studies
- Rethinking Mycenaean Palaces: new interpretations of an Old Idea

- New Perspectives in Mesoamerican Cave Archaeology
 - Natural Disaster and the Archaeology of Human response
 - Current Research in Guatemala: new regional perspectives and future directions
 - An Archaeology of Communities in the Americas: Problems and Prospects
 - Exploring variability in Mogollon Pithouses
 - Tetimpa: Archaeology on the Slopes of the Popocatepetl Volcano, Pueblo, Mexico
 - Using seriation in Processual Archaeology
 - Protecting the Archaeological Heritage of the Americas: research and Protection
 - Understanding Human Migrations and their Archaeological signatures
 - Learning from Once-Hot Rocks (Part 2): Archaeological case studies and strategies for Burned-Rock Research
 - Upper Creek Archaeology and Ethohistory
 - “For the inspiration and benefit of the people”: The Army Corps of Engineers and Community-Based Studies of the cultural environment
 - New World Approaches to Cave Archaeology
 - The Archaeology of Indus Cities: new approaches from Harappa, Pakistan
 - Current research in Maya Zooarchaeology
 - Current research in El Salvador
 - Interaction Spheres and Cultural Dynamics in Northern Chile
 - Ethnoarchaeology in the Southeast
 - The Glen Canyon Project and After: Archaeology in “The Place No One Knew”, 1957-1997
 - The State of the Art: a critical appraisal of American Rock Art Studies
 - Chemical Sourcing of Ceramics in the Greater Southwest
 - Living on the Edge I: Maya sites and their settings on the Eastern Fringe of the Peten, Northwestern Belize
 - Understanding the Pre-Tiahuanaco Yaya-Mama Religious tradition in the Lake Titicaca Basin: interdisciplinary perspectives
 - Modeling Hunter-Gatherer land use in Early Holocene Europe
 - New frontiers in Archaeomalacology
 - The contributions of Section 106 Archaeology: a view from Pennsylvania and surrounding States
 - Calakmul, Campeche, Mexico: recent advances in the Archaeology of the Southern Maya Lowlands
 - Phytolith analysis for Archaeologist
 - Rock Arts studies in the Eastern United States: new discoveries and recent research
 - Living on the Edge II: settlement growth and integration at the Eastern Fringe of the Peten, Northwestern Belize
 - Hopewell Society, ritual and ideology (150 B.C.-A.D. 400)
 - Holocene Hunter-Gatherers of Scotland
 - Theoretical and Methodological directions in the study of Lithic Procurement and use
 - Material Culture and chronology in the Tiwanaku region
 - Beyond diet and subsistence: socioeconomic and sociopolitical roles of animal resources in Prehistoric Small-Scale Societies of Western North America
 - Time after time: a history of Archaeological dating in North America
 - New research on craft production and specialization at the household scale
 - Power and Artisanry: methods in the research on the Titelberg, G.D. Luxemburg
 - Archaeological research at Chau Hiix, Belize
 - Ancient Maya Causeways: new views on their intrasite role
 - An undiscovered Country: the Archaeology of South-eastern Colorado and Northeastern New Mexico
 - Space Syntax: a methodology for Southwest studies
 - Salt of the Earth II
- Sessões Gerais/ Públicas**
- Geoarchaeology, Paleoenvironmental research, and absolute dating
 - Public Archaeology/ History of Archaeology
 - Ethnoarchaeological Research
 - South American Archaeology
 - Method and Theory in Paleolithic Archaeology
 - Paleosubsistence and Paleoenvironmental Research
 - Mississippian Studies
 - Southwestern Archaeology
 - Medieval/ European Archaeology
 - Mesoamerican and Central American Archaeology
 - Maya Research in Belize
 - South American Archaeology: Moche, Wari, Tiwanaku
 - Neolithic and Bronze Age Europe
 - Midwestern Archaeology
 - Archaeology in Oaxaca
 - South American Archaeology
 - Southeastern Archaeology
 - Advanced Technologies: Archaeology for the Twenty-first Century
 - Southwestern Archaeology: Chaco, Honokam, and beyond
 - New Approaches in Near Eastern Archaeology
 - Southeastern and Caribbean Archaeology
 - General Theoretical issues in Archaeology
 - Rock Art
 - Lithic Technology
 - Asia
 - Mayan Research
 - Archaeology of Eastern North America
 - Interesting PASTimes: exploring caves, building Temple Mounds, discovering new cultures
 - Archaeology in Oceania / Australasia
 - Historic Sites Archaeology
 - Mesoamerican Ideology, Iconography, and Linguistics
 - Paleoindian studies
 - Great Basin/ Pacific Northwest / Arctic
 - Post-Classic and Colonial Mesoamerica
 - Lithic Analysis: old world perspectives
 - Paleosubsistence research in the Eastern Woodlands
 - Archaeology of the Midwest and Adjoining Areas
- Apresentação de Pesquisas**
- Eastern North America
 - Mesoamerican Archaeology
 - Southwestern Archaeology

- Eastern North America
- Southwestern Archaeology
- Paleoindian and Arctic Archaeology
- South American Archaeology

Grupo de trabalho

- Implementing the Archaeology merit badge in your Community

Forum

- Issues in Paleoethnobotanical Analysis and Interpretation: Macro and Micro Approaches
- Advisory Council on Historic Preservation: changes to its regulations (36 CFR Part 800) Implementing Section 106 of the National Historic Preservation Act
- Doing Social Archaeology with Darwinian Theory
- Pathways to successful Public Outreach Programs
- Agency in Archaeology: Paradigm or Plenitude?
- Washington Politics and Archaeology: what the heck has been going on and what's next?

Workshops

- Radiocarbon and Carbon Stable-Isotope Analysis for Geoarchaeology: introduction, improved field and laboratory strategies, and new methods regarding sediment/soils.
- Stewards of the Past: Preservation Partnerships
- The Perks and Pitfalls: how to make publicity Work for You
- Native American Graves Protection and Repatriation Act: Implications and Practical Application
- The Practical Archaeologist 1: Increasing your chances: the perfect Curriculum Vitae and Cover Letter
- The Practical Archaeologist 2: Funding Graduate School
- Internet 101: Digging the World Wide Web
- Doing Research on the Internet: more digging into the World Wide Web
- The Practical Archaeologist 3: Designing a large field Project
- The Practical Archaeologist 4: Ethics: Practical Issues in Archaeology
- Electronic and Internet Publishing for Archaeologists
- Native American graves protection and repatriation act: implications and practical application

Sessões/ Simpósios de Poster

- Public Money/ Public Heritage: Delivering the Past to the Present.
- General Archaeology
- Southwestern Archaeology
- Repatriation at the National Museum of Natural History
- Flora and Fauna: Interpreting Human Interaction with the Biotic Environment through multiple lines of Archaeobiological evidence
- Southwestern Archaeology
- Archaeology of Central and South America
- Old World Archaeology

- Eastern North American Archaeology

Participação brasileira

A participação brasileira nesta Reunião da SAA ficou a cargo do Simpósio intitulado “New Perspectives in Brazilian Archaeology”, realizado no dia 3 de abril, das 13 às 16:30 horas. Tendo como organizadores Renato Kipnis (UFMG) e Irmhild Wüst (UFGO), apresentaram seus trabalhos:

- Cristiana Barreto (Univ. Pittsburg/EUA) – Brazilian Archaeology from a Brazilian Perspective
- Renato Kipnis (UFMG) – Hunter-Gatherer: perspectives from Central Brazil
- Tania A. Lima (Museu Nacional/RJ) – The Shellmound-Builders: emergent complexity along the South/Southeast Coast of Brazil
- Erika Marion Robrahn-González (MAE/USP) – South Brazil regional Potters Groups
- Eduardo Neves (MAE/USP) – Hell or Paradise? Changing perspectives in Amazonian Archaeology in Brazil (1976-1996)
- Irmhild Wüst (UFGO) e Cristiana Barreto (Univ. Pittsburgh) – The Ring Villages of Central Brazil: a challenge for Amazonian Archaeology
- Michael Heckenberger (Museu Nacional/RJ) – Pre-Colombian warfare in Amazonia: the evidence and theoretical implications

Debatedores: Jeffrey Parsons e Clark L. Erickson

Além deste Simpósio, contou-se ainda com a apresentação individual do trabalho:

- Beltrão, Maria; Perez, Rhoneds; Locks, M. – Late Pleistocene Archaeological sites in Brazil and prior occupation: Alice Boer (São Paulo), Toca da Esperança (Bahia) and Itaboraí (Rio de Janeiro).

Estas participações vieram dar continuidade e ampliar a presença brasileira na Reunião da SAA, uma vez que em 1996 contamos com a apresentação de um Poster. Durante esta 62ª Reunião foi sugerido à equipe brasileira que as próximas participações já se façam na forma de comunicações encaixadas em Simpósios ou Sessões Gerais temáticos, uma vez que a introdução de nossas pesquisas e problemas de investigação já foram satisfatoriamente realizados nestes dois eventos (1996/1997).

Além de divulgar a Arqueologia nacional, a participação nas Reuniões Anuais da SAA permite ampliar consideravelmente o leque de conhecimento, uma vez que são ali desenvolvidos temas bastante amplos e reunidos pesquisadores de vári-

as partes do mundo. No momento de renovação por que passa nossa Arqueologia, a confrontação de procedimentos com pesquisas internacionais traz novos elementos de discussão, dentro de uma visão atualizada e dinâmica.

