

REVISTA DO MUSEU  
DE  
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

---

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

# REVISTA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

## Comissão Editorial

Dorath Pinto Uchôa  
Maria Cristina Mineiro Scatamacchia  
Maria Isabel D'Agostino Fleming  
Sonia T. Ferraro Dorta

## Editoras Responsáveis

Maria Cristina Mineiro Scatamacchia  
Maria Isabel D'Agostino Fleming

## Conselho Editorial

Ana Mae Tavares Barbosa	Maria Cristina Mineiro Scatamacchia
Antonio Porro	Maria Isabel D'Agostino Fleming
Augusto Titarelli	Maria Luiza Corassin
Aziz N. Ab'Saber	Maria Manuela Carneiro da Cunha
Berta Ribeiro	Marília C. de Mello Alvim
Carlos Serrano	Niède Guidon
Dorath Pinto Uchôa	Noberto 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
Kabengele Munanga	

*Pede-se permuta*  
*We ask for exchange*



Av. Prof. Almeida Prado, 1.466  
Cidade Universitária – São Paulo, SP  
CEP 5508-900 – FAX 818-5042

REVISTA DO MUSEU.  
DE  
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

---

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

publicação anual

Nº 4

1994

SÃO PAULO, BRASIL



## Homenagem

No momento em que a Profa. Dra. Luciana Pallestrini se desliga do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, a *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* torna pública esta homenagem àquela que é, sem dúvida, um dos maiores expoentes da Arqueologia Brasileira.

Desde o final dos anos 60, Luciana Pallestrini preocupou-se em desenvolver pesquisas arqueológicas inovadoras, dando início à formação de alunos. Foi assim que, no âmbito do Museu Paulista, nasceu o Projeto Paranapanema, sua grande criação. Apoiada por Mário Neme, então Diretor daquela Casa, descobriu e consolidou a região de Piraju, no Vale do Paranapanema, como uma área arqueológica de importância relevante para o Brasil. Lá iniciou a aplicação das idéias e conceitos do Prof. Leroi-Gourhan, levantando, pela primeira vez, plantas complexas de aldeias pré-históricas da faixa de mil anos antes do presente.

Frequentera assídua dos seminários do Collège de France, levou e difundiu no Paraguai a mesma metodologia consolidada no Paranapanema Paulista. Seus ex-alunos e seguidores multiplicaram sua experiência em vários outros estados, tais como Minas Gerais, Goiás, Piauí, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Rio de Janeiro.

Assim é Luciana Pallestrini: inovadora, dinâmica e de forte personalidade. A ela, nossa homenagem.

A Comissão Editorial



# Sumário

## ARTIGOS

- |     |   |   |
|-----|---|---|
| 3   | Ordep J. Trindade Serra                                   | – Escavações no campo teórico: Arqueologia, Antropologia e História... ou a Arqueologia Clássica depois da Nova.  |
| 21  | Marisa C. Afonso e Paulo A. D. De Blasis                  | – Aspectos da formação de um grande sambaqui: alguns indicadores em Espinheiros II, Joinville.  |
| 31  | Márcia Barbosa, Maria Dulce Gaspar e Débora Rocha Barbosa | – A organização espacial das estruturas habitacionais e distribuição dos artefatos no sítio Ilha da Boa Vista I, Cabo Frio - RJ.  |
| 39  | Márcia Angelina Alves                                     | – Estudo técnico em cerâmica pré-histórica do Brasil.   |
| 71  | André Prous, Marcos Eugênio Brito e Márcio Alonso Lima    | – As ocupações ceramistas no vale do rio Peruaçu (MG).  |
| 95  | Maria Helena Rocha-Pereira                                | – Estatuto Social dos artistas gregos.  |
| 103 | Antonio Brancaglioni Junior                               | – Proposta de interpretação de uma estátua divina – Cairo CG 38068.   |
| 117 | Roger Somé  | – Le concept d’“esthétique africaine”: essai d’une généalogie critique.   |
| 141 | R.O.R. Rom Kalilu   | – Esah Etsu Saba: a bronze stool from Nupeland.   |
| 153 | Theophilos Rifiotis                                       | – A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo.   |
| 167 | Sandra Maria T. C. Lacerda Campos                         | – Antropologia visual: velhas fronteiras disciplinares, novas abordagens.   |
| 173 | Maria Hilda Baqueiro Paraíso                              | – Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni: povos indígenas diferenciados ou Subgrupos de uma mesma Nação? Uma proposta de reflexão. |
| 189 | Berta G. Ribeiro  | – Etnomuseologia: da coleção à exposição.   |
| 203 | Denise Cristina P. Catunda Marques                        | – Museu e Educação: reflexões acerca de uma metodologia.  |

## ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS

- 209 Vera Penteadó Coelho – Resenha: Anderson, Richard L. *Calliope's Sisters – A Comparative Study of Philosophies of Art*. Prentice Hall, New Jersey, 1990, 320 pp., mapas, ilustrações.

## NOTAS

- 217 Maria Cristina Mineiro Scatamacchia, Célia Maria Cristina Demartini e Gilson Rambelli – Proposta de recuperação do Porto de Iguaçu: história e uso social.
- 218 Paulo A. D. De Blasis, Silvia Cristina Piedade e Walter F. Morales – Algumas considerações sobre os sambaquis fluviais do Médio Ribeira, SP.
- 220 José Luiz de Moraes e Silvia Cristina Piedade – O homem pré-histórico de Salto Grande do Paranapanema.
- 223 Silvia Maranca, Andrea Lourdes Monteiro da Silva e Ana Maria Pinheiro Scabello – Projeto Oeste Paulista de Arqueologia do Baixo e Médio Vale do rio Tietê: síntese dos trabalhos realizados.
- 227 Pedro Paulo A. Funari – Two Dressel 20 stamps from Piddington Villa, Northampton, U.K.
- 228 Ivanice Frazão de Lima e Costa – O Núcleo de Estudos Ibéricos e Americanos e sua atuação no resgate e preservação do patrimônio histórico-cultural da Paraíba.
- 230 Maria Lucia Pardi – SPHAN/IBPC: informações sobre o órgão de preservação do patrimônio arqueológico brasileiro.

## CRÔNICA DO MUSEU

- 239 Ano de 1993

# Contents

## ARTICLES

- 3 Ordep J. Trindade Serra – Excavations in the theoretic field: Archaeology, Anthropology and History... or the Classical Archaeology after New Archaeology.
- 21 Marisa C. Afonso and Paulo A. D. De Blasis – Site formation aspects of a big shell-midden: some elements in Espinheiros II, Joinville.
- 31 Márcia Barbosa, Maria Dulce Gaspar and Débora Rocha Barbosa – Spatial organization of the habitational structures and artifacts in the Boa Vista I Island site, Cabo Frio - Rio de Janeiro State.
- 39 Márcia Angelina Alves – Technical study on prehistoric ceramic of Brazil.
- 71 André Prous, Marcos Eugênio Brito and Márcio Alonso Lima – Ceramists settlements in the Peruaçu river valley (MG).
- 95 Maria Helena Rocha-Pereira – The social status of Greek craftsmenartists.
- 103 Antonio Brancaglioni Junior – Interpretation proposal of a divine statue – Cairo CG 38068.
- 117 Roger Somé – The concept of “african aesthetics”: essay of a critical genealogy.
- 141 R.O.R. Rom Kalilu – Esah Etsu Saba: a bronze stool from Nupeland.
- 153 Theophilos Rifiotis – Current sculptural art of the Makonde, Mozambique, as a world-view.
- 167 Sandra Maria T. C. Lacerda Campos – Visual Anthropology: old disciplinary frontiers, new approaches.
- 173 Maria Hilda Baqueiro Paraíso – Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatoi, Maxakali, Malali and Makoni: indian peoples or differentiated subgroups of a same nation? A reflection proposal.
- 189 Berta G. Ribeiro – Ethnomuseology: from collection to exhibition.
- 203 Denise Cristina P. Catunda Marques – Museum and education: reflections on a methodology.

## BIBLIOGRAPHICAL STUDIES

- 209 Vera Penteadó Coelho – Review: Anderson, Richard L. *Calliope's Sisters – A Comparative Study of Philosophies of Art*. Prentice Hall, New Jersey, 1990, 320pp., maps, illustrations.

## NOTES

- 217 Maria Cristina Mineiro Scatamacchia, Célia Maria Cristina Demartini and Gilson Rambelli – Proposal for recuperation of the Iguape harbor: history and social use.
- 218 Paulo A. D. De Blasis, Silvia Cristina Piedade and Walter F. Morales – Some considerations on the riverside shell-middens of Middle Ribeira, SP.
- 220 José Luiz de Moraes and Silvia Cristina Piedade – The pre-historical man of Salto Grande of Paranapanema.
- 223 Silvia Maranca, Andrea Lourdes Monteiro da Silva and Ana Maria Pinheiro Scabello – The West Paulista Project of Archaeology of the Low and Middle Tietê valley: synthesis of performed works.
- 227 Pedro Paulo A. Funari – Two Dressel 20 stamps from Piddington Villa, Northampton, U.K.
- 228 Ivanice Frazão de Lima e Costa – The Nucleus for Iberian and American Studies and its performance in the rescue and preservation of the historic-cultural patrimony of the State of Paraíba.
- 230 Maria Lucia Pardi – SPHAN/IBPC: information about the entity for preservation of the Brazilian archaeological patrimony.

## MUSEUM CHRONICLE

- 239 Year of 1993

## Artigos



## ESCAVAÇÕES NO CAMPO TEÓRICO: ARQUEOLOGIA, ANTROPOLOGIA E HISTÓRIA... OU A ARQUEOLOGIA CLÁSSICA DEPOIS DA NOVA

Ordep J. Trindade-Serra\*

TRINDADE-SERRA O.J. Escavações no campo teórico: Arqueologia, Antropologia e História... ou a Arqueologia Clássica depois da Nova. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 3-20, 1994.

**RESUMO:** Discute-se neste artigo o papel da *New Archaeology* na evolução teórica e metodológica da disciplina e o seu possível contributo para o desenvolvimento da arqueologia clássica, na atualidade. Procura-se também apreciar a situação da arqueologia clássica no presente contexto, em que a *New Archaeology* sofre revisão e dá lugar a uma rica floração “pós-moderna” de enfoques da problemática arqueológica. Para esclarecer estes pontos, focaliza-se as relações entre arqueologia, antropologia e história.

**UNITERMOS:** *New Archaeology* – Arqueologia Clássica – Antropologia – Estudos históricos – Epistemologia.

Para introduzir à problemática visada no presente artigo, nada melhor que a lembrança de uma análise feita por Colin Renfrew numa fala memorável: uma conferência feita há coisa de quinze anos, no contexto das celebrações do centenário do **Archaeological Institute of America**. O discurso alcançou significativa repercussão. Foi oportuno e sincero, atrevido mesmo: denunciou, com uma boa vontade algo irônica, um cisma agravado por silêncios constrangidos, bem mais pesados que o debate - nesse caso, aliás, muitas vezes esquivado. A franqueza valeu: o palestrante pôs o dedo na ferida de uma divisão comprometedora para a teoria arqueológica. O título do artigo em que se converteu essa fala provocadora (Renfrew, 1980) indi-

ca o ponto crítico, onde se abre a questão: *The Great Tradition versus the Great Divide: Archaeology as Anthropology?*

A fim de pôr em evidência a crise, Renfrew não hesitou em comentar, de modo quase indiscreto (quando nada, para a ocasião), o embaraçoso tema das distâncias mantidas entre o Instituto em festa e uma entidade co-irmã, a **Society for American Anthropology**: acusou assim a quase evitação entre os arqueólogos clássicos e os seus colegas americanistas.

“The Great Tradition” é como o autor designa a Arqueologia já secular que se desenvolveu explorando “the Mediterranean lands and the Near East”.<sup>1</sup> Desnecessário dizer o que representa “the Great Divide”...

(\*) Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia.

(1) Ela envolve, pois, a Arqueologia Clássica, embora este designativo se reserve, em sentido estrito, à que tem por

A separação acusada envolveu a antropologia, a que sempre esteve ligada a arqueologia do Novo Mundo, enquanto a chamada de *clássica* desenvolvia-se em outros espaços acadêmicos. A história das Universidades tem mostrado que, muitas vezes, divisões artificiais da Academia acabam repercutindo na própria configuração dos saberes...

A partir dos anos sessenta, já não foi (só) a quase indiferença mútua, antes poucas vezes desmentida, que veio a separar o pessoal dos dois campos referidos acima. Deu-se que entre os americanistas, nessa década, ocorreu um significativo surto - sem paralelo do "outro lado"<sup>2</sup> - de produção teórica e indagação epistemológica. Tinha soado a hora da *New Archaeology*. Os líderes deste movimento proclamaram-se, de forma retumbante, empenhados em lançar as bases teóricas da disciplina, de modo a, *finalmente*, erigi-la em ciência. Como é óbvio, sua atitude de pais fundadores deixava muito mal os "arqueólogos tradicionais", repelidos para as brumas de um limbo prepóster. Em particular, os *new archaeologists* faziam assim *tabula rasa* de desenvolvimentos significativos na área clássica... onde isso provocou, evidentemente, reações muito negativas - quase sempre veladas por um silêncio desdenhoso.

Renfrew proclamou, em seu discurso, a necessidade de lançar uma ponte sobre o abismo que parecia escavar-se entre a "nova arqueologia" e a "grande tradição". Não se achava só neste empenho... Stephen Dyson, por exemplo, contribuiu para fomentar o diálogo entre os campos apartados, respondendo de forma muito positiva à provocação dos *new archaeologists* (Dyson, 1981). O fato é que outros diagnósticos da gravidade do "cisma", com propostas visando superá-lo, apareceram em seguida ao apelo de Renfrew - apelo que M. Snodgrass (1985), destaca-

---

objeto os domínios outrora ocupados pelas civilizações helênica e romana (em suma, como diria Toynbee, pela "civilização do helenismo"). Todavia, é claro que hoje a A. C. está ligada de modo indissolúvel ao conjunto da Arqueologia do Mediterrâneo pré e protohistórico, e à Arqueologia Histórica do que é chamado de "Mundo Antigo" na tradição ocidental. Pode ser que, uma vez ou outra neste artigo, eu use a expressão "Arqueologia Clássica" em sentido lato, correspondente ao que C. Renfrew chamou de "The Great Tradition".

(2) Ao menos lá nos Estados Unidos, nessa altura.

damente, repercutiu de forma generosa, num contexto já diverso. O esforço de superação do hiato assim verificado por certo teve resultados positivos; mas eram grandes os obstáculos que se erguiam contra esse empenho: de um lado, uma exagerada agressividade, e de outro um longo ressentimento continuaram a fazer efeito, de modo que o diálogo nem sempre avançou com clareza.

É preciso reconhecer que a escola inovadora foi muito responsável por esta situação: o entusiasmo profético de seus líderes e adeptos, manifesto numa retórica muito combativa, não poupou os colegas vistos como "superados"... Tanto na América quanto na Europa, onde logrou também expandir-se (e teve líderes da primeira hora, como Clarke), a *New Archeology*, ansiosa por afirmar-se nos terrenos conquistados, mostrou-se algo messiânica, cheia de promessas, mas nada complacente com os que permaneciam longe de suas bandeiras. Desde o começo, as acusações lançadas pelos "novos" contra a "velha arqueologia" foram múltiplas: prevaleceriam no campo "tradicional" a acumulação de dados ordenados obsessivamente, mas sem muito propósito (isto é, sem uma problematização verdadeira, capaz de conferir-lhes significado); e um descritivismo estéril, superficial, a esconder a ausência de explicação dos fenômenos registrados, velando também a singeleza e a falta de critério das interpretações ensaiadas - efeitos, dizia-se, da carência de uma verdadeira metodologia e do vácuo brumoso mantido no lugar de um sólido embasamento teórico. Mais ainda, denunciou-se a despreocupação dos "tradicionais" (inclusive os especialistas da área clássica) com a fundamentação teórica de seu trabalho; e condenou-se a sua incapacidade para a generalização, seu apego anticientífico ao particular.

Binford e seus seguidores fustigaram com ênfase esse inveterado particularismo, que se acharia evidente até mesmo no título das obras dos arqueólogos clássicos da velha cepa: como resume Snodgrass (1985: 32), já os nomes de livros famosos do gênero mostrariam que esta Arqueologia

*...is concerned with the unique and the particular, not with generalities ... ..books like Ur of the Chaldeers, The Palace of Minos, The Tomb of Tutankhamen are unashamedly books about a single site.*

Renfrew, que atenua a atitude agressiva dos *new archaeologists*, não se demora neste ponto. Sua moderação, quanto a isso, por certo se deve à singularidade do seu próprio caso... e ao propósito pacificador que ele assume no artigo evocado. Afinal, ele é um especialista na pré-história da Europa, um bom conhecedor da área clássica, um perito neste campo, que aderiu ao movimento dos novos, mas sempre se comportou com grande liberdade no seio da escola: entre outras coisas, tanto como Clarke – e quiçá também por sua formação europeia –, ele nunca cedeu de fato ao profundo antihistoricismo da maioria dos *new archaeologists*, traço quase universal entre os seus confrades americanos.

Já a maneira como Snodgrass ilustra o argumento da crítica evocada, merece uma ponderação.

A “denúncia” binfordiana<sup>3</sup> que ele reporta não é fundada, ou pelo menos não o é de todo. Em certas formulações, ela também traduz uma grave incompreensão da natureza dos estudos históricos, que minimiza. Pode levar a uma simplificação perigosa.

Evidentemente, a História considera eventos, aborda fenômenos que a irreversibilidade da sucessão diacrônica singulariza por si só; mas daí a inferir que os fatos históricos se esgotam na “momentaneidade” de sua ocorrência, ou que a historiografia tem de cingir-se ao puro evento, ao factual, é um salto muito grande. Quem estuda, por exemplo, uma revolução, ou um sucesso decisivo de uma conjuntura política, não os estuda por força de per si, enquanto “mônadas eventuais”, por assim dizer, mas na perspectiva de um processo, enquanto transformações a considerar ao longo de uma trajetória em que o evento assinalado se reflete e projeta em muitas direções, numa cadeia multicausal e multirelacional. Ora, o evento posto assim em perspectiva já transcende sua “irredutível” singularidade... no momento da elaboração teórica da hipótese interpretativa.

Por outro lado, se é um processo cultural o que se tem em mira no ato da análise, não há razão de presumir a inviabilidade de uma comparação sociológica do fenômeno em apreço (da

(3) Justifica-se o adjetivo, que aponta ao centro fervoroso do círculo dos primeiros e mais enfáticos articuladores dessa acusação.

ocorrência considerada) com outros que o “acompanham”;<sup>4</sup> para não falar de paralelos que podem ser traçados entre sucessos, entre tipos de desenvolvimento, abstraídos de distintos contextos históricos. Assim se constroem, na teoria, esquemas explicativos de maior ou menor alcance, fundados em hipóteses mantidas enquanto sobrevivem... sob a espada de Dâmocles da crítica. Nesse nível de elaboração teórica, também a História oferece (à teoria social, *lato sensu*)<sup>5</sup> campo propício para o ensaio de generalizações; mas elas não podem sequer ser esboçadas sem que se tente uma reconstrução da trama dos eventos, e uma pesquisa de possíveis sentidos deles, enquanto formas de ação social, na acepção weberiana. Exige-se ainda uma ponderação dos arranjos ou rearranjos estruturais que as ocorrências recobrem, assinalam, envolvem ou desenvolvem – elementos que não se esgotam de forma necessária na particularidade do acontecer. Evidentemente, uma tal reconstrução não equivale de modo algum a uma mera representação linear de sucessos, ou cadeias de sucessos.

Cabe aqui advertir uma coisa: é sobre a área da Arqueologia *Histórica* que acaba incidindo o grande bombardeio da crítica dos *novos* aos *tradicionais*. Aos olhos desses críticos, é como se, por inveterado hábito “tradicionalista”, aderisse à Arqueologia *Histórica* uma espécie de saturação factual, a impureza de um registro carregado de traços singulares, que seria preciso remover... E até parece que se gostaria de deixá-la tão enxuta quanto a Pré-histórica (submetida ao regime neoevolucionista)...

(4) Parte-se do pressuposto de que nenhuma ocorrência histórica é isolada, antes repercute em diversos planos, reflete-se em outras, e reflete outras, por mais singular que seja.

(5) Não se vê por que não poderiam recorrer à história antropólogos sociais que entendem sua disciplina como uma sociologia comparada; ou estudiosos interessados numa sociologia formal (no sentido em que a concebeu Tönnies); tampouco se percebe por que os historiadores não alcançariam realizar comparações entre desenvolvimentos institucionais verificados em contextos distintos... Quando o fazem, eles podem ensaiar hipóteses e submetê-las a crítica, visando inclusive a generalização de teses sobre, por exemplo, tipos de estruturas sociais, ainda que não lhes seja dado demonstrar essas teses *more geometrico*. Enfim, a história, tanto quanto a economia, a etnologia etc. é uma das fontes da teoria social, pois esta se constrói a partir de contributos de todas as disciplinas empenhadas no estudo das sociedades humanas.

Isso não deixa de ser sintomático.

De fato, os teóricos da escola de Binford por vezes parecem sugerir que se trate com processos “frios” (ajustados a meios “frios”) até os documentos arqueológicos de sociedades “quentes”...<sup>6</sup>

Não raro, fica a impressão de que, para adaptar-se ao ideal binfordiano, a Arqueologia Histórica carece de ver-se **purgada**... das “idiossincrasias” da História.<sup>7</sup>

No entanto, embora tenha cabimento denunciar as limitações de uma historiografia (e de uma pesquisa arqueológica) por vezes atreita ao factual, não se justifica o ataque redutor que assim nivela por baixo o campo assinalado – e arrisca fechar-se num simples esconjuro da História em si. Não raro, um preconceito fez-se regra: os *new archaeologists* (como a recapitular em termos positivistas uma prevenção aristotélica) in-

(6) Reporto-me à conhecida distinção de Lévi-Strauss entre sociedades “frias” (as “simples”, com um ritmo de mudança lento) e “quentes” (as “complexas”, com um ritmo de mudança acelerado). Binford, como se sabe, estima que as culturas tendem para a homeostase; a explicação das transformações mais significativas nelas verificadas, ele a busca sempre em fatores externos, não culturais (ecossistêmicos): daí viriam os desequilíbrios provocadores das respostas internas... que devem, é certo, ser apreciadas como processos culturais. Em todo caso, o referido arqueólogo tende sempre a explicar o comportamento humano pela determinação de forças naturais de que os indivíduos e as sociedades permanecem em grande medida inconscientes. De qualquer modo, suas posições críticas relativamente aos estudos históricos não resultaram sempre injustas, infundadas, pois o ataque a uma perspectiva acontecimental, subjetivista e impressionista, por muito dominante neles, tinha mesmo cabimento: bem o mostraram os historiógrafos modernos. Só que não era preciso jogar fora a criança com a água do banho... e a saída para as vagas generalidades da antropologia whiteana revelou-se muitas vezes frustrante.

(7) De fato, foram poucas as incursões da N. A. nos domínios da arqueologia histórica. De um modo geral, ela permaneceu, como diz Paul Courbin (1982:22), essencialmente “une archéologie préhistorique et américaniste”. Todavia, *new archaeologists* como J. Deetz e S. A. South fizeram contribuições importantes para a subdisciplina, com seus estudos histórico-arqueológicos sobre a América Colonial e suas reflexões teóricas. As dificuldades da N. A. com a abordagem das civilizações antigas foram, porém, muito acusadas pelos críticos. Mas ainda neste caso há que fazer ressalvas: o valioso trabalho de Colin Renfrew nas Cícladas, por exemplo, teve como meta o estudo do surgimento da civilização no mundo helênico... e sua importância é bem reconhecida.

sistiram, na linha de Kluckhohn, na oposição entre pesquisas científicas e estudos históricos, reduzindo esta última classe de trabalhos aos limites de um programa empírico fechado na pura idiografia, cingido a uma visão pontual, incapaz de desprender-se da particularidade no espaço e no tempo.

Todavia, afirmá-lo é fazer uma caricatura que certamente não corresponde de modo algum às práticas historiográficas modernas.

Por outro lado, bem pode ser gratuita a afirmativa desdenhosa de que, ao concentrar-se num sítio, o arqueólogo clássico tem limitada sua perspectiva, sempre e de modo necessário, ao horizonte desse único sítio; nem há fundamento para a alegação de que ele é reduzido a isto por força de sua preocupação com a historicidade dos seus dados.

Bem vistas as coisas, a denúncia, reiterada pelos “novos”, do suposto “particularismo” da Arqueologia Clássica, vem a ser frequentemente injusta. O exagero é fácil, a *charge* pode ser bem desenhada... mas vejamos: será, por exemplo, o livro de Pendlebury que tem o belo título de *The Palace of Minos - Knossos*, um estudo pertinente apenas ao conjunto monumental evocado em seu nome?

Não é certo que o magnífico *Çatâl-Huyuk* de Mellaart, versando confessa e “desavergonhadamente” sobre um determinado sítio, revolucionou a percepção do neolítico mediterrâneo e iluminou os estudos da pré-história em geral?

Pode-se afirmar que *Ur of the Chaldeers* não passa de uma reportagem?<sup>8</sup>

Por outro lado, aqui está um ponto com relação ao qual se pode até dizer que os arqueólogos clássicos apanham ora por ter cão, ora por não ter cão. Dyson (1993: 205), depois de lembrar que “classical archaeologists have pioneered the meticulous excavations of large sites”, confessa de forma um tanto melancólica um pecado de sua tribo (o grifo é meu):

(8) Enfim, como *charge* está bem; mas quem queira deduzir dos títulos o alcance das obras, corre sempre muitos riscos. Imagine-se um estudante (terá de ser da raça de Bouvard e Pécuchet) que, convicto da inépcia dos estudos “particularistas”, selecionasse títulos com este critério numa biblioteca de ciências sociais. Onde será que ele jogaria *O Dezoito Brumário de Luis Napoleão*?

*It is true that they have tended to publish them<sup>9</sup> as dissected entities (i. e. volumes on lamps, black-glazed potteries etc.) rather like the jars of disembodied organs in an anatomy lab. There has been [na Arqueologia Clássica, quer dizer] surprisingly little consciousness of a site-oriented social archaeology...*

Enfim, voltando ao ponto básico, se os adeptos da N. A. fizeram críticas fundadas a seus antecessores (não é possível negar, por exemplo, que os arqueólogos clássicos se descuidaram muito da teoria), sem dúvida foram com frequência injustos e cometeram grandes exageros, acentuados por conta de uma retórica arrogante e despectiva.

Mas ao mesmo tempo é preciso reconhecer que a querela empolgou os dois lados: reagindo aos ataques dos pregadores do movimento renovador, os que eram por eles classificados como “arqueólogos tradicionalistas” mostraram-se, por vezes, também muito duros e irônicos: apontaram na *New Archaeology* um cientificismo primário, uma disposição ingênua de importar a qualquer custo modelos das ciências matemáticas, um gosto afetado pelo jargão, uma tendência a mascarar simplificações sob a imagem de um falso rigor e uma inclinação a comprazer-se, por ânsia infantil de generalizar, no enunciado pomposo de banalidades; pior, reduziram-na a isso... Não faltou nesse meio quem visse no *frisson* teórico dos *new archaeologists* uma espécie de camuflagem da pobreza de suas descobertas...<sup>10</sup>

Todavia, no próprio arraial dos arqueólogos clássicos houve quem adotasse atitude mais aberta. Um exemplo disto se encontra num belo artigo de Philippe Bruneau (1976), que antecedeu a grande proclamação pacificadora de Collin Renfrew.

(9) I. e. “the archaeological texts”, como ele diz.

(10) Renfrew, no artigo aqui comentado, cita um trecho delicioso de uma conferência de P. S. Sheftel, em que este assim se refere à *New Archaeology*: “This new movement in America stems, of course, from the barrenness of the pre-Columbian record in Archaeology: for centuries nothing happened of general interest to the study of world history – no Stonehenge, no Maltese temples. American archaeologists, dismayed by their archaeological record, have sought refuge in theory and methodology, and spend their time talking about ‘the elucidation of cultural process’ and the production of ‘laws of cultural dynamics’.”

O referido artigo começa (já nisso mostrando uma influência dos lemas da *New Archaeology*), pela definição de princípios gerais em que o autor funda suas propostas de uma “archéologie des usagers”: o *princípio da racionalidade técnica*, relativo à complementaridade de *matéria e programa* na estruturação dos artefatos; e o *princípio do estado de coisas*, que descreve como idiomático o universo técnico de cada cultura.

Bruneau faz em seguida uma crítica, que visa fundamentalmente Clarke, do uso “matematicista” da noção de modelos em Arqueologia; e passa logo a discutir o status epistemológico desta disciplina, atribuindo-lhe o de uma ciência aplicada, dependente de uma *tecnologia* e de uma *sociotecnologia* por constituir. Rejeita assim a distinção (proposta por Ginouvès) entre *arqueografia* e *arqueologia*... Depois, com muita pertinência, fundamentando-se solidamente no imperativo lógico de seu segundo axioma, assinala as limitações dos bancos de dados arqueológicos, ao denunciar a inépcia de um pressuposto acrítico responsável por muita ilusão quanto a seu uso, por vezes ingênuo: o pressuposto da equivalência entre a racionalidade lógica do analista-descritor e a racionalidade técnica do objeto fabricado: em suma, verbera a equiparação do “estado de coisas” ao sistema descritivo “universalista”.<sup>11</sup> Por fim, denunciando também o dogmatismo dos *new archeologists* e sua obsessão de cientificidade a qualquer custo, mostra Bruneau (1976) que *as arqueologias novas* nem tanto diferem da tradicional como proclamam... e cifra a novidade delas em dois pontos-chave: o empenho de organizar a pesquisa em bases que supõem ampla cooperação (através da formação de bancos de dados, v. g.) e o constante esforço de explicitação dos procedimentos metodológicos.

Mas com certeza deve acrescentar-se a isto alguma coisa...