*Erika Marion Robrahn-González**

Recebido para publicação em 30 de julho de 1997.

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

24ª ASSEMBLÉIA GERAL DA FIEC

Em agosto de 1994, no último Congresso da Fédération Internationale des Assotiations d'Études Classiques-FIEC, em Québec, Canadá, apresentaram-se como países candidatos a sediar o congresso de 2004, o Brasil e a Alemanha (Mommsen-Gesellschaft) e, mais recentemente, o Egito.

O tema constou da pauta da 24ª Assembléia Geral da FIEC, que teve lugar em Varsóvia, aos 22/8/97. Entre os vários aspectos que os candidatos deveriam abordar, era de fundamental importância indicar aos delegados da Assembléia Geral, de modo convincente, a ciência das obrigações financeiras e do trabalho enfrentado pela comissão organizadora de um evento de tal porte. Se as garantias oferecidas parecessem suficientemente sólidas, a Assembléia Geral escolheria o país que melhor atendesse às exigências, em caráter provisório, a ser confirmado definitivamente em 1999, no próximo congresso de Kavala, Grécia quando deveriam ser apresentadas garantias mais precisas quanto aos financiamentos disponíveis e detalhes sobre a equipe de responsáveis que asseguraria a administração do congresso.

No documento que apresentamos, como delegada da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos-SBEC, destacou-se: 1) o panorama dos estudos clássicos no Brasil e na América Latina; 2) a experiência brasileira em congressos de grande porte; 3) as condições de infra-estrutura da cidade de Ouro Preto para receber o congresso; 4) os apoios financeiros; 5) o fato de a FIEC ser um organismo do CIPSH, Commission Internationale pour la Philosophie et les Sciences Humaines, ligado à UNESCO,

portanto, de caráter mundial, e de nunca ter realizado um congresso no hemisfério sul, fora do eixo Europa / América do Norte.

A acolhida a nossa proposta foi além das expectativas, corroborada pelo relatório da reunião enviado pelo Secretário Geral da FIEC, François Paschoud:

- a) o Egito não enviou delegados à assembléia, e sequer informações concretas de como assegurar o financiamento do congresso;
- b) a Mommsen-Gesellschaft, através de seu representante e atual vice-presidente da FIEC C. J. Classen, estaria disposta a assumir a preparação do congresso de 2004, mas não desejou entrar em concorrência com o projeto da SBEC, retirando, portanto, sua candidatura, a ser reproposta para o congresso de 2009.
- c) o projeto da SBEC, tendo sido considerado muito preciso e detalhado, foi aprovado por unanimidade, além de receber várias moções de apoio, especialmente de A. Daviault, presidente do comitê de organização do último congresso da FIEC, em Québec. Assim, excepcionalmente, propôs-se uma alteração nos procedimentos, de forma que não fosse necessário aguardar a confirmação final em Kavala, em 1999.

Em 2001, o Brasil deverá acolher um comitê da FIEC que visitará o local do congresso, quando serão discutidos os detalhes finais sobre as condições do evento.

*Maria Isabel D'Agostino Fleming **

Recebido para publicação em 2 de setembro de 1997.

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL CERAMIC TECHNOLOGY AND PRODUCTION

Durante os dias 20, 21 e 22 de Novembro desenvolveu-se no British Museum (Londres, Inglaterra) o Simpósio intitulado *Ceramic Technology & Production*.

O objetivo do evento foi promover um fórum onde novos desenvolvimentos e resultados de pesquisa pudessem ser discutidos.

Os principais temas abordados foram tecnologia cerâmica, organização do processo de produção e o contexto social e ecológico da produção, considerando desde a primeira cerâmica até o início da revolução industrial. Com isto, as sessões foram organizadas obedecendo ao seguinte esquema:

- Modo de produção (Household, Workshop)
- Processo (inovação e mudança, especialização técnica, técnicas de manufatura)
- Contexto (produção, distribuição, especialização de trabalho e economia)

A grande maioria das apresentações se baseou em estudos de caso para discutir os temas acima citados. Seguem abaixo seus títulos.

Dia 20, Manhã

Organization of Production I (Mesário: I.C. Freestone)

Bill Sillar – Keep the home fires burning: Household-based production and community specialization in Andean pottery production

C. Jane Evans – Potters, trade and culture: Roman-British pottery production in the Severn Valley

Rose Kerr – The Chinese porcelain industry at Jingdezhen

Ole Stålberg – Pottery at an Iron Age trading site: an opportunity for local household potters

Helène Wallaert – Manual laterality apprenticeship as first learning tool prescribed to potters: a case study in hand-made pottery from Northern Cameroon

Richard L. Wilson – Earthenware in Edo, Pre-modern Tokyo

Tarde

Raw Materials and Resources I (Mesário: D.P.S. Peacock)

C.D. Wilson, E. Blinman & J.M. Skibo – Resources and technology: ceramic traditions and cultural boundaries in the highlands of the Southwestern United States

C. Shriner & M. Dorais – Explaining sudden ceramic change at Early Helladic Lerna: a technological paradigm

G. Schneider – Pottery technology and raw materials in north Mesopotamia

J. Williams, D. Jenkins, S. Levi and R. Peretto – Production of Last Bronze Age pottery in the Lower Po valley, Italy: a petrographic study

– Interpreting Technological Processes I (Mesário: D. Gaimster)

Antoine d'Albis – Making soft paste porcelain in 18th century France

L. Cort, L. Lefferts, C. Reith – “Before” paddle-and-anvil: contributions from contemporary mainland Southeast Asia

D.P. Dawson & O. Kent – Low temperature reduction firing: the Bickley experiments 1981-1997

Helen L. Loney – Development of manufacturing technique in Bronze Age Italy

Dia 21, Manhã

Technological Innovation and Change I (Mesário: M.S. Tite)

David Barker – Bits and Bobs: the development of kiln furniture and placing technology in the 18th century pottery industry

Paul Blinkhorn – Stranger in a Strange Land: Middle Saxon Ipswich Ware

Pamela B. Vandiver – Early ceramic technology in East Asia

N. Wood, I. Freestone, C. Stapleton & S. Humphrey – Chinese polychrome glazed ceramics of the Warring States period

– Interpreting Technological Processes II (Mesário: H. Mommsen)

A.L. Smith – The reconstruction of firing procedures: problems and perspectives

J. Molera, T. Predell, M. Vendrell-Saz – Interactions between pastes and leas glazes during firing

Clint Swink – Firing Anasazi trench kilns: the rebirth of Mesa Verde Black-on-White pottery as a result of interdisciplinary collaboration

Sophie Wolf – The mineralogical, chemical and technical investigation of bricks from St. Urban (13th Century Cistercian monastery, Lucerne, Switzerland)

Tarde

Sessão de Posters

Dia 22, Manhã

Raw Materials and Resources II (Mesário: C. Kolb)

B. Fabbri, S. Gualtieri & S. Santoro – Technological properties of “Grezza ceramics”, bodies with chamotte, calcite or silicate inclusions

- David V. Hill – Ceramics and settlement in the Paso del Norte, West Texas and Northeastern Chihuahua
- P. Lapuente & J. Perez-Arantegui – Characterization and technology of local Islamic production from Zaragoza (Spain) by the study of their clay bodies
- Paul T. Nicholson – “Refrigerators not made of iron”: two technological traditions in Egyptian ceramics
- Technological Innovation and Change II (Mesário: St. John Simpson)
- W. David Kingery – Ceramics and science prior to the Industrial Revolution
- Carl Knappett – Tradition and innovation in pottery forming technology: wheel-throwing at Middle Minoan Knossos
- R.B. Mason & M.S. Tite – Technology of Islamic pottery
- Olivier Nieuwenhuys – Ceramic innovation and the development of the Halaf tradition: Neolithic Tell Sabi Abyad (Syria)

Tarde

- Organization of Production II* (Mesário: Y. Goren)
- John Hawthorne – Religion and ideology as factors in the distribution of late Roman Pottery
- Roberta Tomber & Keith Matthews – Pottery ‘production’ at Mons Claudianus, Egypt
- H. Mommsen, A. Hein, D. Ittameier, L. Kolonas, J. Maran – New reference patterns of Mycenaean pottery from Achaia, Western Peloponnese, by neutron activation analysis

- J. Poblome – Sagalassos red slip ware. Organization of production and trade mechanisms
- Organization of Production III (Mesário: A. Middleton)
- Dean Arnold – Vertical half molding technology: implications for production organization
- Peter M. Day – In search of domestic ceramic production in the Neolithic and Early Bronze Age Aegean
- Elaine L. Morris – Salt and Ceramics: a packaged deal.

Participação brasileira

Foram apresentados dois Posters, a saber:

Maria Isabel D’Agostino Fleming (MAE/USP) – New Ceramical Forms as a reflex of the development of Bronze Metallurgy in the Archaic Period of Greece and its western colonies.

Erika Marion Robrahn-González (MAE/USP) – The role of Ceramics in studies of Cultural Change and Interaction in the West Central Brazil.

As muitas dimensões da cerâmica, apresentadas nos três dias do simpósio, desde estudos antropológicos e etno-arqueológicos, até as abordagens da arqueometria, deram espaço a debates que trouxeram êxito aos objetivos propostos.

*Erika Marion Robrahn-González**
*Maria Isabel D’Agostino Fleming**

Recebido para publicação em 27 de novembro de 1997.

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

A CARTA INTERNACIONAL DO ICOMOS SOBRE PROTEÇÃO E GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL SUBAQUÁTICO*

ICOMOS
BRASIL

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES
CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS
CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS

COMITÊ TEMÁTICO DO PATRIMÔNIO CULTURAL SUBAQUÁTICO DO ICOMOS – BRASIL:

PARA A PROTEÇÃO E GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
SUBAQUÁTICO BRASILEIRO

Sofia, Outubro de 1996

Introdução

Esta Carta tem por objetivo estimular a proteção e a gestão do patrimônio cultural subaquático que se encontra em águas interiores, costeiras, em mares pouco profundos e em oceanos profundos. Enfatiza os atributos e circunstâncias específicas do patrimônio cultural subaquático e deve ser interpretada como um suplemento da Carta do ICOMOS para a Proteção e Gestão do Patrimônio

Arqueológico, de 1990. Tal Carta define o “patrimônio arqueológico” como parte do patrimônio material para o qual os métodos da arqueologia constituem o meio primeiro de adquirir a informação, compreendendo todos os vestígios da existência humana, os sítios vinculados a todas as manifestações de atividades humanas, estruturas abandonadas e vestígios de toda natureza, assim como todos os objetos culturais móveis associados com os mesmos. Para o propósito desta Carta, o patrimônio cultural subaquático é entendido como o patrimônio arqueológico que se encontra em um meio subaquático ou que tenha sido removido dele. Ele inclui os sítios e estruturas submersas, zonas de naufrágios, restos de naufrágios e seu contexto arqueológico e natural.

Por sua própria natureza, o patrimônio cultural subaquático é um recurso internacional. Grande parte do patrimônio cultural subaquático encontra-se em território internacional e é resultado do intercâmbio e das comunicações internacionais nas quais os barcos e seus carregamentos se perderam longe de seus lugares de origem e destino.

(*) Ratificada pela 11ª Assembléia Geral realizada em Sofia, Bulgária, de 5 a 9 de outubro de 1996. Tradução feita em outubro de 1997 (da “Carta Internacional del ICOMOS sobre Protección y Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático” – ICOMOS/ARGENTINA, Marzo de 1997) por Gilson Rambelli (Arqueólogo, Coordenador do Comitê Temático do Patrimônio Cultural Subaquático do ICOMOS/BRASIL e membro do ICOMOS/ICUCH – International Committee on the Underwater Cultural Heritage) e Profa. Ms. Maria Dolores Baldini (Geógrafa/Pesquisadora – CREA 060.195.923-0).

Concerne à arqueologia subaquática a conservação do local como um todo. No discurso da gestão dos recursos, o patrimônio cultural subaquático é finito e não renovável. Se o mesmo deve contribuir à nossa apreciação futura, devemos assumir no presente a responsabilidade individual e coletiva de assegurar sua sobrevivência.

A arqueologia é uma atividade pública: todos têm o direito de indagar o passado para enriquecer suas próprias vidas, e qualquer ação que restrinja esse conhecimento é uma violação à autonomia pessoal. O patrimônio cultural subaquático contribui à formação da identidade cultural e pode servir para afirmar o sentido de referência dos membros de uma sociedade. Ao se administrar, com sensibilidade, o patrimônio cultural subaquático pode assumir um papel importante na promoção da recreação e do turismo.

A arqueologia é impulsionada pela investigação. Enriquece o conhecimento da diversidade da cultura humana através dos tempos e fornece idéias novas e desafiantes sobre a vida no passado. Este conhecimento e estas idéias contribuem para o entendimento da vida de hoje e, desse modo, podem nos antecipar a futuros desafios.

Muitas atividades subaquáticas, que são proveitosas e desejáveis, podem ter conseqüências desastrosas para o patrimônio cultural subaquático, se não forem previstos seus efeitos.

O patrimônio cultural subaquático pode estar ameaçado por construções que alterem as costas e os leitos marítimos, ou que alterem o fluxo das correntes, os sedimentos e os agentes contaminadores. Também pode ser ameaçado por uma exploração insensível dos recursos naturais. Mais ainda, o acesso impróprio e o crescente impacto da remoção de “souvenirs” podem ter um efeito destruidor.

Muitas dessas ameaças podem ser evitadas e reduzidas substancialmente, ao se consultar antecipadamente um arqueólogo e ao se implementar projetos que atenuem estes efeitos destruidores. Esta Carta tem a intenção de estabelecer normas arqueológicas de alto nível, as quais permitam contestar, de forma rápida e eficiente, essas ameaças ao patrimônio cultural subaquático.

O patrimônio cultural subaquático também está ameaçado por atividades totalmente indesejáveis que tendem a beneficiar poucos em detrimento de muitos. A exploração comercial do patrimônio cultural subaquático para a venda e/ou especulação é, fundamentalmente, incompatível com

a proteção e gestão deste patrimônio. Esta Carta tem como objeto assegurar que todas as intervenções arqueológicas sejam explícitas em seus objetivos, metodologia e resultados previstos para que a intenção de cada projeto seja transparente.

Artigo 1 – Princípios Fundamentais

A preservação do patrimônio cultural subaquático *in situ* deverá ser considerada como a primeira opção. Deverá ser encorajado o acesso ao público sempre que possível.

Deverão ser evitadas técnicas destrutivas, prospecções desnecessárias e a extração de amostras devem ser feitas, preferencialmente, durante a escavação. As intervenções arqueológicas não devem impactar negativamente o patrimônio cultural subaquático além do necessário, seja na execução dos objetivos de redução dos impactos seja no projeto de investigação.

As intervenções arqueológicas não devem remover inutilmente restos humanos ou perturbar lugares sagrados.

As intervenções arqueológicas devem ser acompanhadas por documentação adequada.

Artigo 2 – O Plano de Projeto

Antes das intervenções arqueológicas deve-se elaborar um plano de projeto, levando-se em conta:

- os objetivos de redução de impactos como do projeto de investigação;
- a metodologia a ser usada e as técnicas a serem empregadas;
- financiamento previsto;
- cronograma completo do projeto;
- composição, qualificação, responsabilidade e experiência da equipe de pesquisa;
- conservação dos materiais;
- gestão e conservação do sítio;
- acordos de colaboração com museus e outras instituições;
- documentação;
- saúde e segurança;
- apresentação de relatórios;
- arquivamento de informações, incluindo os elementos do patrimônio cultural subaquático removidos durante as intervenções arqueológicas ;
- divulgação, incluindo a participação do público.

O plano de projeto deverá ser revisado e modificado se necessário.

A investigação deve ir até o fim, de acordo com o plano de projeto. Este deverá estar disponível para a comunidade arqueológica.

Artigo 3 – Financiamento

Deve ser assegurado um financiamento adequado antes de se iniciar o projeto, com o objetivo de completar todas as etapas do mesmo, incluindo a conservação, preparação de informações e divulgação. O plano de projeto deve incluir planos de intervenção, diante de qualquer eventualidade, que assegurem a conservação do patrimônio cultural subaquático e da documentação produzida no caso de uma interrupção do financiamento previsto.

O financiamento do projeto não deve requerer a venda de patrimônio cultural subaquático ou o uso de estratégias que possam causar dispersão irremediável, tanto do patrimônio como da documentação produzida.

Artigo 4 – Cronograma

Antes do início do projeto deve-se calcular o tempo necessário para completar todas as etapas do mesmo, incluindo conservação, preparação de informações e divulgação. O plano de projeto deve prever medidas alternativas que assegurem a conservação do patrimônio cultural subaquático e da documentação produzida no caso de interrupção antecipada do cronograma.

Artigo 5 – Objetivos, Metodologia e Técnicas da Intervenção Arqueológica

Os objetivos da investigação, os detalhes da metodologia e as técnicas a serem empregadas, devem estar previstos no plano de projeto. A metodologia deve ser concordante com os objetivos da investigação e as técnicas empregadas devem ser o menos destrutivas possível.

É parte integrante de toda investigação uma análise posterior ao trabalho de campo dos “artefatos” e da documentação. O plano de projeto deve prever adequadamente esta análise.

Artigo 6 – Qualificação, Responsabilidade e Experiência

Todos os membros da equipe de pesquisa devem estar perfeitamente qualificados e ter a experiência requerida para sua participação no projeto. Devem estar atualizados e conhecer o trabalho que realizam. Toda intervenção arqueológica, referente ao patrimônio cultural subaquático, deverá ser realizada sob a direção e controle de um arqueólogo especializado na área, que tenha reconhecida qualificação e com experiência apropriada para tal intervenção.

Artigo 7 – Estudos Preliminares

Toda intervenção arqueológica referente ao patrimônio cultural subaquático deverá ser precedida por um estudo preliminar do sítio, o qual avalie a vulnerabilidade, importância e potencialidade do mesmo, que deverá ser documentado.

A avaliação do sítio deve ser acompanhada por um estudo de base, que contenha observações históricas disponíveis e evidências arqueológicas, características arqueológicas e ambientais do sítio e, a longo prazo, as conseqüências referentes à estabilidade da área afetada pela investigação.