Cabe dizer, por exemplo, que a *New Archaeology* consagrou (ou, pelo menos, reforçou muito) o diálogo multidisciplinar, promovendo-o, no seu campo, numa escala antes inaudita; que atribuiu, com acerto, um grande relevo aos

(11) Pode-se “traduzir” em termos etnocientíficos a distinção que Bruneau assim preconiza, e que fica obliterada na perspectiva acrítica censurada por ele: nesse plano da análise arqueológica, equivale à distinção entre “ético” e “êmico”, familiar aos estudiosos da antropologia cognitiva.

fatores ambientais, levando em conta sempre, como um ponto de partida básico, o ecossistema implicado na descrição arqueológica; que valorizou de nova forma os paralelos etnográficos e buscou respaldo para a análise dos dados arqueológicos em arrazoados sistêmicos; que procurou apoio teórico em estudos de orientação comportamentalista e ensaiou a definição de princípios nela inspirados para fundamentar a explicação, no campo de seu discurso; que fez a perquirição arqueológica voltar-se mais decisivamente para os processos internos de estruturação e transformação das culturas, superando a inclinação, por muito tempo dominante nesse meio, a explicar todas as mudanças a partir da evocação de contactos interculturais; que inovou, enfim, em diversos aspectos, mesmo se não foi o big bang teórico, o Gênesis da arqueologia científica pintado por seus seguidores mais entusiásticos.

Além disso, é inegável que a N.A. provocou também muitos debates enriquecedores, com sua vigorosa exigência de construção de modelos generalizantes, sua cobrança de apuro no emprego de métodos explicitamente científicos, sua sistemática exploração da hipótese basilar da evolução cultural e sua constante afirmação do postulado de que a meta dos estudos arqueológicos é a explanação de processos culturais.

É preciso ainda reconhecer que essa escola muito fez para colocar na ordem do dia dos arqueólogos a preocupação epistemológica; e certamente reforçou-lhes o espírito crítico – o que não é pouca coisa... Isso talvez não absolva a N. A. do dogmatismo cientificista ingênuo de que é geralmente acusada, mas explica por que grandes arqueólogos clássicos reconheceram sua importância, o valor de seu contributo. É o caso de Snodgrass, por exemplo, que chegou a declarar, com toda a solenidade (1985: 34):

*It is to the New Archaeology that we owe our growing self-awareness, our realization of the highly debatable nature of what we are doing when we make archaeological inferences...*

Há verdade nisso... mas creio que a afirmativa de Snodgrass deve ser ponderada com alguma cautela. Nas décadas de 40 e 50, antes do surto da N. A., Eggers já advertia que os documentos arqueológicos podem muito bem enganar; e W. W.

Taylor (cit. *apud* Malina & Vasicek, 1975: 109-110) acusava a ingênua segurança do pressuposto comum a muitos estudiosos da disciplina de que “forms, classes and texts established today by the archaeologists are coextensive with any separable entities that existed in the minds or life ways of a bygone people”.<sup>12</sup> Daniel (cit. *apud* Malina & Vasicek, 1975: 111 ss.) levou esta inquietação crítica ainda mais longe – ao limite do ceticismo – ao afirmar que não há correspondência verificável entre a cultura material e os aspectos não materiais da cultura...

A verdade é que a N. A. reagiu a isso com todo o vigor de uma *Wissenschaftliche Glaube*.<sup>13</sup>

O ceticismo chegou a ser muito forte entre os chamados *contextualistas*; mas os *novos* o reprimiram de pronto, graças a uma profunda confiança nos recursos de formalização, nos procedimentos estatísticos, nos modelos de corte matemático sugeridos pela economia, nos métodos emprestados das ciências físicas e biológicas, nos princípios derivados da teoria geral dos sistemas, nos parâmetros da análise locacional, nos esquemas da antropologia neo-evolucionista. Vingou então, no seio da escola, a certeza de que é possível uma arqueologia plenamente científica.

Os famosos artigos-manifestos de Binford (1962; 1972) transpiram esta confiança, que se apoia na convicção da existência de marcadas regularidades nos processos culturais, e na certeza da possibilidade de verificá-las através da consideração dos testemunhos arqueológicos, estimados passíveis de análise sistemática.<sup>14</sup> Presume Binford que a etnologia oferece um meio hábil de controle das inferências arqueológicas, re-

(12) O pioneirismo revolucionário de Taylor está sendo hoje cada vez mais reconhecido. Ver a propósito Deetz, 1988.

(13) Peço que se entenda esta expressão em sentido correlato ao da fórmula jasperiana que parafraseia.

(14) Binford, na sequência de Leslie White, concebe as culturas como meios extra-somáticos de adaptação; e afirma a correspondência entre os subsistemas que elas compreendem, a saber, o econômico-tecnológico, o da organização social, o da ideologia; ainda de acordo com o mesmo mestre, privilegia o primeiro... e vai além: os elementos materiais da cultura refletem a composição de todos os três subsistemas, apresentando aspectos técnicos, mas também ideológico e sócio-técnicos. O arqueólogo bem treinado, preparado como um etnólogo, pode fazer inferências que não se limitam ao plano da economia e da técnica, mas alcançam igualmente a dimensão da organização social e a das idéias...

alizadas segundo as normas do procedimento dedutivo, com a geração de hipóteses (referíveis a leis) e o teste das correlações que propõem.<sup>15</sup>

Ora, claro está que assim apenas se pode ter em mira as regularidades muito acusadas, insuspeitas de qualquer contágio do acidental...

De fato, nessa ótica, o que basicamente interessa perquirir são as relações profundas, de *feed-back*, entre o ecossistema e o aparelho técnico da cultura.<sup>16</sup> Há que deixar de lado, portanto (como protestam os *novos* teóricos), a mera descrição de situações particulares, os sucessos impregnados de casualidade, a simples cronologia de eventos... Em última análise, o que importa para essa arqueologia é formular as leis da dinâmica cultural; mas o *background* a que remetem as explanações assim construídas corresponde de fato ao domínio da natureza. Radicaliza-se, então, o determinismo da doutrina whiteana...

A arqueologia nova toma por fundamento e modelo, na verdade, as ciências naturais; tanto que, na perspectiva ortodoxa dos próceres neo-evolucionistas da escola, conflitos de interesse de grupos integrantes das sociedades estudadas, por exemplo, não são decisivos, em termos de explicação da dinâmica cultural, pois estes conflitos radicam no próprio campo societário (e *interestes* reportam-se ao plano da ação consciente): há que ir mais fundo...<sup>17</sup>

(15) Trata-se, pois, de demonstrar a articulação constante de variáveis específicas num sistema. A correlação suposta entre a presença de determinado item de cultura material e uma dada conduta vai afirmar-se apenas caso esses traços se mostrem sempre associados no horizonte etnológico. Requer-se a aplicação de um esquema dedutivo onde variáveis que são arqueologicamente observáveis e outras que não o são vêm a ser identificadas e pesquisadas em um número significativo de situações etnográficas nas quais umas e outras se possam considerar. Apenas com base na avaliação assim feita da variação concomitante, pode-se apontar recorrências capazes de viabilizar o entendimento dos sistemas de uma cultura pré-histórica...

(16) Supõe-se que elas permitem fazer inferências sobre outras dimensões do fenômeno cultural.

(17) Considera-se, portanto, que a arqueologia de inspiração marxista ficar na superfície, que lhe falta ainda “verdadeira cientificidade”. Stephen Dyson (1993:199) lembra que complexas razões políticas e intelectuais inibiram a carreira teórica do marxismo nos Estados Unidos; creio que os mesmos fatores explicam uma certa ligeireza com que as teses marxistas são tratadas na sociologia, na antropologia e na arqueologia americanas. Entre nós, um antropólogo tentou,

Mesmo sem entrar nessa discussão, vê-se que o ponto de vista dos *novos* implica em subestima da história enquanto domínio suscetível de uma investigação teórica profunda. Aliás, em certos momentos, eles até parecem caracterizar a historiografia como uma... *anticiência*.

A razão fundamental disso já foi apontada aqui, mas vale a pena trazê-la de novo a debate: *os estudos históricos* – é o que se alega na referida escola – *acham-se irremediavelmente presos à particularidade*.

Vê-se nisto uma espécie de tara ...

Conforme lembra Snodgrass (1985: 35, meu grifo), para Binford

*...particularizing approaches are in their nature “trivial” and “uninteresting”.*

Snodgrass observa que termos como *interessante / desinteressante* podem quicá ser usados com um sentido objetivo, na matemática e na filosofia, mas Binford evidentemente os emprega em sentido comum, quando assim se manifesta (por sinal, onde ele usa “uninteresting” também aplica “boring”, para variar...).

Ajuntarei que há um quê de capricho autossuficiente nessa posição: dá-se por certo e indiscutível um verdadeiro ditame *a priori*, segundo o qual o que diz respeito apenas a uma sociedade, a uma só cultura, a um momento histórico, **não interessa** (*é particular, trivial, aborrecido...*).

Snodgrass (1985:35) vê bem aqui um problema grave para o diálogo da Clássica com a Nova Arqueologia:

*...Yet many Classical Archaeologists pursue the particularized precisely because they personally do find it interesting; a conclusion about fifth century Athens, even if valid for no other society in history, nevertheless interests them very much.*

Seu comentário é talvez demasiado elusivo:

*All that this shows is that the mentality of late twentieth century man is still a very heterogeneous one.*

de maneira original, combinar o neo-evolucionismo whiteano (já na perspectiva “multilinear” de Steward, Sahlins *et alii*) com a teoria marxista: Darci Ribeiro.

Sim, por certo... Mas não se pode deixar a coisa neste pé, quase como se fosse uma simples questão de gosto (epistemológico), o qual andaria muito variado no Ocidente deste fim de milênio.

Parece-me questionável a certeza apodítica com que os *new archaeologists*, sem mais aquela, dão por estabelecido o que é “interessante” ou pertinente num estudo cujo fim último, segundo sua própria colocação, é explicar o comportamento cultural humano.

Seu pressuposto bem pode ser questionado **do ponto de vista da teoria da evolução.**

Etólogos e antropólogos lembram que uma característica do *genus homo* muito acusada no curso da sapientização, a ponto de distinguir nossa espécie, vem a ser a grande variabilidade das condutas padronizadas observáveis em grupos (sociedades) diferentes em que a respectiva população se encontra repartida no ecúmeno. Todos estão de acordo em que isto tem a ver com a máxima preponderância, no caso antropiano, dos padrões assimilados por aprendizagem, isto é, com o imenso predomínio do aprendido sobre o geneticamente codificado, em termos de comportamento: dá-se que este segue não apenas o império de “leis” naturais, mas também, numa ampla escala, o regime de códigos, orientações valorativas, costumes etc. de alcance restrito (nas formas-padrão em que se documentam) a grupos, ou segmentos, que inclusive assim se distinguem. A própria vertente da evolução antropogênica, implicando numa regressão de condutas estereotipadas instintuais, no incremento da poliadaptação, no acentuar-se da cerebralização e juvenilização do *sapiens sapiens*, através de feedbacks propiciados pela combinação de neotenia e infância longa em meio a mudanças de habitat e regime alimentar (com a aquisição correlata de hábitos predatórios) etc., erigiu a base do aparelhamento mental da espécie através da configuração de estruturas inatas de organização cognitiva e prática “abertas”: de *disponibilidades* ou *competências*, como diz Morin (1975).<sup>18</sup> Estes fatores tornaram a socialização não só um imperativo de sobrevivência para os humanos, como um requisito de sua formação no plano ontogenético

(pois apenas socializando-se o filho do homem desenvolve o potencial de sua humanidade); mas, ao mesmo tempo, fizeram os humanos receptivos a diferentes paradigmas, que refletem arranjos esquemáticos – modos de organização da experiência – variáveis de uma sociedade para outra; e os mesmos fatores os tornaram capazes de alterar esses esquemas, tanto quanto de produzi-los. Assim, para usar uma expressão de Lévi-Strauss (uma feliz paráfrase), a criança humana veio a ser um “social polimorfo”... graças a essas competências. O fenômeno tem grandes implicações, em vista da juvenilidade da espécie.

Cabe dizer, pois, que o comportamento cultural (o comportamento propriamente humano, segundo Leslie White, 1955) é por princípio variável. Para quem leva isto a sério, o que se deve focalizar no estudo da evolução do homem não é “a cultura”, mas “as culturas”, segundo já advertia Julian Steward.

Essa ampla “disponibilidade” etológica do *homo*, em particular do *sapiens sapiens*, teve o contributo de fatores diversos para a realização das variações cuja potência representa; mas sem dúvida tiveram um papel decisivo, quanto a isso, as condições da incessante diáspora humana,<sup>19</sup> “diáspora” bem cedo iniciada e que levou a adaptar-se a meios distintos vários segmentos da população da espécie, no processo apartados uns dos outros e constituídos como grupos diferenciados.

Aí se acha também o fundamento da constituição historial do homem...

Em vista disso, mesmo num projeto antropológico mais interessado na análise das semelhanças entre os grupos humanos, nas regularidades verificáveis em sua evolução (considerando a unidade psicofísica fundamental da espécie e os condicionamentos básicos a que o ambiente a sujeita), desprezar as diferenças é uma atitude que nada tem de científica, embora se afirme tal.

Sobretudo, não é compatível com os protestos de interesse profundo pela análise sistemática da conduta humana o desprezo de uma característica antropiana básica, distintiva, que marca o comportamento *sapiens* de modo universal – e ninguém negará que assim merece qualificar-se essa plasticidade tão acusada por etólogos, antropólogos, psicólogos *et alii*, que nela identificam o fator

(18) Ele se vale do conceito de Chomsky, cujo alcance todavia estende: refere-se a competências “não só linguísticas... mas também operacionalmente lógicas, heurísticas e inventivas.”

(19) E da poligênese deste animal, para quem a admite.

responsável (para além dos apenas contingentes) pelo amplo leque *das histórias* do homem, pela configuração idiomática do universo das *práxeis* e das técnicas (recorde-se Bruneau), tanto quanto das línguas.

Portanto, é a própria teoria da evolução que leva a inferir a historicidade constitutiva do homem, a verificar que ele “se faz a si mesmo”, ao produzir socialmente os seus meios de subsistência, ao empenhar-se na reprodução social – conforme o ensinamento de Marx inspirador de um título célebre na bibliografia arqueológica.<sup>20</sup>

De fato, parece haver algo de contraditório num evolucionismo, afirmado como teoria da cultura, que aborrece os estudos históricos...

Merece exame também uma outra alegação dos teóricos da N. A., que a apresentam como indiscutível: segundo esse anátema, o arqueólogo preocupado com o que caracteriza uma determinada cultura, com o que a distingue quando posta em relação com outras, e com registros de sucessos decisivos na peripécia de *uma* determinada sociedade, faz um trabalho menor, sem interesse antropológico.

No entanto, será que não haveria nada de estranho no fato de um estudioso da *evolução cultural* não dar importância, nesse contexto, ao problema da etnogênese, aos fatores e às implicações da diversidade das culturas? Por certo, não pensa muito nisso quem dá como digno de interesse apenas o que, num plano transcultural, se pode generalizar.

Seria espantoso, sem dúvida, ouvir de um etnólogo a confissão de um absoluto descaso para com os investimentos que um grupo pesquisado realiza em busca de demarcar-se, de construir e manter sua identidade...

Mas não corresponderá a um semelhante descaso fazer pouco da pesquisa de elementos característicos de uma determinada cultura, de uma sociedade determinada?

O problema é sério...