Artigo 8 – Documentação

Todas as investigações devem estar devidamente documentadas de acordo com as normas profissionais atuais da documentação arqueológica.

A documentação deve fornecer informações adequadas do sítio, que incluam a procedência dos elementos do patrimônio cultural subaquático deslocados ou removidos no curso da investigação, notas sobre o trabalho de campo, planos, esboços, fotografias e todas as outras formas de documentação.

Artigo 9 – Conservação do Material

O programa de conservação do material deve prever o tratamento dos vestígios arqueológicos durante a intervenção arqueológica, durante o transporte e a longo prazo.

A conservação do material deve ser mantida conforme as normas profissionais atuais.

Artigo 10 – Gestão e Conservação do Sítio

Deve-se preparar um programa de gestão do sítio, definindo as medidas para proteger e administrar *in situ* o patrimônio cultural subaquático durante e depois de finalizado o trabalho de campo. O programa incluirá informações ao público, meios razoáveis para estabilização do sítio, vigilância e proteção contra perturbações. Deverá se promover o acesso do público ao patrimônio cultural subaquático *in situ* exceto quando o mesmo seja incompatível com a proteção e a gestão do sítio.

Artigo 11 – Saúde e Segurança

A saúde e segurança da equipe de pesquisa e de terceiros é primordial. Todos os membros da equipe de pesquisa devem trabalhar de acordo com uma política de segurança que satisfaça as exigências legais e profissionais, as quais deverão ser detalhadas no plano de projeto.

Artigo 12 – Relatórios

Deverão ser criados relatórios provisórios e apresentados segundo um cronograma detalhado no plano de projeto, sendo que estes deverão ser guardados em arquivos oficiais e de acesso ao público. Cada relatório deverá conter:

- descrição de objetivos;
- descrição de metodologias e técnicas empregadas;
- descrição dos resultados obtidos;
- recomendações relativas a futuras investigações, gestão do sítio e cuidados com os elementos do patrimônio cultural subaquático removidos durante a investigação.

Artigo 13 – Recomendações

Os elementos do patrimônio cultural subaquático removidos durante a intervenção e uma cópia de toda documentação pertinente deverão ser guardados em uma instituição que permita livre acesso ao público e conservação permanente do acervo. Antes de começar a intervenção arqueológica, devem-se

tomar os cuidados necessários em relação ao depósito do acervo, os quais deverão estar detalhados no plano de projeto. Os acervos deverão ser conservados de acordo com as normas profissionais atuais. Deve-se assegurar a integridade científica do acervo referente ao projeto; seu depósito em diversas instituições não deve impedir seu reagrupamento para dar prosseguimento a investigações futuras. Os objetos do acervo do patrimônio cultural subaquático não devem ser negociados como artigos de valor comercial.

Artigo 14 – Divulgação

O público deverá ser informado e sensibilizado sobre os resultados das investigações e o significado do patrimônio cultural subaquático, através de campanhas de divulgação nos diversos meios de comunicação.

Deve-se estabelecer relação de colaboração com as comunidades e grupos locais, especialmente aqueles que estão diretamente ligados ao patrimônio cultural subaquático em questão. É interessante que as investigações contem com o consentimento e apoio dessas comunidades e grupos.

A equipe de pesquisa deverá buscar comprometer as comunidades e integrar os grupos nas intervenções, na medida em que este compromisso seja compatível com a proteção e a gestão. Quando possível, a equipe de pesquisa deverá dar oportunidade para que o público desenvolva experiência arqueológica através de treinamento e educação patrimonial.

Deve-se encorajar a colaboração com museus e outras instituições. Antes das intervenções arqueológicas, deve-se obter todos os resultados de pesquisas anteriores e os relatórios feitos por instituições colaboradoras; também deverão ser tomadas disposições para as visitas do sítio.

Logo que possível, deverá ser apresentada uma síntese final da intervenção arqueológica, considerando a complexidade da investigação, que deve ser depositada em arquivos públicos de instituições relevantes.

Artigo 15 – Cooperação Internacional

A cooperação internacional é essencial para a proteção e gestão do patrimônio cultural subaquático

e deve ser promovida no interesse das normas mais elevadas da investigação. Deve-se facilitar a cooperação internacional para melhor aproveitamento de arqueólogos e outros profissionais especia-

lizados na investigação do patrimônio cultural subaquático. Os programas de intercâmbio de profissionais devem ser considerados como o meio de difusão das melhores práticas.

Recebido para publicação em 4 de agosto de 1997.

NOTÍCIAS DO IPHAN

Brasília (30) – O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Ministério da Cultura (MinC) está montando um banco de dados informatizado sobre sítios arqueológicos a partir de informações disponíveis na implantação do Cadastro Nacional dos Sítios Arqueológicos Brasileiros. O Cadastro integrará o Sistema Nacional de Informações Culturais (SNIC) em implantação pelo MinC.

O projeto vai reunir, conservar e disponibilizar para o público a documentação gerada pelas pesquisas arqueológicas no Brasil, reforçando, desse modo, uma das atribuições do IPHAN. Por força da Lei 3.924/61, os pesquisadores devem submeter ao IPHAN planos de trabalho visando obtenção de autorização de pesquisa e, posteriormente, relatórios sobre os trabalhos desenvolvidos.

A curto prazo, o IPHAN vai implantar no Departamento de Identificação e Documentação, em Brasília e no Rio de Janeiro, e nas Coordenações Regionais os módulos informatizados *Ficha de registro de sítio arqueológico*, *Projeto de pesquisa arqueológica – ficha informativa e Relatório de pesquisa arqueológica – ficha informativa* e realizar a alimentação dos dados com informações disponíveis em arquivo e/ou publicações.

A médio prazo, serão implantados os módulos *Coleções arqueológicas tombadas e em mãos de*

particulares, *Cadastro de instituições de pesquisa*, *Cadastro de pesquisadores*, *Consulta do usuário e Relatórios*.

Terminado o fichamento dos projetos e relatórios, o IPHAN vai implantar uma rede virtual, disponibilizando para as unidades regionais da instituição a documentação existente no Arquivo Noronha Santos, localizado no Rio de Janeiro, sobre arqueologia e centralizando nesse Arquivo e no Departamento de Identificação e Documentação, em Brasília, o banco de dados nacional.

A longo prazo, a proposta é implantar um sistema de gerenciamento do patrimônio arqueológico brasileiro, contemplando também as necessidades de acompanhamento dos projetos e gerenciamento dos sítios arqueológicos.

Maiores informações sobre o projeto podem ser obtidos no:

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)
Departamento de Identificação e Documentação
SBN – Quadra 02 – Edifício Central Brasília, 1º subsolo
Brasília – DF CEP 70040-904
Telefones: (061) 225-0977, 214-6137/6138/6139 Fax: (061) 214-6134
E-mails: codoc@iphan.gov.br/coid@iphan.gov.br

Recebido para publicação em 5 de agosto de 1997.

Crônica do Museu

CRÔNICA DO MUSEU – 1996

Apresentamos aqui uma síntese das principais atividades desenvolvidas durante o ano de 1996, com destaque para os grandes projetos, cursos ministrados, eventos e outras atividades especiais. O objetivo é, entre outros, fornecer informações que tenham interesse para situar as linhas de pesquisas desenvolvidas na instituição e facilitar a comunicação, discussão e reflexão sobre os temas envolvidos.

Em 1996, destacaram-se os seguintes eventos organizados pelo MAE:

- Simpósio Internacional Análises Físicas e Químicas no Estudo de Material Arqueológico.
- Encontro Acadêmico “Jogos e Espetáculos no Mundo Antigo”.
- Encontro Acadêmico “Jogos Modernos: a Memória da Organização Olímpica”.
- Exposição “Jogos Olímpicos: da Grécia Antiga a Nossos Dias”.
- Encontro Acadêmico e Exposição “Plumária Indígena Brasileira”.

Projetos de Pesquisa

Divisão Científica

Arqueologia

Programa arqueológico para o litoral do Estado de São Paulo: “O Homem do litoral, da Pré-História até os dias atuais: a interação Homem-meio” – Coordenação Profa. Dra. Dorath Pinto Uchôa:

Projeto Arqueológico, Histórico, Ecológico, Museológico, e Turístico do Município de Peruíbe, SP.

Projeto Arqueológico, Ecológico, Antropológico, Histórico, Museológico e Turístico do Município de Ubatuba. Participação do Prof. Dr. Levy Figuti.

Atlas de Arqueologia Brasileira: Estado de São Paulo.

Preservação do Patrimônio Cultural e sua interface com a Arqueologia: cartilha educativa.

Projeto Arqueológico do Baixo e Médio Vale do Rio Tietê – prospecções em sítios arqueológicos dos municípios de Tabatinga e Arealva; estudo tipológico do material cerâmico do sítio Ary Carneiro (município Pereira Barreto) – Coordenação Profa. Dra. Sílvia Maranca.

As figuras da Tradição Nordeste-Piauí: levantamento de dados – Profa. Dra. Sílvia Maranca.

PROJPAR – Cenários da Ocupação Humana e Meio Ambiente da Bacia do Rio Paranapanema – Coordenação Prof. Dr. José Luiz de Moraes:

Sub-programas:

PP-SALV.CNS – levantamentos preliminares relativos à elaboração do resgate do patrimônio arqueológico do Complexo Canoas, Rio Paranapanema (parceria USP-CESP-CBA).