Segundo penso, o etnólogo da minha hipótese pareceria tão estranho, no mínimo, quanto um lingüista que, ansioso por teorizar sobre

(20) Pode-se considerar “superado” Gordon Childe, assim como o marxismo... mas no caso é preciso que se diga como esta tese de Marx foi ultrapassada; enquanto isto não se mostra, a simples rejeição nada vale: no campo teórico, não tem eficácia a denúncia vazia.

as estruturas profundas subjacentes a toda *Sprachebildung*, manifestasse um soberano desprezo pelo estudo de meros idiomas “particulares” e suas transformações ao longo do tempo...<sup>21</sup>

O preconceito de que venho tratando não grassou apenas no campo da *Nova Arqueologia*. Nas ciências sociais, uma orientação antihistórica prevaleceu em momentos decisivos, a tal ponto que essas disciplinas até parecem, em certa medida, ter-se afirmado contra Clio... buscando conquistar-lhe em campanha o terreno necessário para a construção de suas bases teóricas. Mas tal oposição não foi de todo gratuita... como se pode ver recuando um pouco.

No momento em que florescem sociologia e antropologia, reage-se ao historicismo, ataca-se a perspectiva acontecimental, denuncia-se a inépcia da idéia de uma progressão de eventos singulares e irrepetíveis a configurar a gesta de atores privilegiados no enredo da crônica humana; e se acusa também a miragem das *Geschichtesphilosophie* que prometem desvelar o sentido “universal” do drama humano, brindando, inclusive, a antevisão de seu desenlace...

Em tal reação, vai-se muito longe; ela agrava-se, quiçá, ao entrarem na maturidade as disciplinas em apreço, cheias do afã de abrir novos caminhos.

Assim é que, chegada sua hora (Reis, 1994: 123),

...os estruturalismos a históricos radicalizam: suprimem simplesmente o evento de suas considerações.

De fato, o conceito de estrutura veio a ser utilizado, muitas vezes, para superar o enquadramento dos fenômenos sociais, assim como de suas mudanças, no esquema “linear” do “tempo histórico”.<sup>22</sup> Sua visada corresponde, nesse caso, a um

(21) Por isso, não creio que seja uma prova cabal de espírito científico e maturidade antropológica acusar de idiotia (nos sentidos grego e vernáculo) o arqueólogo clássico interessado em documentos relativos a fenômenos pertinentes, por exemplo, à Atena, do século V, tal como ela seria.

(22) Cf. Reis (1994:98): “consideramos que as ciências sociais, ao construírem o conceito de ‘estrutura’ e ao aplicarem-no à sociedade construíram uma noção nova de ‘tempo social’ – um tempo imanente, circular e uniforme, intrínseco aos eventos, estes submetidos a uma ordem superior, interna, que os envolve.

arranjo em que os eventos se submetem a uma disposição sincrônica, perdem idealmente o caráter singular e irrepitível, passam a corresponder-se como instâncias que remetem umas às outras. Assim é que a sagração da análise estrutural acaba, muitas vezes, por uma proscricção da História, mais ou menos seca.

Todavia, embora os estruturalistas “declarados” sejam, hoje, o alvo maior da crítica que denuncia o vezo ahistórico nas ciências sociais, pelo menos no domínio da antropologia outros há que vão (ou foram) ainda mais longe nesse rumo... como é o caso de alguns dos teóricos neoevolucionistas americanos, entre eles os *new archaeologists*<sup>23</sup>: o recurso a modelos de tipo matemático para exprimir regularidades que devem reportar-se a leis genéricas, em seu programa, combina-se a uma explícita e definitiva rejeição da perspectiva dos estudos históricos (*memento Kluckhohn*), e a um completo desinteresse pelo campo do eventual (*memento Binford*). Comparada com esta posição, a atitude de Lévi-Strauss, por exemplo, mostra-se muito mais discreta: chega a ser comedida...<sup>24</sup>

Hoje, deve creditar-se principalmente à *Nouvelle Histoire* uma revolução que dinamizou todas as disciplinas voltadas para o estudo das sociedades humanas. Se, de um lado, nesse movimento, os historiadores abriram sua prática teórica ao influxo das ciências sociais (incorporando a seu acervo, inclusive, a noção de estrutura e métodos de análise sócioantropológica), por outro lado realizaram uma crítica muito pertinente da pretensão de intemporalidade com que es-

sas *ciências* quiseram investir seu discurso, para fazer jus ao nome.

Houve, é certo, no contexto do dito movimento, uma mudança de foco dos estudos históricos, que abandonaram o velho roteiro acontecimental, a obsessão dos grandes momentos, a pura resenha dos fatos da “alta política”, a pesquisa biográfica “de galeria” dos notáveis *fazedores de história*, a crônica de efemérides e catástrofes etc., a fim de voltar-se, com o máximo empenho, para a dimensão do cotidiano, a ordem do cíclico, as continuidades e as mudanças lentas, os processos de longa duração... já sem o antigo desprezo (muito ao contrário, com um novo interesse) pela sondagem do comum, do repetitivo, do regular, do ordinário;<sup>25</sup> impôs-se um cuidado especial no levantamento das bases materiais da vida sócio-econômica, no estudo das condições de trabalho, dos mecanismos de sua exploração, do formar-se de suas rotinas etc; afirmou-se uma preocupação constante com o cenário geográfico, a inserção ecológica das formações sociais, a configuração dos ambientes; ganharam novo destaque as pesquisas demográficas; e desenvolveu-se ainda, ao mesmo tempo, uma atenção refinada para com o recorte ideológico das normas, dos hábitos e praxes. Essa atenção se apurou no estudo de mentalidades, do imaginário social, das representações e ritos coletivos, da formação de hábitos, modas, gostos, “estilos de vida”, sensibilidades etc., em contextos de época... O desenho de grandes cortes temporais tornou-se, logo, uma importante operação na abertura de caminhos de compreensão histórica.

Mas este aprofundamento das análises sincrônicas não retirou aos novos historiadores interesse pela diacronia, pelas “diferenças do hoje e do ontem”, como diz Ariès (1986: 231): eles acolheram o estudo quantitativo, o movimento numerado, sem abandonar a consideração da mudança qualitativa; e seu desvelo pela sondagem **dos tempos** históricos tornou-se com certeza **mais profundo** quando eles abandonam a utopia da história “global”.

Isto coloca questões que atingem a Antropologia... e afetam muito a chamada Arqueologia

(23) De resto, eles também foram muito influenciados pelo estrutural-funcionalismo antropológico.

(24) Sem dúvida, há algo de ambíguo na sua famosa declaração, feita na derradeira página de *Du Miel aux Cendres* (Lévi-Strauss, 1966: 408), de que “l’analyse structurale ne récuse pas l’histoire”: pois o posto de honra (la place de première plan) que à História então concede o mestre das *Mythologiques* parece corresponder pura e simplesmente ao trono do azar: é “celle que revient de droit à la contingence irréductible, sans laquelle on ne pourrait même pas concevoir la nécessité.” Em todo caso, a ciência antropológica pela qual juram os binfordianos, por exemplo, parece prometer aos estudos históricos um ostracismo muito mais completo. Já com o estruturalismo a historiografia moderna chegou a ter um entendimento fecundo, de que dão testemunho eloquente os números três e quatro dos *Annales*, de maio/agosto de 1971.

(25) Assim apurou-se, todavia, uma perspicácia maior para a detecção de rupturas encobertas, sob as capas da tradição idealizada, ou de consensos artificiais.

Nova. Mas antes de considerá-las, vale a pena tornar mais uma vez ao texto de Renfrew que me serviu de baliza inicial para o trajeto desta reflexão.

Renfrew empreendeu, na multicitada conferência, um sério esforço de análise da situação geral dos estudos arqueológicos. A oposição que ele faz aí entre a “Grande Tradição” e a “Nova Arqueologia”, desde o título, cria um belo efeito. Ele o explora de forma admirável. Todavia, há qualquer coisa de obscuro nisso. O contraste envolve o traçado de uma divisória cujo alcance valeria a pena perquirir.

Na verdade, Renfrew valoriza “the Great Tradition” de um modo insólito para a grei dos *new archaeologists*: estes sempre a identificaram como a arqueologia *ultrapassada*. Ao chamá-la de “tradicional”, entendiam dizer (por vezes o explicitaram) *velha, ingênua, pré-científica...* Aí está: Renfrew substitui por uma expressão demonstrativa de apreço esses qualificativos, mas consagra o recorte e não se detém a explicá-lo: distingue com nitidez os campos opostos, de uma forma que, em 1980, até poderia soar algo intempestiva, mesmo por que já então a *New Archaeology* não constituía um território unificado, um bloco sólido e coeso...<sup>26</sup>

Assim, ele dá como ponto pacífico uma coisa que bem merece ser questionada: será mesmo correto dividir a terra da arqueologia por meio desse equador, “the great divide”?

(26) Bastará lembrar a ruidosa secessão de Flannery... Ainda no grupo binfordiano, segundo apontam Malina e Vasicek (1980: 125), vieram a divergir bem cedo um ramo de orientação lógico-positivista, um outro mais voltado para o enfoque ecológico e um terceiro que privilegiou a pesquisa de leis culturais. A “descendência” de Clarke também conheceu a divisão em grupos, destacando-se o da “spatial” e o da “social archaeology” (em que Renfrew ocupa uma posição eminente). Por outro lado, pode-se até dizer que a N. A. já nasceu algo dividida: a arqueologia “processual” ou “comportamental” dos binfordianos nunca chegou a conciliar-se inteiramente com a arqueologia analítica de Clarke, cujas ligações com a New Geography cambridgeana e com a teoria geral dos sistemas de Bertalanffy incomodaram os confrades americanos. Sabe-se das duras crítica com que Binford acolheu o *Analytical Archaeology* de D. L. Clarke. A aliança (nem sempre tranquila) entre o clã americano e o britânico da N. A. só veio a celebrar-se, de acordo com os autores de *Archaeology Yesterday and Today* (Malina & Vasicek, 1975: 125), em 1972, através da edição de *Models in Archaeology*, organizada por Clarke.

Primeiro, é preciso reconhecer que a partição corresponde a um dogma da *New Archaeology*. Como se sabe, os seus próceres e adeptos, sobretudo na América, proclamaram uma revolução científica que corresponderia a uma mudança radical de paradigma, a um corte epistemológico no seu campo de conhecimento. Entre outras coisas, inspirou-os a afirmá-lo um livro dado a público em 1962, o qual teve uma influência decisiva sobre a escola: *The Structure of Scientific Revolutions*. Para o entusiasmo de Binford e seguidores, a inspiração haurida aí teve cor profética: segundo eles logo concluíram, a *New Archaeology* viria a ser a uma revolução como às que Thomas S. Kuhn descreve...<sup>27</sup>

Mas deve essa revolução, tal como a imaginaram eles, ser considerada, agora, um fato histórico irrecusável?

Cabe ainda uma outra dúvida: aceitar sem restrições a oposição marcada pela charneira do “great divide”, não implica em admitir que “do outro lado”, *extra muros* da Arqueologia Nova, “é tudo a mesma coisa”?

Renfrew não se pronuncia de forma clara sobre isto. Sua atitude é um tanto ambígua; mas de qualquer modo ele deixa implícito que sua resposta a essa pergunta seria negativa: o que chama de *The Great Tradition* de fato não corresponde *plenamente* ao universo da arqueologia tradicional, embora o integre. Por outro lado, muitos companheiros de Renfrew, tempos atrás, responderiam “sim” à mesma questão, sem hesitar um segundo... Pois inúmeras vezes caracterizaram o campo “tradicional” como o reino de uma rotina quase imutável, alheia a progressos, erma de novidades, pelo menos no que concerne a teoria e métodos.<sup>28</sup> Ao ver desses renovadores, pertenciam ao passado os contemporâneos que não descobriram a N. A. pois ela seria uma formação revolucionária, original, representativa do ingresso da disciplina no mundo científico.

Só que os historiadores da arqueologia não parecem dispostos a confirmar esta descrição...

(27) Ou seja, como as protagonizadas por Copérnico, Newton, Lavoiser, Einstein... Mas creio que, a considerá-la efetiva, esta se distinguiria das outras por ser programada...

(28) Aliás Paul Courbin (1982: 123) lembra que Renfrew, no seu *Explanation of Cultural Change*, afirmava isso mesmo: denunciava o acelerado envelhecimento de grande parte das teorias e métodos arqueológicos tradicionais.

Numa famosa resenha que a *Current Anthropology* publicou em 1977 e também foi incluída numa coletânea organizada por Schnapp alguns anos depois, Lev S. Klejn (1980) faz alguns esclarecimentos importantes sobre esse quadro histórico. Lembra que, num fértil período, entre as vésperas e o início dos anos sessenta, Graham Clark, por exemplo (como antes Gordon Childe, de outro modo), já proclamava a necessidade indispensável de recorrer à antropologia na busca de um referencial teórico apto a respaldar a pesquisa arqueológica, e punha em prática esta sua proposta de forma sugestiva; nota que ele caracterizava as culturas como sistemas adaptativos, chamando a atenção para os condicionantes ecológicos e a importância do estudo desse contexto. Na mesma altura, Pigott fazia amplo uso da noção de modelo, de cujo emprego na disciplina foi assim um dos iniciadores (tal como o citado Clark); e travava com os partidários do ceticismo arqueológico um debate que teria consequências muito sérias para todos os posteriores avanços teóricos no campo da sua disputa. Observa também Klejn que Malmer e Laplace, em obras menos conhecidas, enunciaram, na mesma altura, muitos dos que viriam a ser considerados princípios fundamentais do programa dos *novos*; e que os arqueólogos soviéticos, de forma independente, produziram, nos anos trinta, trabalhos teóricos onde se notam muitas coincidências com as posições da N. A.

Além disso, conforme lembra ainda o referido estudioso, os *new archaeologists* não estavam sozinhos na obra de renovação de sua disciplina, nos *sixties* (nem tampouco na década de setenta, na qual imperaram): foi igualmente revolucionário no papel da *settlement archaeology*,<sup>29</sup> que o es-

tudioso russo vê como um desdobramento importante da linha contextualista. Aliás esta, como lembra Klejn, teve um florescimento muito rico que antecedeu de pouco o da Arqueologia Nova, e prolongou-se em paralelo, tomando os seguidores das duas correntes rumos teóricos por certo distintos... mas próximos, em todo caso. Klejn (1980:273)

Il est curieux que ce soit à la veille de la rupture décisive marquée par la new archeology, que le courant "contextuel" ait connu une explosion de son activité théorique, avec les travaux de Chang, Trigger et Deetz, comme si cela l'avait incité à renouveler ses efforts et raffermir ses positions. La new archaeology empruntant de plus en plus aux idées fonctionnalistes en anthropologie, la plus jeune génération des contextualistes américains se tourna vers... le structuralisme...

Enfim, é preciso reconhecer que o da N.A. não foi um movimento sem precedentes, único, isolado e sem paralelo, surgido de pronto, de um parto jupiteriano (... de Binford, v. g.; mas também de Clarke... como agora toda a grei admite, *pace* Binford.).

Todavia, o próprio Klejn fala, a propósito, em uma "ruptura decisiva", que a *New Archaeology* efetivou.

Em que consistiu essa ruptura?

Os estudiosos do assunto mostram que as décadas anteriores à aparição da "arqueologia nova" viram suceder-se em diversas ondas (mas também sobrepor-se e combinar-se, ou tomar cursos paralelos) múltiplos esforços voltados para conferir à disciplina uma fundamentação teórica e uma base metodológica firme. Uma grande efervescência intelectual acompanhava então os ensaios de *aggiornamento* técnico, as incursões em campos científicos vizinhos, os esforços de clarificação dos processos empregados na pesquisa arqueológica, aguçando-se o espírito crítico num longo debate que era claro sinal de inconformismo com as limitações de uma prática impressionista. Não é possível fazer datar da aparição dos artigos de Binford, ou de Clarke, a preocupação dos arqueólogos com os problemas epistemológicos de sua disciplina.

Mas Klejn está certo. A N.A. consagra uma verdadeira ruptura... quando a proclama. O cam-

(29) Klejn dá 1967 como o ano do apogeu da *settlement archaeology*; já 1968 foi o ano da explosão decisiva e epidêmica da N. A., e da arqueologia teórica em geral, "o ano de Binclarke", segundo ele diz. Recorde-se que o artigo "querigmático" de Binford, "Archaeology as Anthropology", apareceu em 1962; em 1962, surgiu um trabalho igualmente inovador e pioneiro de Clarke sobre a análise matricial em arqueologia; sucedeu em 1965 o simpósio de Denver, organizado por Binford, sobre a organização social das sociedades pré-históricas, cujos resultados foram publicados em 1968, sob o título de *New Perspectives in Archaeology*. Nesse mesmo ano, veio a lume outra coletânea de ensaios do grupo de Binford, *Anthropological Archaeology in the Americas*; e deu-se a primeira edição do *Analytical Archaeology*, de Clarke.

po intelectual da arqueologia divide-se, então, face a uma campanha decidida, belicosa, organizada e sistemática, que tem como objeto a estruturação científica da arqueologia, com base em um verdadeiro programa.

A N.A. convoca e provoca, exige definições, cobra tomadas de posição, estabelece princípios, traça fronteiras. É um fenômeno de política científica digno do máximo interesse para uma sociologia dos intelectuais. A nova grei ataca de forma resoluta o ceticismo ameaçador, respirando certeza no seu projeto; e sua inquebrantável confiança na possibilidade de fazer da arqueologia “verdadeira ciência” leva a N. A. a identificar-se com a realização que promete: opor-se a ela soa como opor-se a seu desiderato... coisa que constrange os adversários e aumenta o poder institucional da escola. Esta promove, assim, sobre bases muito estratégicas, um deliberado confronto com “a tradição”. Aí está sua força... e também sua fraqueza.

É inegável que a Nova Arqueologia estabelece um marco, na medida em que compromete a prática da disciplina com a produção teórica no campo da antropologia, da teoria social; mas acaba limitando-a aí a um estreito âmbito doutrinário, de que deriva proposições tão genéricas quanto vagas. Sua ambição de erigir uma metodologia inquestionavelmente científica acaba também por cingi-la, em certos momentos, a um formalismo estéril.

Em suma, a N. A. de fato provoca uma ruptura, efetiva uma (de-)cisão no campo da prática intelectual em que se inscreve. Mas interpretar nos seus termos esse corte não tem cabimento. Seria admitir que ela representa a passagem, sem transições, da mera investigação empírica para o plano da ciência, ou da dispersão particularista para a certeza nomotética: em última análise, um trânsito do erro para a verdade, *à peu près*... num domínio em que todas as diferenças se resumiriam à oposição entre o novo paradigma e o antigo, “superado”.<sup>30</sup>

(30) Os defensores contemporâneos do paradigma antigo foram quase descritos como cadáveres adiados, na retórica da escola. Paul Courbin (1980: 31-5) evoca impressionantes declarações dos *new archaeologists* a este respeito; evoca inclusive um texto em que James Fiting comentou de modo apocalíptico as tragédias pessoais que deveriam sofrer os “tradicionalistas”, incapazes de adaptar-se ao paradigma novo, forçados a assistir à derrocada de suas obras caducas, aptos tão somente a resenhar as novas, presos ao absurdo de uma posição insustentável, a qual, em todo caso, deveria ter fim com sua morte... Claro está que os exageros foram atenua-

Vale a pena recordar em termos breves a forma como essa clivagem foi pensada.

Os *new archaeologists* preconizaram a adoção do método hipotético-dedutivo como o procedimento chave para garantir a cientificidade da sua disciplina, segundo os princípios da teoria da explicação de Hempel: empenharam-se, pois, em formular, já no ponto de partida das pesquisas, generalizações passíveis de desdobrar-se em enunciados capazes de submetê-las a crítica, derivando-se através de um argumento de pertinência e exprimindo-se como predições a confirmar ou infirmar. De acordo com a receita hempeliana, assim se constrói um modelo explicativo que funciona como um jogo de hipóteses articuladas, as quais são submetidas a controle experimental através de simulação, ou pelo confronto de novos dados correlatos aos concernidos na afirmação inicial (na geração da hipótese primeira), mas derivados de outro contexto de pesquisa – e apreciados segundo critérios previamente definidos. Exige-se a validação, sem a qual as hipóteses caducam... Requer-se ainda que tais hipóteses sejam referidas a leis (culturais, no caso), visto como, nessa perspectiva, a enunciação de leis se estima um procedimento não só necessário como indispensável para a edificação de uma verdadeira teoria: descobri-las constitui o fim último da disciplina, que só então pode considerar-se científica...

A arqueologia, para fazer jus a esse título, tinha, pois, de fazer-se nomotética.

Os críticos sempre comentam que grande parte, talvez a maior... a produção dos *new archaeologists* cifra-se na definição desse programa; e contudo eles fizeram muito pouco no sentido de cumpri-lo. Num livro devastador, Paul Courbin (1980) dedicou-se de maneira quase obsessiva a demonstrar este ponto, através de uma tática muito simples, mas de terrível eficácia: alinhou citas de textos onde se acham enfáticas prescrições teórico-metodológicas desses autores, e confrontou-as com os trabalhos em que apresentam suas pesquisas. Mostrou, assim, que os *novos arqueólogos* muito pouco se empenharam na validação de suas hipóteses;<sup>31</sup> que, ao fazê-lo, algu-

dos, com o passar do tempo; e essa atitude radical sofreu revisões mais ou menos explícitas.

(31) Courbin, 1980:45 “sauf exceptions très rares... les new archaeologists ne contrôlent pratiquement jamais leurs hypothèses”. Para a demonstração, ver aí pp. 44-61.

mas vezes procederam de forma adequada, mas frequentemente falharam... e, em todo caso, não foram mais longe nisso que os chamados “tradicionalistas”.<sup>32</sup>

Quanto ao imperativo de enunciar leis, Courbin relaciona (veja-se o cap. III do seu livro) grandes protestos, declarações peremptórias dos próceres da escola (em cuja doutrina, todavia, a noção de “lei” científica sofreu variações significativas ao longo do tempo, segundo ele recorda); mas a seguir mostra que a formulação delas deixou a desejar, a rigor não aconteceu: as poucas que chegaram a ser enunciadas, em geral não puderam ser levadas a sério... antes divertiram o público científico pelo seu teor acaciano.<sup>33</sup>

Paul Courbin, como vários outros críticos da N. A., fustiga ainda a lamentável pobreza de resultados que ela ostenta; e sublinha em especial o insucesso de algumas de suas incursões nas áreas onde se exerceu “the great tradition” (como diria Renfrew).<sup>34</sup> Comparando assim a “arqueologia nova” com a “tradicional”, ele conclui por um balanço muito desfavorável para a primeira...

O julgamento de Paul Courbin é severo. Sua avaliação mostra-se arrasadora por causa, sobretudo, do processo que ele empregou, julgando a N. A. segundo os critérios rigorosos e as ambiciosas metas por ela própria estabelecidas. É formidável ainda por que o mestre francês evocou, com muita verve, a fúria crítica dos *new archaeologists*, fazendo questão de lembrá-la a cada passo... O quadro um tanto apocalíptico em

que ele resume a descrição da discutida escola parece, entretanto, muito carregado nas cores: ao termo, ele faz contrastar com a vitalidade renovada da “tradicional” – daquela que os *novos* supunham a ponto de finar-se –, uma imagem desolada, toda frustração, da arqueologia “nova”, quase sepulta sob a ruína de suas fantasias sublimes.

Mas creio que não é muito justo encerrar assim a saga dos *new archaeologists*...<sup>35</sup>

De qualquer modo, torna-se difícil resistir à impressão de que a *New Archaeology* envelheceu. Nestes tempos pós-modernos, suas “bulas” carregadas de dogmas positivos, de certezas absolutas, de fé e esperança na onipotência científica, parecem de uma ingenuidade tocante. Os antropólogos, que na sua imensa maioria andam muito pudicos em matéria de afirmações de rigor científico na sua disciplina, podem corar até a raiz dos cabelos vendo-a aí erigida em grande ciência, inabalável suporte da pesquisa arqueológica – e, para piorar, exemplarmente oposta à história...<sup>36</sup>

Devem reconhecer, contudo, que a arqueologia **também do ponto de vista da exploração teórica**, tornou-se um território antropológico muito fecundo, um campo onde se planteiam problemas dos mais interessantes – o que em grande medida se deve aos *new archaeologists*.

A arqueologia confere profundidade aos estudos de cultura material, com as análises diacrônicas a que obriga; e muito ajuda a renovar a percepção da problemática da implantação das sociedades. É com ela que os antropólogos aprendem, ou podem aprender,<sup>37</sup> a empenhar-se na lei-

(32) Paul Courbin relaciona alguns exemplos de “validações tradicionais” às pp. 62-5; às pp. 65-70 discute “pseudo-validações” de hipóteses dos *new archaeologists*.

(33) Essa inanidade se verifica inclusive nas que se travestem com um mimo de fórmulas matemáticas, como Paul Courbin demonstra, analisando com um apuro implacável (e impagável) as “leis de Schiffer”; (1980: 83 ss.) Outras se resumiram em enunciados francamente alvares. Colin Renfrew (1980: 293) cita um testemunho de Kent Flannery: “From a Southwestern colleague I learnt last year [ou seja, no ano da graça de 1972] that ‘as population increases, the number of storage pits will go up’”. Outra “lei de Mickey Mouse” evocada por Flannery (cit. *apud* Courbin, 1980: 81): “as dimensões de um sítio bosquímano são diretamente proporcionais ao número das casas”.

(34) Paul Courbin (op. cit., p. 119) exemplifica comentando a “extrema pobreza” de resultados das escavações em Nichoria, Messênia, feitas segundo as regras da N.A. Criticou-se muito, também, o desempenho dos *new archaeologists* na Síria Palestina.

(35) Dou-me conta de que, no título deste artigo, anunciei uma reflexão sobre o estado da arqueologia clássica “depois da nova” – como se estivesse a reconhecer o fim desta. É tempo de advertir que não pressupus uma catástrofe. A de setenta foi, para a N. A., uma década imperial; já no fim do referido decênio, todavia, ela perdia espaço, atacada em muitos flancos, desafiada por poderosas concorrências. Mas não saiu de cena: em grande medida, foi a causa de surgirem, no palco onde estrelara, muitas outras novidades. Creio que só isto já basta para consagrá-la.

(36) Muitos antropólogos – os mais lúcidos, haverá quem diga – enxergam no reencontro com a história a maior esperança da sua disciplina.

(37) No Brasil, a formação em antropologia social, tanto na graduação como na pós-graduação, apresenta geralmente uma deficiência que não é pequena: a falta de um adequado ensino de fundamentos de arqueologia. As exceções não desmentem a regra. Muitas vezes (quando a oportunidade de algum modo

tura dos objetos construídos, dos espaços afeiçoados, dos “models for reality” ínsitos no equipamento técnico de uma cultura, dos construtos tangíveis da produção simbólica que veiculam representações sociais; é aí que podem exercer-se na análise de regimes de vida em sua articulação mais silenciosa. O estudioso de etnologia que passa à margem desse exercício, corre o risco de atear-se a uma percepção excessivamente logocêntrica dos processos de “construção social da realidade”. Por outro lado, nos dias de hoje, quem ignora os debates epistemológicos travados no âmbito da arqueologia, ou os problemas dessa ordem aí suscitados, pode perder contacto com questões da máxima importância **para a teoria antropológica** como um todo.

Quanto à *New Archaeology*, talvez o mais acertado seja considerá-la um momento significativo de um vasto processo de renovação dessa disciplina, iniciado antes do batismo de escola que Caldwell celebrou... e desenvolvido também através de outros, variados caminhos.

Por certo, renovação não quer dizer “estruturacão”: boas razões assistem a Paul Courbin quando este afirma que, a rigor, desde o século XIX a arqueologia já se achava edificada sobre bases sólidas, ainda hoje em grande medida conservadas (muito embora – acrescento eu – a construção se tenha ampliado e ganho novos alicerces).

De qualquer forma, o trabalho dos *new archaeologists* não deve ser minimizado. Teve efeitos muito positivos e duradouros. A tomada de contas à maneira de Courbin, ainda que feita em termos de “measure for measure”... e com um humor delicioso, tem qualquer coisa de equívoco. Pois se, em determinados aspectos, a N. A. envelheceu, noutros manteve e comunicou um grande vigor. Fala-se muito da rigidez canônica da “igreja” que a escola chegou a ser, em alguns momentos, no âmbito de certos grupos (como a tão falada “máfia de Binford). Mas a N. A. também teve magníficos hereges, a exemplo de Kent Flannery e Colin Renfrew. Isso é uma prova de vitalidade...

---

existe), se o aluno, o antropólogo-aprendiz, quer alcançar alguma preparação, tem de fazer pouco menos que um “desvio de rota”... como se arqueologia para antropólogos fosse uma extravagância, ou quase isso. As consequências desta limitação só podem ser muito negativas.

Já na presente década, Stephen L. Dyson (1993: 197) fez uma avaliação bem mais justa, equilibrada e positiva do movimento da N. A. Como ele diz ,

The New Archaeologists reinforced a bond between archeology, science and social science that will probably never be broken.

Foi, sem dúvida, um grande feito. A arqueologia clássica não ficou indiferente a isso...

É verdade que a N. A. não a fez descobrir a pólvora: Snodgrass (1987) mostrou, com belos exemplos, que os arqueólogos clássicos não raro sabem muito bem construir hipóteses e **enunciá-las de forma explícita**, valer-se de recursos interdisciplinares, realizar cálculos e medidas, proceder a análises quantitativas etc.: não é de hoje que o fazem, muito embora os *new archaeologists* tenham insistido em negar-lhes essas capacidades. Por outro lado, Ginouvès (1988: 123) mostrou que nem sempre a ausência de formalização, a falta de exposições teóricas e de uma explicitação da metodologia, são demonstrativos de incoerência, de falta de método, ou de incapacidade de problematizar, de gerar hipóteses etc. – deficiências acusadas como características dos “tradicionalistas”: lembra ele que Gardin demonstrou a “inconsistência lógica” da grande obra de G. Richter sobre os *Kouroi*... mas, retomando seus dados e trabalhando sobre eles com o máximo apuro formal e um rigor matemático, chegou... aos mesmos resultados. Conclui o estudioso da Universidade de Paris que o texto de Richter é só a ponta de um imenso iceberg de conhecimentos e raciocínios, muito bem conduzidos... num nível inconsciente.