Das Leis à Regionalização: o patrimônio arqueológico do Paranapanema Médio – projeto relativo às políticas públicas e à valorização das comunidades regionais da bacia do Rio Paranapanema

Casa Grande e Encanados: primeiros levantamentos do patrimônio arqueológico e histórico-arquitetônico do Município de Ribeirão Grande, Paranapanema Superior.

Projeto Holambra – valorização dos recursos culturais no contexto ambiental do município de Holambra – primeiras abordagens – Prof. Dr. José Luiz de Moraes.

Projeto de preservação do patrimônio arqueológico para o Baixo Vale do Ribeira – prospecções no sambaqui do Prefeito e no Porto Grande de Iguape – Coordenação Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Levantamento e Salvamento do Patrimônio Arqueológico da área de influência do poliduto

REPLAN-Brasília – conclusão do salvamento arqueológico, montagem de quatro exposições – Coordenação Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Uniformização da terminologia Arqueológica Americana – dicionário multilíngüe de termos técnicos referentes à indústria lítica – Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Aproveitamento científico de coleções museológicas: a coleção Tapajônica – artigo sobre curadoria da coleção – Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Projeto Vale do Rio Turvo, município de Monte Alto, SP – desenvolvimento da quarta campanha de escavação no sítio Água Limpa – Profa. Dra. Márcia Angelina Alves.

Projeto Quebra Anzol, municípios de Perdizes, Centralina e Grumarânia, MG – foram desenvolvidas prospecções sistemáticas no distrito de “Antinha” município de Perdizes – Profa. Dra. Márcia Angelina Alves.

Aspectos da Formação de um Sambaqui – publicação de artigo – Prof. Dr. Levy Figuti.

Programa de Estudo da Fontes de Alimentação de Grupos Costeiros Pré-Históricos – análise da arqueofauna do Mar Virado, município de Ubatuba – Prof. Dr. Levy Figuti.

Pré-História e Paleo-ambiente no Mato Grosso – escavações nos sítios Santa Elina, Ferraz Igreja e Abrigos Vermelhos – Coordenação Prof. Dr. Denis Vialou (Muséum d’Histoire Naturelle, Paris); Profs. Drs. Levy Figuti e Paulo A. D. De Blasis.

Projeto Arqueológico do Médio Ribeira – defesa da tese de doutoramento – Prof. Dr. Paulo A. D. De Blasis.

Padrão de Assentamento e Formação de Sambaquis: Arqueologia e Preservação em Santa Catarina – encaminhamento de pedido de financiamento – projeto de pesquisa integrado envolvendo o MAE, Prof. Dr. Paulo A. D. De Blasis; o Museu Nacional do Rio de Janeiro, Dra. Maria Dulce Gaspar; o Arizona State Museum, Drs. Paul e Suzanne Fish, e o Iphan/SC, Profa. Edna Morley.

Estudo de Impacto Ambiental da UHE Lageado no Estado do Tocantins – o estudo envolve uma série de sítios líticos, cerâmicos e rupestres na Bacia do médio Rio Tocantins – Prof. Dr. Paulo A. D. De Blasis.

Pesquisas Arqueológicas na Bacia do Ribeirão Queimador (Vale Médio do Rio Tietê, SP) – Profa. Dra. Marisa Coutinho Afonso.

Pesquisas arqueológicas no Município de Brotas, vale médio do rio Tietê, SP – análise do material cerâmico, sítio Gramado – Profa. Dra. Marisa Coutinho Afonso.

Levantamento do patrimônio arqueológico na área de duplicação da Rodovia Régis Bittencourt (BR-116) no Estado de São Paulo – pesquisa de campo – Profa. Dra. Marisa Coutinho Afonso.

Levantamento Arqueológico da Bacia Média do Rio Uapés, AM – projeto de doutoramento – Prof. Eduardo Góes Neves.

Estudo dos componentes cerâmicos da coleção Koch-Grünberg do Museum für Völkerkunde, Berlim.

Investigações Arqueológicas na Área de Confluência dos Rios Solimões e Negro, AM – análise do material cerâmico – Prof. Eduardo Góes Neves.

Enciclopédia dos Povos Indígenas – definição dos verbetes e autores convidados – Prof. Eduardo Góes Neves.

Reconstituição dos Paleoambientes de uma Planície Quaternária Recente da Região Costeira do Rio Ribeira de Iguape, SP – construção dos diagramas polínicos e interpretação preliminar dos paleoambientes da região de Iguape (SP) – Prof. Walter Mareschi.

Arqueologia da Imagem: as expressões de Hécate na arte figurativa grega e romana – pesquisas iconográficas e bibliográficas – Profa. Dra. Haiganuch Sarian.

Ex-votos do Santuário de Hera em Delos – pesquisas de campo em Delos, Grécia; redação de artigo sobre arqueometria dos vasos arcaicos – Profa. Dra. Haiganuch Sarian.

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM: redação de artigo – Profa. Dra. Haiganuch Sarian.

Arqueologia e Religião no Mediterrâneo Antigo – redação de artigos temáticos – Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata.

As estatuetas de terracota greco-italicas da coleção clássica do MAE – redação de artigos – Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata.

Desenvolvimento Tecnológico e Mudança Social; a metalurgia do ferro na Península Itálica no primeiro milênio a.C – estudo de vias de transporte – Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

Formas e técnicas: o progresso na metalurgia e seus reflexos nas vasilhas cerâmicas da antiguidade clássica – análise da introdução do molde na fabricação da cerâmica do período helenístico com base na produção de vasilhas de prata e de bronze: redação de artigo – Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

Noção de Valor no Mundo Mediterrânico – Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano.

Moeda e Economia na Grécia Antiga – redação final do artigo – Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano.

Representações de monstros em moedas da Grécia arcaica e clássica: artigo enviado para publicação – Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano.

Etnologia

Etno-história do Alto rio Xingú – Pesquisa Interdisciplinar – PqXin – análise comparativa do material cerâmico proto-histórico e etnográfico – Profa. Dra. Nobue Myazaki.

Serviço de Curadoria

Códigos de Ética – a interface entre a arqueologia e a restauração – projeto de doutoramento – Yacy-Ara Froner Gonçalves.

Conservação preventiva e patrimônio arqueológico e etnográfico: ética, conceitos e critérios – redação de artigo – Yacy-Ara Froner Gonçalves.

O Olhar Antropológico: a imagem do índio brasileiro sob a visão de Harald Schultz – defesa da dissertação de mestrado – Sandra M.C.T. Lacerda Campos.

A Presença Indígena na Documentação Visual: aspectos multifacetados do olhar antropológico no século XX – Sandra M.C.T. Lacerda Campos.

A Imagem como Método de Pesquisa Antropológica: um ensaio de Antropologia Visual – redação de artigo – Sandra M.C.T. Lacerda Campos.

Arqueologia e Educação: propostas educativas para o Baixo Vale do Ribeira de Iguape – projeto de mestrado – Célia Maria Cristina Demartini.

Museus de Arte e as novas linguagens da contemporaneidade – projeto de mestrado – Marilúcia Bottallo.

A Divulgação de Bens Culturais – redação de artigo – Marilúcia Bottallo.

Os museus tradicionais na sociedade contemporânea: uma revisão – redação de artigo – Marilúcia Bottallo.

Divisão de Difusão Cultural

Museologia e identidade: a contribuição da arqueologia – projeto de pós-doutorado, elaboração do plano a ser desenvolvido – Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno.

Fotobiografia sobre Paulo Duarte – elaboração do plano editorial – Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno.

XIV Festival de inverno de Campos de Jordão como metáfora – projeto de doutoramento: leituras e atividades programadas – Profa. Maria Christina de Souza Lima Rizzi Cintra.

Interconexões entre arte, cultura e comunidade – leituras e pesquisa de campo – Profa. Maria Christina de Souza Lima Rizzi Cintra, em colaboração com a Profa. Dra. Christine Morris, Ohio State University.

Análise metodológica do processo de concepção e montagem de exposição – projeto de mestrado: exame de qualificação – Profa. Marília Xavier Cury.

Exposição itinerante “Ritmos da Vida – Cronobiologia” – adaptação da exposição aos espaços do CEUMA/USP, Espaço Ciência/PE e Ecomuseu de Itaipu; aplicação de avaliação, análise e interpretação dos dados coletados; reformulação da exposição – Profa. Marília Xavier Cury em corresponsabilidade com os Profs. Drs. Luiz Mena Barreto (ICB/USP) e Nelson Marques (FM/USP).

Exposição “Plumária Indígena Brasileira” – adaptação da exposição aos espaços do CEUMA/USP, elaboração de catálogo e do “Roteiro de Apreciação: Além da Beleza” – Profa. Marília Xavier Cury (em corresponsabilidade com as Profas. Maria Christina de Souza Lima Rizzi Cintra e Sonia Ferraro Dorta.)

Avaliação de Exposições Museológicas – elaboração e aplicação de projeto para a “Primeira Etapa de Avaliação da Exposição Formas de Humanidade” e avaliação das exposições “Plumária Indígena Brasileira” e “Ritmos da Vida” – Profa. Marília Xavier Cury.

Serviço de Musealização

Museu e identidade: um estudo comparativo Brasil/México – projeto de doutoramento – Camilo de Mello Vasconcellos.

Políticas Culturais para museus universitários – projeto de doutoramento – Adriana Mortara Almeida.

Docência

As atividades docentes desenvolvidas pelo MAE são abrangentes e vão desde a formação inicial de estagiários à orientação de alunos em nível de mestrado e doutorado. A realização de cursos e palestras extra-muros complementam as atividades formais.

Os programas de estágio nos níveis de iniciação científica e aperfeiçoamento cumprem um papel importante na formação do aluno, preparando-o para o ingresso na pós-graduação. Neste contexto, se destacam as disciplinas optativas em nível de graduação, credenciadas pelo MAE, que cobrem um programa básico de Arqueologia do Brasil e da América, Arqueologia do Mediterrâneo Antigo e Museologia.

O MAE é responsável pelo curso de Pós-Graduação em Arqueologia, tendo colaborado com outros departamentos no oferecimento de cursos de graduação.

Os docentes e técnicos ministraram também cursos de extensão universitária e difusão cultural destinados não apenas ao público estudantil como à comunidade em geral.

Cursos de Pós-Graduação

Arqueologia Pós-processual: análise das principais correntes teóricas – Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Patrimônio Arqueológico e legislação ambiental – Prof. Dr. José Luis de Moraes.

Laboratórios de Arqueologia – Profs. Drs. Silvia Maranca, Levy Figuti e José Luiz de Moraes.

Noção de valor no Mundo Antigo – Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano.

Ocupação pré-histórica do litoral sudeste e sul do Brasil: o homem do sambaqui – Profa. Dra. Dorath Pinto Uchôa – ministrado no NEA/UFPE.

Arqueologia: técnicas de campo, laboratório e curadoria – Profa. Dra. Dorath Pinto Uchôa – ministrado no NEA/UFPE.

Tipologia cerâmica no contexto arqueológico – Profa. Dra. Silvia Maranca – ministrado no NEA/UFPE.

Teoria da Imagem e Iconografia do Mito e da Religião na Antiguidade Clássica – Profa. Dra. Haigannuch Sarian – ministrado no Depto. de Antropologia, FFLCH/USP.

Cursos de Graduação

Arqueologia Brasileira (disciplina optativa). MAE, USP – Prof. Dr. Paulo A. D. De Blasis.

Zooarqueologia: ecologia humana do passado (disciplina optativa). Instituto de Biociências / MAE/USP – Prof. Dr. Levy Figuti.

Arqueologia da Itália pré-romana e romana: arte e tecnologia (disciplina optativa). MAE/USP – Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

Arqueologia: reflexão e discurso. Departamento de Antropologia, FFLCH/USP – Profa. Dra. Hai-ganuch Sarian.

Museologia: Comunicação / Educação (disciplina optativa). MAE, USP – Profa. Maria Christina de Souza Lima Rizzi Cintra, com participação de Marilúcia Bottallo: “História dos Museus: do colecionismo à ausência de coleções”; “Legislação Brasileira sobre patrimônio”

Introdução à Museologia (disciplina optativa). Depto. de Biblioteconomia, ECA/USP. Participação da Profa. Marília Xavier Cury: “Comunicação Museológica” de Camilo de Mello Vasconcellos: “Os Museus Comunitários” e Adriana Mortara Almeida: “Educação em Museus de Ciência”

Educação Pré-Escolar (disciplina optativa). Faculdade de Educação, USP. Participação de Camilo de Mello Vasconcellos: “O trabalho educativo do MAE/USP”

Cursos de Especialização

Serpentes, Artrópodos Peçonhentos: Educação Ambiental e Museologia. Instituto Butantan. Participação de Adriana Mortara Almeida, com a disciplina: “Avaliação de Ação Educativa”.

Cursos Extra-curriculares

Povoamento da América. NEA/UFPE – Profa. Dra. Sílvia Maranca.

Patrimônio e Memória, base de um Turismo Cultural. NEA/UFPE – Profa. Dra. Dorath Pinto Uchôa.

Povoamento da América / Mesolítico e Neolítico europeus. Fundação Museu do Homem Americano, São Raimundo Nonato – Profa. Dra. Sílvia Maranca.

Botânica e Arqueologia: uma abordagem interdisciplinar. MAE/USP – Prof. Walter Mareschi, com participação de Sandra M.C. Torres Lacerda Campos.

Estruturas arqueológicas e vestígios faunísticos no município de Monte Alto, SP – Profa. Dra. Márcia Angelina Alves (MAE, USP) e Myriam Elizabeth Velloso Calleffo (Instituto Butantan).

Arte e Arqueologia da Grécia e Magna Grécia. MASP – Profas. Dras. Elaine Farias Veloso Hirata e Maria Beatriz Borba Florenzano.

Cultura e civilização Greco-latina e suas aplicações no ensino básico. Departamento de Letras Clássicas, FFLCH/USP – participação das Profas. Dras. Hai-ganuch Sarian e Maria Isabel D’Agostino Fleming.

Religião e Sociedade no Mediterrâneo Antigo: a abordagem da Arqueologia. MAE/USP – Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata.

Questões Éticas na gestão Patrimonial. MAE/USP – Marilúcia Bottallo.

A utilização de fontes arqueológicas e etnográficas no ensino de 1o. e 2o. graus. MAE/USP – Judith Mader Elazari, com participação de Marilúcia Bottallo: “Documentação Museológica como fonte primária”

O potencial educativo de uma exposição. MAE/USP – Profa. Marília Xavier Cury, com participação de Adriana Mortara Almeida, Camilo de Mello Vasconcellos, Judith Mader Elazari e Maurício Cândido da Silva.

Concepção, planejamento e montagem de exposição. Universidad Nacional de Rosario, Argentina e MAE/USP – Profa. Marília Xavier Cury.

Museu como modelo de educação não formal. Instituto Butantan. Participação da Profa. Marília Xavier Cury: “Avaliação Museológica” de Adriana Mortara Almeida e Judith Mader Elazari: “Avaliação de ação Educativa”

Prática de Ensino de História. PUC, SP. Participação de Judith Mader Elazari.

A utilização da Cultura Material no ensino de 1o. e 2o. graus – Judith Mader Elazari – no âmbito do II Encontro Perspectivas do Ensino de História (coordenação da Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata).

Professores Pró-tempore

Os seguintes Professores Pró-tempore, da Divisão Científica do MAE, contribuem para as atividades de docência, pesquisa e extensão da instituição:

Arqueologia – Profa. Dra. Erika Marion Robrahn-González; Prof. Astolfo Gomes de Mello Araujo.
Etnologia – Prof. Dr. Carlos Serrano, Depto. de Antropologia da FFLCH/USP.

Professores Visitantes

Durante o exercício de 1996, o MAE recebeu os seguintes professores visitantes:

Profs. Drs. Águeda Vilhena-Vialou e Denis Vialou, Muséum d’Histoire Naturelle, Paris, coordenadores do Projeto Pré-História e Paleoambiente no Mato Grosso, juntamente com os Profs. Drs. Levy Figuti e Paulo A. D. De Blasis, do MAE.

Profa. Dra. Anne Marie Guimier-Sorbets, da Maison de l’Archéologie et de l’Ethnologie (CNRS), e das Universidades Paris I e Paris X. A professora Guimier-Sorbets, especialista em mosaicos da Antiguidade Clássica, desenvolveu junto ao MAE seminários sobre Arqueologia e Sistema de Informação, projeto de que é uma das pioneiras na área de Arqueologia Clássica.

Prof. Dr. Christophe Falguères, Muséum National d’Histoire Naturelle, Paris, especialista em Geomorfologia e Métodos de Datação.

Profa. Dra. Christine Morris, Ohio State University, coordenadora do “Projeto Interconexões entre Arte, Cultura e Comunidade” juntamente com a Profa. Maria Christina de Souza Lima Rizzi Cintra.

Eventos

Além dos eventos organizados pelo MAE em 1996, os docentes e técnicos apresentaram trabalhos nas seguintes reuniões científicas e culturais:

II Símposio Internacional de História Antiga e Medieval do Cone Sul – UFRS, Porto Alegre.

Simpósio Internacional: “Arqueologia de las tierras Bajas” Montevideo.

Colóquio Internacional: “Nouveaux regards sur l’alimentation des hommes du paleolithique: approche pluridisciplinaire” Paris.

Simpósio Internacional: “Archaeometry” Atenas.

Colóquio Internacional: “Les politiques de l’Archéologie”, Paris.

61st. annual meeting of Society for American Archaeology, New Orleans.

XX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Salvador.

48a. Reunião anual da SBPC, São Paulo.

Os Caminhos da Preservação: Mudanças Sociais, Transformações Urbanas e o Patrimônio Cultural, ICOMOS, MUBE, SP.

Política Nacional do Meio Ambiente e Patrimônio, Goiânia.

XVIII Annual Conference of ICOFOM, Rio de Janeiro.

SBPC “JOVEM” São Paulo.

Conferência Latino-Americana de Museus: “Museus Hoje para o Amanhã” São Paulo.

Seminário de Capacitación en Conservación Preventiva y Exhibición de Colecciones Arqueológicas y Etnográficas, Buenos Aires.

II Encontro “Perspectivas do Ensino de História” São Paulo.

Conferência Internacional do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM, Viena.