Evoca Ginouvès também a extraordinária riqueza dos procedimentos intuitivos de Beazley, que o levaram a erigir uma obra sutil, complexa, da melhor arqueologia (no sentido mais rico do termo: ele era um verdadeiro “archéologue, et génial”, insiste o articulista...). Com efeito, sua obra dá testemunho de uma espantosa capacidade de sistematizar, distinguir, classificar, assim como de uma grande penetração. Ninguém negará a grandeza hermenêutica do trabalho de Beazley, embora suas interpretações sejam dificilmente verificáveis.

Mas no mesmo artigo Ginouvès assinala que a arqueologia clássica, com toda a sua fortuna, e mesmo por causa dela, vê-se agora compelida a reconhecer os avanços feitos no campo da N. A. Ou seja, a “Great Tradition” dos arqueólogos do mundo greco-romano deve fazer-se receptiva aos achados dos *novos*; pois ela não carece apenas de valer-se de múltiplas técnicas modernas de prospecção, datação etc.; precisa ainda de levar em conta dimensões de pesquisa que tradicionalmente desconsiderou...<sup>38</sup> Não pode já privar-se, tampouco, do recurso a critérios estatísticos, a métodos hábeis de definição de mostras (segundo a praxe encarecida pelos “novos”) no ineludível processo de seleção do material a analisar... assim como não lhe é dado agora descuidar-se de uma preparação sistemática dos documentos, pré-requisito da informatização... Mas sobretudo – conforme argumenta ainda Ginouvès –, os arqueólogos clássicos já têm de reconhecer a necessidade de traçar programas explícitos para as escavações, formulando hipóteses prévias, tanto quanto carecem de buscar uma planificação geral dos empreendimentos no seu campo, e de implementá-la através de amplos esquemas de cooperação. Não basta isso, porém: como pondera o mesmo sábio, o simples emprego de técnicas científicas (e de um planejamento racional, em termos da estratégia de trabalho) não dá à arqueologia, por si só, o estatuto de ciência; há que cuidar dos pontos essenciais, concernentes à **posição do problema** e à **interpretação dos resultados**.

A propósito, Ginouvès retoma a idéia de distinguir dois níveis de operação em seu campo de estudos: o *arqueográfico*, de descrição do objeto; e o propriamente *arqueológico*, de estudo discursivo do documento (já transposto numa representação simbólica: o documento deve ser, então, considerado primeiro em si; e depois, numa segunda etapa, em relação ao contexto de um sistema mais amplo de significações). O nível operacional “superior” assim identificado corresponde à **arqueologia dos sistemas culturais**. Ginouvès coloca em debate sua possibilidade: indaga se os arqueólogos efetivamente estão habilitados a lidar com isso... (1988: 120):

(38) Atentar, por exemplo, aos resíduos animais e vegetais que muito informam sobre regimes de vida...

Si maintenant nous passons au second niveau de l'archéologie, ce que j'ai appelé l'archéologie des systèmes culturels, - celui où le document, préalablement restitué, situé, daté, est utilisé dans une construction plus générale -, une question préalable se pose, ou, plus brutalement, nous est posée: les archéologues y ont ils leur place?

Ora, perguntá-lo equivale a indagar se a grande postulação da *new archaeology* deve considerar-se válida, afinal de contas... Ginouvès o dá como certo; e a seguir lança, de um modo algo retórico, uma outra interrogação:

l'archéologie classique ne sérail-elle pas intéressée aussi à déterminer non pas seulement des séquences d'événements, mais la nature et le fonctionnement des systèmes culturels dans lesquels ils se produisent?

Não é difícil imaginar a resposta que ele sugere, num artigo no qual, de início, propõe repensar as finalidades e métodos da arqueologia clássica; e onde, no mesmo parágrafo, assinala como o nível mais alto do estudo arqueológico o correspondente à abordagem dos sistemas culturais “*téchniques, économiques et sociaux, psychologiques, religieux et artistiques*”...

De certo modo, ele como que propõe a seus companheiros adotar, *à peu près*, o programa da N. A.: a tomá-lo ao pé da letra, deve-se crer que o foco de interesse da arqueologia clássica seria (tradicionalmente?) **determinar sequências de eventos**; mas importa que isso mude... no sentido preconizado pelos *new archaeologists*.

Em todo caso, Ginouvès parte do reconhecimento de que a arqueologia clássica tem tido, desde os anos cinquenta, um progresso marcado por grandes êxitos: no período, avançou de modo triunfal, contemplando a multiplicação de suas descobertas, a sofisticação de suas técnicas... Não foi exatamente o fracasso previsto pelos “novos” o que acabou por acontecer nesse campo “tradicional”... Mas agora, na posição a que a levaram seus próprios triunfos e as vicissitudes de uma situação cada vez mais complexa (em termos dos desafios colocados por circunstâncias econômico-políticas determinantes de macro-transformações nas áreas de pesquisa, a afetar a preservação de sítios, de depósitos, de áreas inexploradas

ou quase), num tempo marcado pelo fim dos *big digs*, numa etapa em que o acúmulo de tesouros documentais exige a construção de modelos que os tornem utilizáveis com maior proveito, os requisitos da análise e da interpretação se tornaram mais complexos, de modo que não se pode fugir a um profundo trabalho teórico, inclusive com apelo aos recursos das ciências sociais... Tal é, segundo me parece, o estado de coisas que Ginouvès leva em conta na formulação de sua proposta de uma nova caminhada na direção indicada pela *New Archaeology*.

Mas por certo não se trata de voltar ao arcano doutrinário de uma teoria da cultura impregnada de formalismo, prenhe de dogmas e obcecada por receitas metodológicas, pretensões científicas, generalidades vazias, esconjuros a-históricos, delírios nomotéticos. A antropologia, as ciências sociais, cresceram e avançaram para muito longe

desse campo estrito. Os arqueólogos embarcaram na mesma viagem, em que devem prosseguir.

O maior custo inicial que teve a inserção antropológica da arqueologia, agora pode ser compensado: refiro-me ao desapareço da história, que os arqueólogos da novíssima linha pós-processual se empenham em substituir por uma justa apreciação (haja vista sua recepção entusiástica das teses dos *Annales*), resgatando velha dívida de seus próximos predecessores. O diálogo envolve todas as ciências sociais, e vem se revelando imensamente rico.

Neste ponto, creio que cabe aos especialistas da área clássica um papel de destaque. Na escola francesa, por exemplo, eles avançaram muito no sentido de associar a uma sensibilidade aguçada para o histórico um novo enfoque, uma rica inspiração antropológica.<sup>39</sup>

Creio que nesta convergência se abre o caminho mais promissor.

TRINDADE-SERRA O.J. Excavations in the theoretic field: archaeology, anthropology and history... or the Classical Archaeology after New Archaeology. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 3-20, 1994.

**ABSTRACT.** The aim of this paper is to discuss the role of New Archeology in the theoretical and methodological evolution of archeology, and particularly its contribution to the recent developments of classical archaeology. It considers also the situation of classical archaeology in the present days, when New Archaeology is critically revised and various post-modern approaches of archaeological questions are flourishing. In order to clarify the discussion, the paper focuses the interrelations between archaeology, anthropology, and history.

**UNITERMS.** New Archaeology – Classical Archaeology– Historiography – Epistemology.

(39)Veja-se o que diz Snodgrass (1985:34) sobre esta "Paris School". "Here is a group of people studying the Classical world through what may (very roughly) be called a structuralist approach: an approach in which the methods of Classical Archaeology, or some of them, are closely integrated with the anthropological tradition

of Louis Gernet and others, and applied to many different aspects of ancient society (...). If there is anywhere in the world where the material of classical archaeology is being put to novel uses, and a subject as a whole embroiled in wide intellectual explorations, it is here.

### Referências bibliográficas

- ARIÈS, P.  
(1986) *Le Temps de L'Histoire*. Seuil, Paris.
- BINFORD, L.R.  
(1962) Archaeology as Anthropology. *American Anthropologist*, 28:217-225.  
(1972) *An Archaeological Perspective*. New York.
- BINFORD, L.R.(Ed.)  
(1977) *For Theory Building in Archaeology*. Academic Press, New York.
- BRUNEAU, P.  
(1976) Quatre propos sur l'Archéologie Nouvelle. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 100:104-135.
- CLARKE, D.L.  
(1968) *Analytical Archaeology*. Methuen, London.
- COURBIN, P.  
(1980) *Qu'est-ce que l'Archéologie?* Payot, Paris.
- DEETZ, J.  
(1988) History and Archaeological Theory: Walter Taylor Revisited. *American Anthropologist*, 53:13-22.
- DYSON, S.L.  
(1981) "A Classical Archaeologist's Response to the "New Archaeology". *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 242:7-13.  
(1993) From New to New Age Archaeology: Archaeological Theory and Classical Archaeology a 1990s Perspective. *American Journal of Archaeology*, 96:195-206.
- GINOUVÈS, R.  
(1988) Perspectives actuelles de l'Archéologie Classique. *Classica*, 1:111-126.
- KLEJN, L.S.  
(1980) Panorama de l'Archéologie théorique. A. SCHNAPP (Ed.) *L'Archéologie Aujourd'hui*. Hachette, Paris.
- LÉVI-STRAUSS, C.  
(1966) *Du miel aux cendres*. Plon, Paris.
- MALINA, J.; VASICEK, D.  
(1975) *Archaeology Yesterday and Today*. Cambridge University Press, Cambridge.
- MORIN, E.  
(1975) *O Enigma do Homem*. Zahar Editores, Rio de Janeiro.
- REIS, J.C.  
(1994) *Tempo, História e Evasão*. Papirus Editora, Campinas.
- RENFREW, C.  
(1980) The Great Tradition versus the Great Divide. *American Journal of Archaeology*, 84:287-98.
- SNODGRASS, A.M.  
(1985) The New Archaeology and the Classical Archaeologist. *American Journal of Archaeology*, 89:31-37.  
(1987) *An Archaeology of Greece. The present state and future scope of a discipline*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- WHITE, L. A.  
(1955) *The Symbol: The Origin, and Basis of Human Behaviour*. E.A. Hoebbel, J.D.J. and E.R. Smith (Eds.) *Readings in Anthropology*. McGraw Hill Book Company, New York.

Recebido para publicação em 20 de dezembro de 1994.

## ASPECTOS DA FORMAÇÃO DE UM GRANDE SAMBAQUI: ALGUNS INDICADORES EM ESPINHEIROS II, JOINVILLE\*

*Marisa C. Afonso\*\*  
Paulo A.D. De Blasis\*\**

AFONSO, M.C.; DE BLASIS, P.A.D. Aspectos da formação de um grande sambaqui: alguns indicadores em Espinheiros II, Joinville. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo, 4: 21-30, 1994.*

**RESUMO:** A pesquisa de salvamento arqueológico foi realizada no sambaqui Espinheiros II, Joinville, Estado de Santa Catarina, em 1991 e 1992, por uma equipe do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e do Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville. Neste artigo, pretende-se discutir alguns aspectos relacionados à formação do sítio. Trata-se de um sítio de grande tamanho e complexidade estratigráfica. Através dos trabalhos realizados, verificou-se que os sambaquis geminados Espinheiros II e I (este último pesquisado na década de 60 por Piazza) possuem uma base comum e bastante extensa, sugerindo também uma origem comum para ambos os sítios. No lado sudoeste do sítio, a quase ausência de estruturas (apenas duas fogueiras, datadas), a desarticulação dos restos humanos e o mergulho das camadas sugerem um processo de remanejamento das camadas superiores do sambaqui. A presença de vestígios orgânicos bem preservados na base da camada basal de berbigões sugere o aterramento rápido do mangue na fase inicial da ocupação.

**UNITERMOS:** Sambaqui – Processos de formação de sítio – Estratigrafia – Santa Catarina.

Os trabalhos arqueológicos no sambaqui Espinheiros II, localizado na periferia da cidade de Joinville, Santa Catarina, foram realizados sob a forma do que se convencionou chamar de “salvamento arqueológico”. Situado em uma área de mangues ocupada pelo processo de expansão urbana da cidade, o sítio viu-se rapidamente

cercado pelo casario. No início dos trabalhos havia 32 famílias assentadas sobre ele, em sua maioria migrantes paranaenses, daí o nome do bairro, conhecido como Vila Paranaense. De fato, as extremidades e a porção sul do sítio já haviam sido bastante destruídas com a extração de sedimentos para os aterros nas proximidades, em um processo que fatalmente levaria à destruição total do sambaqui.

Devido a esse crescimento desordenado, a prefeitura de Joinville criou um plano de urbanização para o bairro, com obras de saneamento básico (água e esgotos) e arruamento, transformando o sambaqui em uma praça, portanto, desocupando-o e prevendo sua preservação.

(\*) Trabalho apresentado na mesa redonda "Formação de sítios no litoral" no âmbito da VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira, setembro de 1993, João Pessoa, Paraíba.

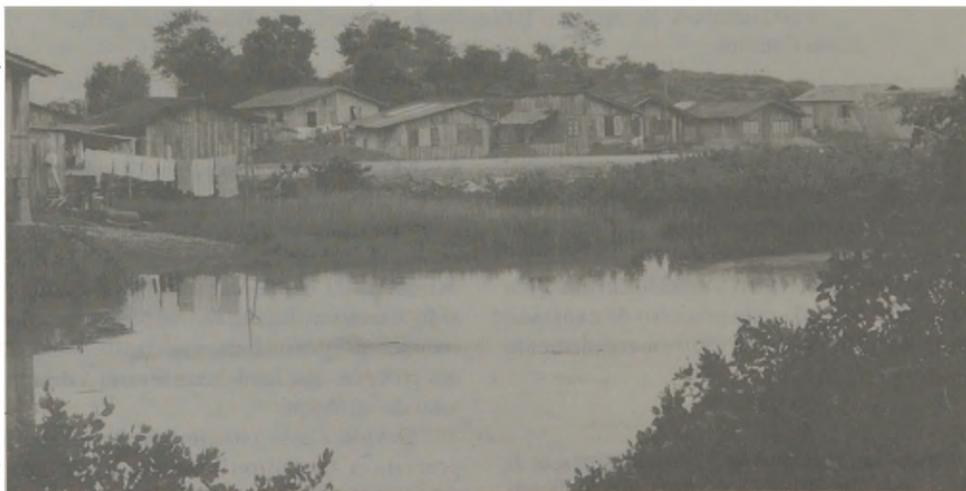
(\*\*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

No processo de arruamento, entretanto, pequenos trechos das extremidades do sambaqui teriam de ser removidos, o que levou à necessidade de uma intervenção arqueológica pontual, o “salvamento”, patrocinado pela Fundação Cultural da Prefeitura de Joinville.

Assim, uma equipe integrada do Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (MASJ) e do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) elaborou um programa de intervenção arqueológica no local, acompanhado de um projeto educativo específico cuja finalidade era conscientizar a população local do significado do “casqueiro”, assim como da importância da pesquisa arqueológica e da preservação deste e de outros sambaquis (sobre o projeto como um todo, ver Guedes, 1991; especificamente sobre o projeto educativo, ver Tamanini, 1991 e Silva, 1991).

A intervenção arqueológica, propriamente dita, tinha a missão prática de remover

criteriosamente os trechos do sambaqui que avançavam no arruamento. A partir desta necessidade empírica, a equipe julgou que era uma boa oportunidade para examinar as características estratigráficas e estruturais da periferia de um grande concheiro, como é o caso deste sambaqui, cujas dimensões aproximadas são 120 x 90 metros, sendo a altura de sua parte central 12 metros da superfície atual, tendo as pesquisas revelado cerca de três metros para baixo desse nível (Foto 1). Por outro lado, interessava também investigar as relações deste sambaqui com outro, contíguo e geminado, chamado Espinheiros I, cujos restos foram escavados por Piazza (1966). Hoje quase totalmente destruído, dele só resta a base, sob o arruamento atual (Foto 2). Finalmente, considerando que o sítio encontra-se totalmente cercado pelo manguezal, pensou-se que seria interessante verificar a natureza do embasamento sobre o qual ambos os sítios teriam se desenvolvido.



*Foto 1: O sambaqui Espinheiros II (ao fundo) visto do outro lado do canal que desagua na baía de Babitonga.*



*Foto 2: Do alto do sambaqui Espinheiros II vê-se a frente (sob o casario) o local onde se encontrava o Espinheiros I, do qual hoje só se conserva a base. Ao fundo, a baía de Babitonga.*

As pesquisas de campo tiveram lugar no outono de 1991 e de 1992 e concentraram-se nas extremidades sul e norte do sítio, os trechos mais afetados pelas obras de saneamento, drenagem e arruamento. Na extremidade norte foi aberto um extenso perfil (15 metros), acompanhando o alinhamento da rua sobre o barranco já existente no sítio. Na extremidade sul foi aberto outro grande perfil (21 metros) no sentido N-S, com escavações em uma área de 24 metros quadrados (Foto 3). Além disso, foram realizadas oito sondagens, tanto no lado sul do sambaqui como no contato e base do outro sítio (Espinheiros I), que se encontra a sudoeste do Espinheiros II. Foram aproveitados também os setenta e cinco metros de valetas abertas nas ruas pela prefeitura, que forneceram cortes estratigráficos do contato entre os dois sítios e da periferia do sambaqui Espinheiros II (Figura 1).

Estas pesquisas de campo geraram grande quantidade de materiais e dados estratigráficos, sedimentológicos, esqueletais, etc., a maior parte dos quais estão ainda em análise. Entretanto,

devido mesmo à natureza e às características da intervenção no sítio, os dados produzidos são extremamente fragmentários, pontuais. Seria ingênuo, a partir deles, endereçar questões que envolvam o grande sambaqui como um todo. Assim, neste trabalho, o foco de interesse se concentra exclusivamente em alguns aspectos relacionados à formação do sítio para os quais foi possível levantar alguns dados e formular hipóteses.

Desde o início dos trabalhos, causaram grande impressão as dimensões do sítio e sua complexidade estratigráfica. Questões como o ritmo de acumulação e os processos culturais relacionados à composição de cada camada, assim como aspectos relacionados ao início da formação do sambaqui, despertaram grande interesse. De uma perspectiva teórica, houve uma preocupação, ou ênfase, naquilo que Schiffer (1987) chama de *processos de formação* de um sítio arqueológico. Percebeu-se logo que não se tratava, ali, de processos casuais de descarte e acúmulo, mas de um processo intencional de



*Foto 3: Aspecto do perfil A, mostrando o mergulho das camadas e a área de escavação.*

construção de uma estrutura (Claasen,1991; Prous,1991; Gaspar & De Blasis,1992). Se, por um lado, a composição diferenciada das camadas reflete provavelmente as disponibilidades de moluscos nos diferentes períodos da história do sítio (ver, por exemplo, Garcia,1972; Lima, 1991 e Figuti, 1992 e 1993), por outro lado, o próprio acúmulo e alguns elementos da estratigrafia

sugerem que *processos de edificação* do mound também estavam em jogo. Apesar dos dados fragmentários, mas tendo em vista sobretudo estimular esta discussão, vamos aqui examinar alguns aspectos documentados tanto na face sul do sítio Espinheiros II, como também em algumas das sondagens e perfis realizados na base do sambaqui contíguo e arrasado, Espinheiros I.

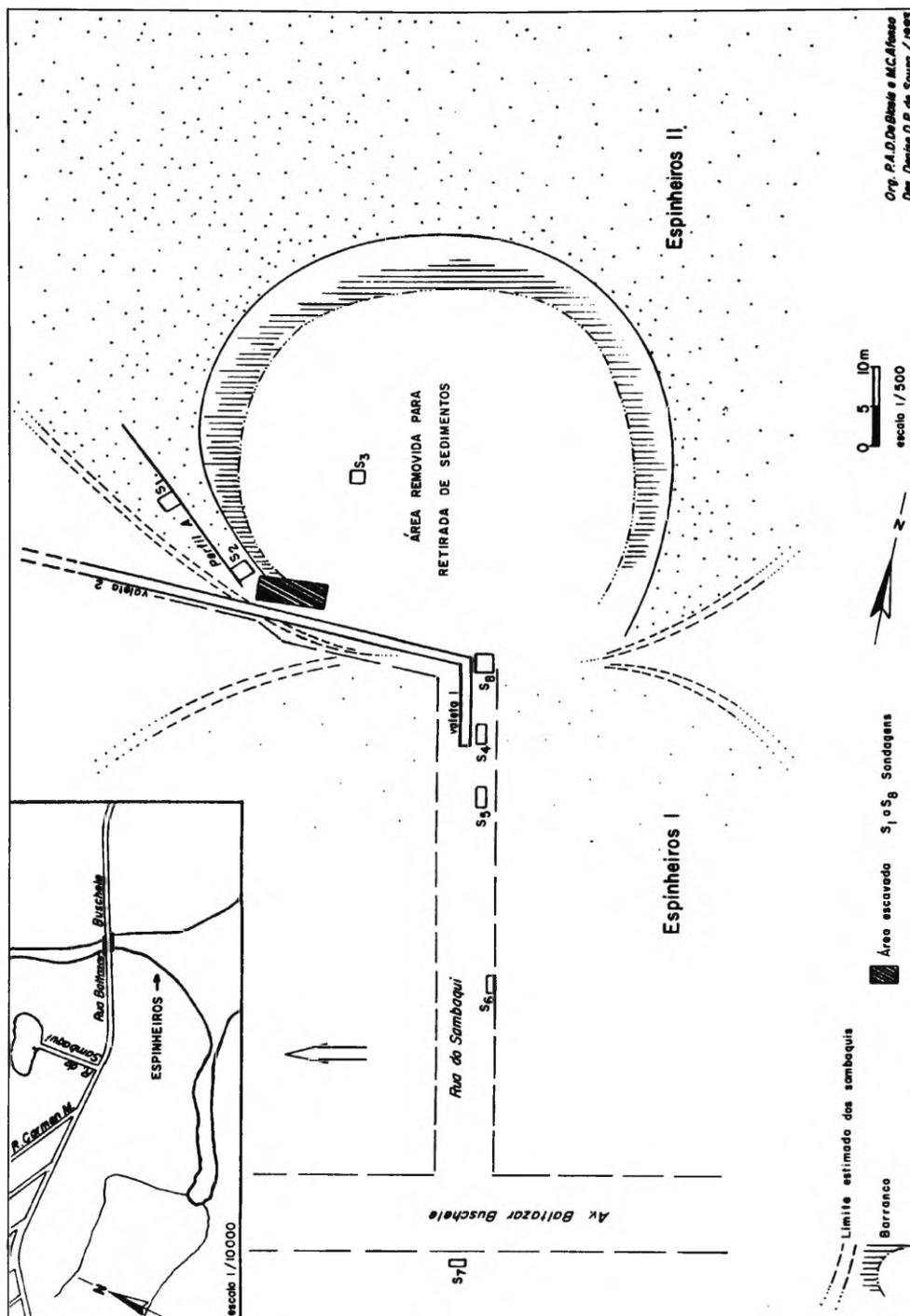


Fig. 1 - Croqui da área de intervenção nos sambaquis Espinheiros I e II.

Através das sondagens e dos perfis, foi possível constatar que ambos os sambaquis possuem uma base comum: de fato, as camadas mais profundas, bastante horizontais, são essencialmente semelhantes em todos os locais amostrados pelas sondagens, e contínuas no contato entre ambos os sítios. Da mesma forma, em todos estes pontos amostrados, os sítios assentam-se diretamente sobre o mangue, não tendo sido encontrada nenhuma base rochosa ou cordão arenoso a partir do qual pudessem ter se desenvolvido. Entretanto, convém lembrar que foram examinadas parcelas mínimas e, sobretudo, periféricas, dos dois sítios. Na extremidade sul de Espinheiros I, existem afloramentos de rocha granitóide, talvez o ponto de origem da formação destes dois grandes assentamentos.

Apresentamos, em seguida, uma descrição geral e sumária da estratigrafia. A base da estratigrafia consiste de uma camada espessa (cerca de 1 metro) composta basicamente por conchas de berbigões inteiras com fragmentos de carvão e coquinhos calcinados, e alguns níveis concrecionados, amarelados. Apresenta-se, com algumas variações, em todos os pontos amostrados em ambos os sítios, constituindo uma ampla superfície horizontal que parece sustentar a extensão coberta pelos dois sambaquis. Esta camada encontra-se diretamente sobre o mangue e o contato dela com o sedimento fino e escuro que caracteriza os manguezais é suave, as conchas vão desaparecendo paulatinamente, e nessa faixa encontra-se bastante carvão, ossos de peixes e outros animais marinhos, e, ainda, restos vegetais não carbonizados, como fibras trançadas e possíveis estacas. Uma amostra de carvão desta faixa de contato, proveniente da sondagem 8, forneceu a datação de  $2970 \pm 60$  anos AP (Gif-9416), a qual indicaria o momento do início da instalação destes assentamentos.

As camadas sobrejacentes, bem menos espessas, caracterizam-se por uma sucessão de lentes horizontais e sub-horizontais alternando sedimentos onde predominam conchas bastante fragmentadas (ostras, mariscos, etc.), lentes ou bolsões argilosos ricos em cinzas, carvões e alguma concha, e níveis com valvas inteiras de berbigão, pouco espessos e levemente concrecionados. Praticamente todos estes níveis exibem carvões em abundância, assim como restos de peixes. Com variações (como, por exemplo, a ausência de concreções na sondagem 1), estas camadas horizontais e sub-

horizontais apareceram em todos os pontos amostrados, em ambos os sítios.

A continuidade do pacote estratigráfico só pôde ser examinada em Espinheiros II, já que o outro sítio encontrava-se arrasado. Foram feitas descrições estratigráficas em dois perfis, A e B, localizados respectivamente nas extremidades norte e sudoeste do sítio, ou seja, os pontos trabalhados nas pesquisas de campo (Figura 1). Ambos são bastante diferentes, mas apresentamos aqui apenas o perfil A, que interessa ao tema deste trabalho.

Localizado no flanco sudoeste do sítio, o perfil A exhibe várias camadas de espessura e composição variadas com um acentuado mergulho sudoeste, discordantes das camadas horizontais subjacentes, descritas acima (Figura 2). Estas camadas em declive configuram a borda da estrutura convexa do sambaqui e, como pôde ser observado em um trecho do perfil da valeta 2, extravasam as camadas horizontais mais antigas do sítio, mergulhando até alcançar o mangue.

A primeira e espessa camada formada por conchas inteiras de berbigão, que constitui a base do assentamento, é um dos pontos para os quais desejamos chamar a atenção. Tanto sua enorme extensão e horizontalidade, quanto sua composição extremamente homogênea e uniforme, sugerem fortemente que se trata de um *aterro*, uma camada espessa de conchas que, utilizadas como material de construção, foram distribuídas por uma certa área, de modo a formar um pavimento, sobre o qual se instalaram seus construtores. De fato, as camadas superiores, ainda horizontais, são bem mais heterogêneas em sua composição, e apresentaram já evidências de ocupação, como fogueiras, ossos, etc..

Outro detalhe interessante é que os vestígios orgânicos bem conservados e não queimados encontrados na base da camada de berbigões apontam para o fato de terem sido rapidamente recobertos. Houve o impedimento da ação biológica e do transporte hídrico. Ora, esta passagem rápida está perfeitamente de acordo com a idéia do aterramento do mangue na fase inicial da ocupação cujo ritmo relativamente rápido possibilitaria a preservação dos materiais orgânicos.

Outro aspecto que interessa destacar provém do perfil e das escavações da face sudoeste do Espinheiros II, que foram realizados em um trecho da periferia do sítio. As camadas superficiais

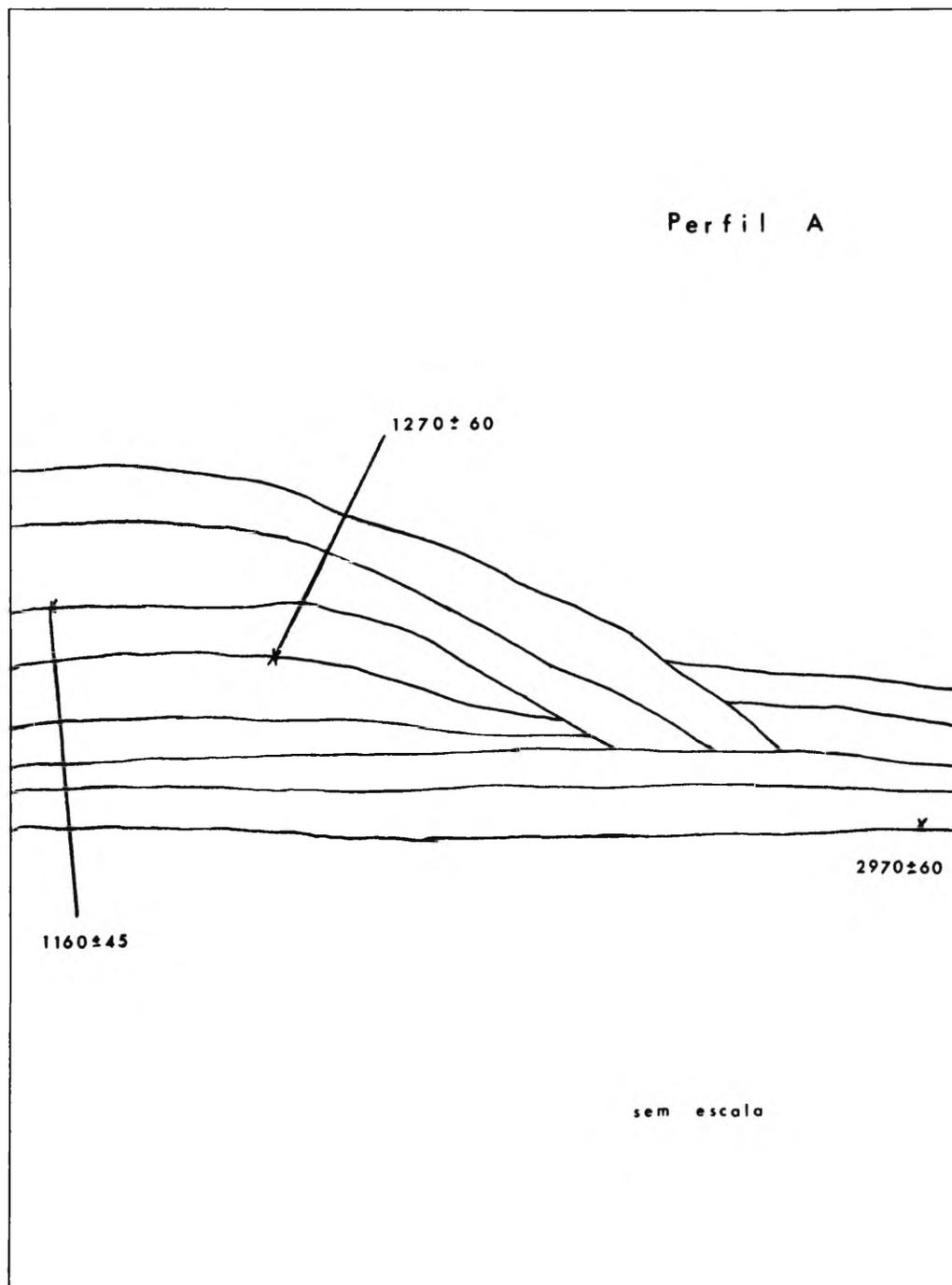


Fig. 2 - Estratigrafia simplificada do sambaqui Espinheiros II.

apresentam um mergulho suave e as intermediárias um mergulho bem mais acentuado, em contraste com as camadas basais plano-paralelas (ver Figura 2). Nestas camadas superficiais há uma ausência de estruturas (de lascamento, de habitação, etc.) que possam melhor caracterizar essas camadas periféricas do sítio. Os poucos restos esqueléticos encontrados estão desarticulados, assim como os raros artefatos líticos e ósseos. Estas evidências de desarticulação, associadas à ausência de estruturas e ainda à situação periférica destas camadas indicam que se trata de um processo de *remanejamento* das camadas da porção mais alta do *mound*, em movimento descendente sobre a "beirada" do sítio. A camada de ostras que extravasa as camadas mais antigas, nos lados sul e sudoeste de Espinheiros II, confirma esta inferência (ver Figura 2).