Seminário Internacional: “Museus em Transformações: as novas identidades dos museus” Rio de Janeiro.

Atividades Especiais

Os docentes e técnicos do MAE foram responsáveis pela organização de atividades especiais, como Grupos de Trabalho, Simpósios e Seminários. Po-

dem ser destacados:

Seminários da Divisão Científica, organização da Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata, com a participação dos professores: Haiganuch Sarian, Maria Cristina Mineiro Scatamacchia, Márcia Angelina Alves, Silvia Maranca, Marisa Coutinho Afonso, Maria Beatriz Borba Florenzano, Astolfo Gomes de Mello Araujo, José Luiz de Moraes, Dorath Pinto Uchôa, Levy Figuti e Erika Marion Robrahn-González.

Encontros com a Divisão de Difusão Cultural “Pensando a Musealização: Formas de Humanidade”:

Formas de Humanidade: Concepção e desafios da Musealização – Palestra: Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno.

Formas de Humanidade: apresentação dos métodos museográficos especialmente criados para esta exposição – Painel: coordenação Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, participação de Yacy-Ara Froner Gonçalves; Silvia Piedade e Camilo de Mello Vasconcellos.

Formas de Humanidade: estratégias de montagem – Painel: coordenação Profa. Marília Xavier Cury, participação Maria Margarida Corrêa, Marilúcia Bottallo e Maurício Cândido da Silva.

Formas de Humanidade: Arqueologia e Etnologia – Mesa Redonda: coordenação Profa. Maria Christina de Souza Lima Rizzi Cintra, participação Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano e Profa. Sonia Ferraro Dorta.

Formas de Humanidade: o projeto de avaliação – Palestra: Profa. Marília Xavier Cury.

Formas de Humanidade: projetos educativos – Painel: coordenação Camilo de Mello Vasconcellos, participação Adriana Mortara Almeida e Judith Mader Elazari.

Teses e Dissertações

O corpo docente do MAE foi responsável pela orientação das seguintes teses e dissertações, defendidas no âmbito do Programa Interdeparta-

mental de Pós-Graduação em Arqueologia, junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, com sede no MAE:¹

1991
Doutorados

Tania Andrade Lima, RJ
Dos Mariscos aos Peixes: Um Estudo Zooarqueológico de Mudança de Subsistência na Pré-História do Rio de Janeiro

Maria Dulce B. Gaspar de Oliveira, RJ
Aspectos da Organização Social de um Grupo de Pescadores e Caçadores: Região Compreendida entre a Ilha Grande e o Delta do Paraíba do Sul, Estado do Rio de Janeiro

Ruth Kunzli, SP
Análise das Gravuras do Sítio Arqueológico de Narendiba

Mestrados

Carlos Alberto Etchevarne, BA
Sítios Dunares: Contribuição à Arqueologia do Sub Médio São Francisco

Álvaro Hashizumi Allegrette, SP
Organização Espacial no Palácio de Mália (1700 – 1450 a.C.)

1992
Mestrados

Emilia Mariko Kashimoto, SP
Geoarqueologia no Baixo Paranapanema: Uma Perspectiva Geográfica de Estabelecimentos Humanos Pré-Históricos

Neide Barroca Faccio, SP
Estudo do Sítio Arqueológico Alvim no Contexto do Projeto Paranapanema

Rhoneds Aldora Rodrigues Perez – RJ
A Ocupação dos Terraços Fluviais do Baixo Passa Cinco: Arqueologia Experimental

(1) Encontram-se nesta relação as teses e dissertações a partir de 1991, ano de lançamento da *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*.

1993

Doutorado

Maria de Lourdes Lemos, RJ

Registros Visuais na Arqueologia: Uma Abordagem Técnica de Linguagem da Imagem

Mestrados

Dilamar Candida Martins, GO

Análise Tecnotipológica de Indústrias Líticas de Planaltina de Goiás

Maria Celeste Fachin, SP

Moeda e Instabilidade Política no Final da República Romana: Emissões Monetárias de Marco Antonio

1994

Mestrado

Ana Paula de Paula, MG

A Cerâmica da Cultura Nasca: Uma Abordagem Funcional Iconográfica da Coleção Nasca do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP

1995

Doutorados

Maria Cristina Oliveira Bruno, SP

Musealização da Arqueologia: Um Estudo de Modelos para o Projeto Paranapanema

Mestrados

Maura Imazio Silveira, PA

Estudo sobre Estratégias de Subsistência de Caçadores-Coletores Pré-históricos do Sítio Gruta do Gavião, Carajás (Pará)

Astolfo Gomes de Mello Araujo, SP

Levantamento Arqueológico da Área Alto Taquari, Estado de São Paulo, com Ênfase na Abordagem dos Sítios Líticos

1996

Doutorados

Gilson Rodolfo Martins

Arqueologia do Planalto Maracaju-Campo Grande: O Estudo do Sítio Maracaju-1 através da Análise Quantitativa de sua Indústria Lítica

Paulo Antonio Dantas De Blasis, SP

Bairro da Serra em Três Tempos: Arqueologia, Uso do Espaço Regional e Continuidade Cultural no Médio Vale do Ribeira

Erika Marion Robrahn González, SP

A Ocupação Ceramista Pré-Colonial do Brasil Central: Origens e Desenvolvimento

Mestrados

Clóves Macedo Neto, BA

A Linguagem dos Seixos: Tecnologia de Debitagem sobre Seixos em dois Sítios Sob-Abrigos do Sub-Médio São Francisco

Rosângela Custódio Cortez, SP

Arqueologia da Influência Jesuítica no Baixo Paranapanema: O Estudo do Sítio Taquaruçu

Lúcia de Jesus Cardoso Oliveira Juliani, SP

Gestão Arqueológica em Metrôpoles: Uma Proposta para São Paulo

Wagner Gomes Bornal, SP

Sítio Histórico São Francisco-01 – Contribuição à Arqueologia

Acervo

Em 1996, deve ser destacada a transferência para as dependências do MAE do acervo etnográfico que se encontrava no Museu Paulista. Foram processados 11.990 artefatos, envolvendo as equipes técnicas do Laboratório de Arqueologia e Etnologia; Documentação Museológica; Laboratório de Conservação e Restauro. O trabalho foi desenvolvido sob a curadoria científica da Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata, tendo como coordenação da curadoria técnica Sandra Lacerda Campos e vice-coordenação Marilúcia Bottallo. A equipe técnica foi composta por Cibele Aldrovandi, Yacy-Ara Froner Gonçalves, Maria Margarida Correa, Luiz Carlos Borges Pinto, Regivaldo L. da Silva, Clementino V. da Silva, Dária E. Barreto e José Paulo Jacob, contando, ainda, com o apoio dos servidores do Museu Paulista.

O acervo do MAE, em 1996, foi ampliado através de depósito em comodato, compra e das pesquisas desenvolvidas por seu corpo docente:

Acervo arqueológico

Material proveniente de pesquisas de campo:

Material Lítico – Projeto Pré-História e Paleoambiente no Mato Grosso (Sítio Abrigos Vermelhos; Sítio Santa Elina; Sítio Ferraz Igreja); Projeto Arqueológico, Ecológico, Antropológico, Histórico, Museológico e Turístico do Município de Ubatuba (Sítio Ilha do Mar Virado); Projeto Paranapanema; Projeto Levantamento Arqueológico na Área de Confluência dos Rios Negro e Solimões (Sítio Açutuba I, II, III); Projeto Quebra Anzol, MG (Sítio Antinha); Projeto Vale do Rio Turvo, SP (Sítio Água Limpa).

Material Cerâmico – Projeto Arqueológico, Ecológico, Antropológico, Histórico, Museológico e Turístico do Município de Ubatuba (Sítio Ilha do Mar Virado); Projeto Pré-História e Paleoambiente no Mato Grosso (Sítio Abrigos Vermelhos; Sítio Santa Elina; Sítio Ferraz Igreja); Projeto Levantamento Arqueológico na Área de Confluência dos Rios Negro e Solimões (Sítio Açutuba I, II e III); Projeto Quebra Anzol, MG (Sítio Antinha); Projeto Vale do Rio Turvo, SP (Sítio Água Limpa); Projeto Etnohistórico da Região do Alto Xingú, MT (Sítio Parque Nacional do Xingú – Aldeias Waurá e Kamaiurá).

Material Faunístico – Projeto Arqueológico, Ecológico, Antropológico, Histórico, Museológico e Turístico do Município de Ubatuba (Sítio Ilha do Mar Virado); Projeto Pré-História e Paleoambiente no Mato Grosso (Sítio Abrigos Vermelhos; Sítio Santa Elina; Sítio Ferraz Igreja); Projeto Quebra Anzol, MG (Sítio Antinha); Projeto Vale do Rio Turvo, SP (Sítio Água Limpa).

Material Vegetal – Projeto Pré-História e Paleoambiente no Mato Grosso (Sítio Abrigos Vermelhos; Sítio Santa Elina; Sítio Ferraz Igreja); Projeto Etnohistória da Região do Alto Xingú, MT (Sítio Parque Nacional do Xingú – Aldeias Waurá e Kamaiurá).

Material Ósseo Humano – Projeto Arqueológico, Ecológico, Antropológico, Histórico, Museológico e Turístico do Município de Ubatuba (Sítio Ilha do Mar Virado).

Depósito em comodato: 3 peças de arqueologia clássica.

Acervo etnográfico

Aquisição por compra e coleta de campo: 47 peças etnográficas.

Atendimento ao público

O Serviço Técnico de Musealização priorizou suas atividades no Programa de Ação Educativa junto às exposições, que atende o público escolar (alunos e professores) de 1o. e 2o. graus, no âmbito das exposições de longa duração e itinerantes. Seguem abaixo os números como primeiros indicadores do perfil de trabalho do STM:

“Formas de Humanidade” (exposição de longa duração):

16.658 visitantes

252 escolas

357 professores que realizaram treinamento

“Plumária Indígena Brasileira” (exposição itinerante). Local – Centro Universitário Maria Antonia: 1.652 visitantes

15 escolas

“Jogos Olímpicos: da Grécia Antiga a Nossos Dias” (exposição temporária):

2007 visitantes

20 escolas

“O Processo de Hominização” (exposição itinerante):

8225 visitantes (Araçatuba)

“Arqueologia Hebraica e Mediterrânea” (exposição itinerante)*

Semana do Meio Ambiente – Convênio CESP-MAE (exposição temporária)*

Atendimentos Especiais

Terceira Idade: 11 pessoas

Estudantes beneficiados com o Kit Pedagógico: 1876 (15 escolas)

(*) Estas duas exposições não tiveram sua frequência tabulada, mas foram parte de eventos maiores, com grande afluência de público: respectivamente “II Simpósio Internacional de História Antiga e Medieval do Cone Sul” e “Semana do Meio Ambiente”, Parque da Água Branca.

REVISTA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Regulamento

Objetivos

A Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia – USP (Rev. MAE), de periodicidade anual, destina-se à publicação de trabalhos originais inéditos, versando sobre arqueologia, etnologia e museologia, com ênfase em África, América, Mediterrâneo e Médio-Oriente. Excepcionalmente, poderão ser aceitos trabalhos já publicados, para republicação em português.

Constituição

A Rev. MAE é constituída pelas seguintes seções:

- Artigos: trabalhos de pesquisa
- Estudos de Curadoria: levantamentos e comentários sobre acervos arqueológicos e etnográficos; estudos sobre peças e coleções; estudos de conservação
- Estudos Bibliográficos: ensaios e resenhas
- Notas: projetos e resultados preliminares de pesquisa
- Crônica do Museu: pesquisa; docência; eventos institucionais; atividades especiais; aquisições de acervo

Instruções aos autores

– Os originais devem ser enviados ao editor em disquetes de formato MS - DOS, até 31 de maio do ano da publicação. Estes deverão ter sido digitados através do processador de textos MS-Word, versão 5.0, ou MS - Word for Windows 2.0, ou mais recente, em equipamento padrão IBM PC. No mesmo disquete, um segundo arquivo deverá conter nome, endereço, telefone e/ou fax dos autores e, ainda, informações sobre a versão e programa utilizados, caso não tenham sido aqueles aqui indicados. O material enviado deverá incluir uma cópia impressa e não será devolvido.

Artigos e Estudos de Curadoria

– Os textos (30 páginas no máximo, incluindo tabelas, mapas e ilustrações) podem ser escritos em português, inglês, espanhol, francês ou italiano.

- Serão fornecidas gratuitamente 20 separatas.
- O texto deverá obedecer o seguinte padrão:

a) 65 caracteres por linha; 55 linhas por página.

b) A primeira folha deverá conter: 1) título (português e inglês); 2) nome dos autores e instituições a que pertencem; 3) um resumo bilingue (inglês/português) de, no máximo, 10 linhas, contendo objetivos, metodologia e resultados; 4) unitermos (palavras-chave).

c) As figuras devem ser feitas em papel vegetal, com tinta nanquim (original e cópia). Na elaboração das figuras, gráficos, tabelas, e fotografias (estas somente em branco e preto) deve-se levar em conta as dimensões úteis da Revista (18 x 27cm) a fim de que, no caso de redução, não se tornem ilegíveis; este material deve ser enviado juntamente com o disquete, devidamente acondicionado.

d) Escalas gráficas deverão ser sempre utilizadas em lugar de escalas numéricas.

e) As notas, numeradas na ordem em que aparecem no texto, devem estar situadas no final do arquivo, juntamente com os agradecimentos, apêndices, legendas das figuras e tabelas.

f) As notas de rodapé não deverão conter referências bibliográficas. Estas deverão ser inseridas no próprio texto, entre parênteses, remetendo o leitor à bibliografia. Ex.: (Barradas, 1968:120-190).

g) A bibliografia seguirá a ordem alfabética pelo sobrenome do autor citado em primeiro lugar.

Exemplos:

BOCQUET, A.

1979 Lake bottom archaeology. *Scientific American*, 240 (2): 56-75.

FOLEY, R. A.

1981 Off site archaeology: an alternative approach for the short sites. I. Hodder, G. Isaac and N. Hammond (Eds.) *Pattern of the Past Studies in Honor of David L. Clarke*. Cambridge University Press, Cambridge:157-183.

SANOJA, M.; VARGAS, I.

1978 *Antigas formaciones y modos de producción venezolanos*, Monte Avila Editores, Caracas.

Estudos bibliográficos

– a) ensaios: 15 páginas, no máximo.

– b) resenhas: 5 páginas, no máximo.

Notas

– 2 páginas, no máximo.

Regulations

Aims

The Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia (Rev. MAE) publishes (anually) original works, not published elsewhere, on archaeology, ethnology and museology, with emphasis on Africa, America, Mediterranean Europe and Middle East. Exceptionally, translations into Portuguese of papers already published may be considered.

Organization

The Rev. MAE will have the following sections:

- Articles: research works
- Curatorship Studies: surveys and comments on archaeological and ethnographical material; studies of artifacts and collections; studies of conservation
 - Bibliographical studies: essays and reviews
 - Notes: research projects and preliminary reports
 - Museum Chronicle: research; educational activities; events; special activities; new acquisitions

Instructions to the authors

The originals should be sent to the editor, in MS – DOS formatted diskettes, before May 31 of the publication year, preferably as files of MS – Word, version 5.0 or MS Word for Windows 2.0, or later, in standard equipment IBM PC, or compatible. A second file should contain name, address, telephone and/or fax number, as well as information about the word processor employed. This material will should contain one printed copy and will be not sent back to the authors.

Articles and Curatorship Studies

- The articles (30 pages at most, including tables, maps and illustrations) may be written in Portuguese, English, Spanish, French or Italian.
- 20 offprints will be provided free of charge.
- The text should conform to the following pathern:

- a) A page has 55 lines of 65 characters each.
- b) The first page should contain: 1) the title of the work; 2) the names of the authors and the institutions to which they belong; 3) a bilingual abstract (Portuguese/English) having no more than 10 lines, containing aims, methodology and results. The Editors will prepare the abstract in Portuguese for foreign authors; 4) uniterms (keywords).
- c) Drawings should be made with india ink on glossy paper (original and copy). In preparing drawings, graphs, tables and (black and white) photographs, the working dimensions of Rev. MAE (18 x 27cm) must be kept in mind so that upon reduction, they do not become illegible.
- d) Graphical scales should always be used instead of numerical ones.
- e) Footnotes and references, numbered in the order of appearance, should be gathered at the file's end, with acknowledgements, appendices and figure-and table captions.
- f) Footnotes should not contain bibliographical references. These should be inserted in the text between parenthesis, sending the reader to the bibliography. For instance: (Barradas, 1968: 120-180).
- g) The references should follow the alphabetical order (firstnamed author).

Examples:

- BOCQUET, A.
1979 Lake bottom archaeology. *Scientific American*, 240 (2): 56-75.
- FOLEY, R. A.
1981 Off site archaeology: an alternative approach for the short sites. I. Hodder, G. Isaac and N. Hammond (Eds.) *Pattern of the Past Studies in Honor of David L. Clarke*. Cambridge University Press, Cambridge:157-183.
- SANOJA, M.; VARGAS, I.
1978 *Antigas formaciones y modos de producción venezolanos*, Monte Avila Editores, Caracas.

Bibliographical Studies

- a) essays: 15 pages at most.
- b) reviews: 5 pages at most.

Notes

- 2 pages at most.

Editoração Eletrônica:
Teresa Matassi Benzi
Tratamento de Imagem:
José Luiz de Magalhães Castro Neto

Secção de Produção Gráfica e Audio-Visual

Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE



Gráfica e Editora Ltda.
Tel.: (011) 6957-7597

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Jacques Marcovitch

Vice-Reitora: Profa. Dra. Myrian Krasilchik

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Pró-Reitor: Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu

Pró-Reitoria de Pesquisa

Pró-Reitor: Prof. Dr. Hernan Chaimovich

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Diretor: Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu

Vice-Diretora em exercício desde 16/12/97: Profa. Dra. Silvia Maranca

Conselho Deliberativo: Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu

Profa. Dra. Silvia Maranca

Profa. Dra. Haiganuch Sarian

Profa. Dra. Nobue Myazaki

Profa. Maria Christina de Souza Lima Rizzi Cintra

Prof. Dr. Murillo Marx

Prof. Dr. Adilson Carvalho

Sra. Déia Lourenço Alves

Sr. Sérgio Francisco S. M. da Silva



CREDENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO DO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CREDENCIAMENTO