As únicas estruturas identificadas nestas camadas superficiais e periféricas são duas fogueiras rasas, sem delimitação com pedras, constituídas principalmente por valvas de mariscos muito queimadas e fragmentadas, misturadas com carvão e cinzas. Estas fogueiras aparecem como lentes de carvão nas camadas superiores do perfil A, onde se encontra considerável variação sedimentológica. Foi possível datar estas fogueiras: a fogueira 1, menor e mais alta, forneceu a data de  $1160 \pm 45$  AP, enquanto a fogueira 2, com quase dois metros de extensão e 120 cm mais abaixo, foi datada de  $1270 \pm 60$  AP. Embora estas datas sejam pontuais, indicam uma ocupação aparentemente contínua do assentamento por, pelo menos, 1800 anos e, considerando as datas das fogueiras e a distância entre elas, fica a indicação de um ritmo de acumulação bastante rápido.

A Figura 3 apresenta duas seções estratigráficas, referentes aos pontos 26 e 31 do perfil A, onde se localizam as fogueiras 1 e 2 e que exemplificam, embora de forma simplificada, a estratigrafia analisada. No ponto 26, a camada 1 é constituída por sedimentos escuros, argilosos, com material húmico, fragmentos milimétricos de conchas de *Anomalocardia brasiliana* e *Crassostrea rhizophorae* e de ossos de peixes, com presença de raízes e restos da ocupação humana recente (fragmentos de telhas, tijolos, etc.). A camada 2 apresenta sedimentos mais claros de que a anterior, areno-argilosos, com fragmentos milimétricos e centimétricos de

valvas de *Anomalocardia brasiliana*, *Crassostrea rhizophorae* e *Mytella guianensis*, algumas valvas inteiras e presença de raízes. A camada 3 refere-se à fogueira 1, com cinzas, fragmentos de valvas queimadas de *Mytella guianensis* predominantemente, e grande quantidade de fragmentos de carvão (no perfil, a fogueira tem 180 cm de extensão). A camada 4 é composta basicamente por valvas de *Anomalocardia brasiliana*, com pouca matriz areno-argilosa, fragmentos de ossos de peixes e coquinhos calcinados. A seção estratigráfica referente ao ponto 31, localizado a 250 cm do ponto 26, apresenta as mesmas camadas 1 e 2 descritas acima, a camada 3 representa a fogueira 2 e a camada 5 pode ser considerada uma subdivisão da camada 2, com uma coloração mais escura. O detalhamento da estratigrafia do perfil A será possível apenas depois das análises de laboratório das amostras coletadas.

A disposição espacial das camadas, mostrando como se sucedem lateralmente e com mergulhos discordantes, e a ausência de estruturas definidas sugerem processos de acúmulo lateral de sedimentos, em parte provenientes de camadas anteriores (contendo, por exemplo, restos humanos desarticulados), em parte geradas por novos materiais introduzidos no sítio. Estes eventos estratigráficos apontam para um processo lateral de expansão do sambaqui, processo este que, paralelo à expansão vertical, estaria ocorrendo em um momento tardio da ocupação do sítio.

Concluindo, apesar da natureza fragmentária dos dados disponíveis e da evidente necessidade de melhor documentar e testar as hipóteses acima aventadas, acreditamos que, trazendo-as a público, poderão estimular as discussões em torno deste tema. Na medida em que preocupações desta natureza entrarem no quadro de interesses dos arqueólogos, poderão haver grandes avanços nas possibilidades interpretativas deste complexo tipo de sítio, tão estudado e tão pouco compreendido.

### Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer a Sandra Guedes, pela oportunidade de refletir sobre um grande sambaqui, às equipes do MASJ e do MAE, e a Michel Fontugne, de Gif-sur-Yvette, pelas preciosas datações.

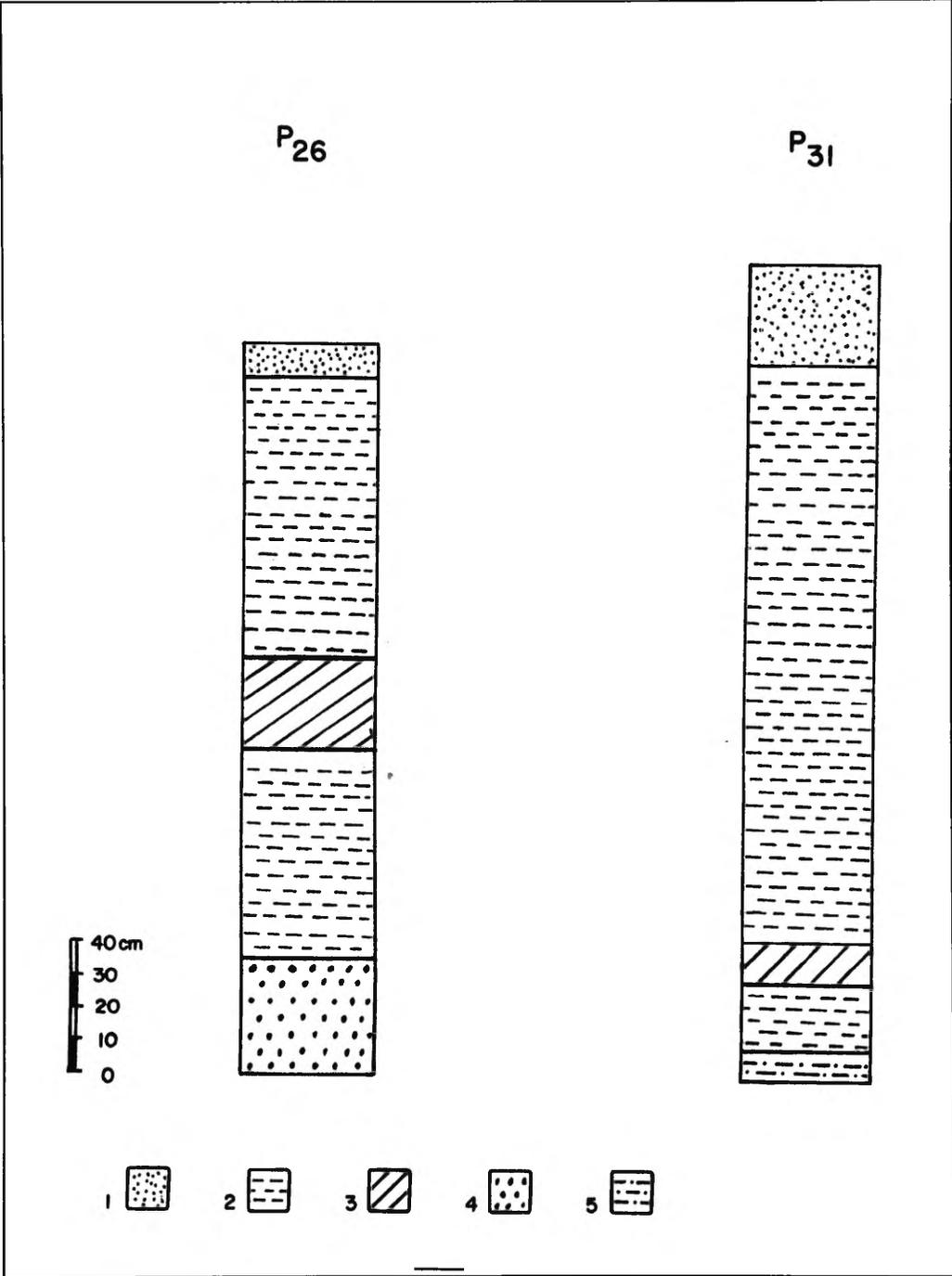


Fig. 3 - Seções estratigráficas do sambaqui Espinheiros II.

AFONSO, M.C.; DE BLASIS, P.A.D. Site formation aspects of a big shellmidden: some elements in Espinheiros II, Joinville. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S. Paulo, 4: 21-30, 1994.

**ABSTRACT:** Rescue archaeology fieldwork was conducted at the Espinheiros II shellmidden in Joinville, Santa Catarina State, in 1991-1992 by a team from Museu de Arqueologia e Etnologia (São Paulo University) and from Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville. This paper discusses some site formation aspects. The site is very large and stratigraphically complex. Field work showed that the Espinheiros I and II shellmiddens (the former explored by Piazza in the sixties) possess the same bottom layer, therefore sharing a common base. In the southwestern part of the site, the almost absence of structures (only two hearths, with datations), a disarticulation of human remains, and strongly dipped layers suggest a downward movement of the shellmidden upper layers. Well preserved organic remains at the base of the mussel bottom layer indicate that the mangrove was quickly filled during its initial occupation phase.

**UNITERMS:** Shellmidden – Site formation processes – Stratigraphy – Santa Catarina.

### Referências bibliográficas

- CLAASEN, C.  
(1991) Normative thinking and shell-bearing sites. M.B. Schiffer (Ed.) *Archaeological Method and Theory*, 3:249-298. Univ. of Arizona Press, Tucson.
- FIGUTI, L.  
(1992) *Les sambaquis COSIPA (4200 à 1200 ans BP): étude de la subsistance chez les peuples préhistoriques de pêcheurs-ramasseurs de bivalves de la côte centrale de l'état de São Paulo, Brésil*. Thèse de Doctorat, Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris.  
(1993) O homem pré-histórico, o molusco e o sambaqui: considerações sobre a subsistência dos povos sambaquianos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3:67-80.
- GARCIA, C. Del R.  
(1972) *Estudo comparativo das fontes de alimentação de duas populações pré-históricas do litoral paulista*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- GASPAR, M.D.; DE BLASIS, P.A.D.  
(1992) Construção de sambaquis: síntese das discussões do grupo de trabalho e colocação da proposta original. *Anais da VI Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, Rio de Janeiro, v. II:811-820.
- GUEDES, S.P.L. de C.  
(1991) O projeto "Espinheiros" e seus objetivos. *Boletim do MASJ*, Joinville, 3:6-10.
- LIMA, T.A.  
(1991) *Dos mariscos aos peixes: um estudo zooarqueológico de mudança de subsistência na pré-história do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- PIAZZA, W.F.  
(1966) Estudos de sambaquis (nota prévia). *Série Arqueologia*, 2, Instituto de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina.
- PROUS, A.  
(1991) *Arqueologia Brasileira*. UnB, Brasília.
- SCHIFFER, M.B.  
(1987) *Formation Processes of the Archaeological Record*. Univ. of New Mexico Press, Albuquerque.
- SILVA, D.A. da  
(1991) Uma experiência educativa com adultos. *Boletim do MASJ*, Joinville, 3:24-27.
- TAMANINI, E.  
(1991) Significado marginal do sambaqui: educação e patrimônio. *Boletim do MASJ*, Joinville, 3:17-23.

Recebido para publicação em 15 de dezembro de 1994.

## A ORGANIZAÇÃO ESPACIAL DAS ESTRUTURAS HABITACIONAIS E DISTRIBUIÇÃO DOS ARTEFATOS NO SÍTIO ILHA DA BOA VISTA I, CABO FRIO – RJ\*

Márcia Barbosa\*\*  
Maria Dulce Gaspar\*\*\*  
Débora Rocha Barbosa\*\*

BARBOSA, M.; GASPAR, M.D.; BARBOSA, D.R. A organização espacial das estruturas habitacionais e distribuição dos artefatos no sítio Ilha da Boa Vista I, Cabo Frio – RJ. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 31-38, 1994.

**RESUMO:** O artigo visa mostrar os primeiros resultados da pesquisa no sambaqui da Ilha da Boa Vista I – Cabo Frio, RJ. Este sítio foi a habitação de pescadores, coletores e caçadores há 3.480 anos AP. O trabalho trata especificamente da organização espacial das estruturas de habitação e distribuição de artefatos.

**UNITERMOS:** Análise espacial – Grupos coletores-pescadores-caçadores – Litoral do Rio de Janeiro, RJ.

### Introdução

Os estudos sobre assentamentos de pescadores, coletores e caçadores (PCC) do litoral tem gerado farta informação arqueográfica. Porém, as pesquisas limitam-se a raras pesquisas sobre temas mais específicos como, demografia, economia, processo de construção e organização espacial.

Objetivando fornecer informações que possibilitem a elaboração de amplos quadros comparativos regionais (Gaspar, 1991), iniciamos os estudos sobre organização espacial no sítio-piloto Ilha da Boa Vista I, Cabo Frio-RJ.

(\*) Pesquisa vinculada ao projeto *O Aproveitamento Ambiental das Populações Pré-Históricas do Estado do Rio de Janeiro*, convênio FINEP/FUJB/MN.

(\*\*) Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

(\*\*\*) Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Pesquisadora CNPq.

### Caracterização do sítio

Com um formato de meia colina e de base circular, o sítio possui um diâmetro de 29m, com área de 660m<sup>2</sup> e uma altura máxima de 2,10m. Encontra-se assentado sobre um dos muitos cordões arenosos da planície entre os rios Una e São João, no litoral de Cabo Frio-RJ. Sobre este cordão assentam-se também mais dois sítios: Boa Vista II e III (FINEP:1991/92). Observando o sítio de oeste para leste, percebe-se que a declividade é mais acentuada na parte oeste, área na qual se concentrou a maior parte dos vestígios das atividades e das estruturas habitacionais.

Trata-se de um sítio de moradia de (PCC) ocupado desde 3.480 A.P. (ORSTOM, n<sup>o</sup> 1077). Apresenta-se com uma única camada ocupacional, com cerca de 80cm de espessura, composta de sedimento arenoso compactado com os seguintes elementos: restos faunísticos (peixe, caça de pequeno porte, *Ostrea* sp, *Pomacea canaliculata* (Lamarck), *Lucina pectinata* (Gmelin, 1791), *Veneridae*, *Megalobulimus* sp e *Taumasthus* sp),

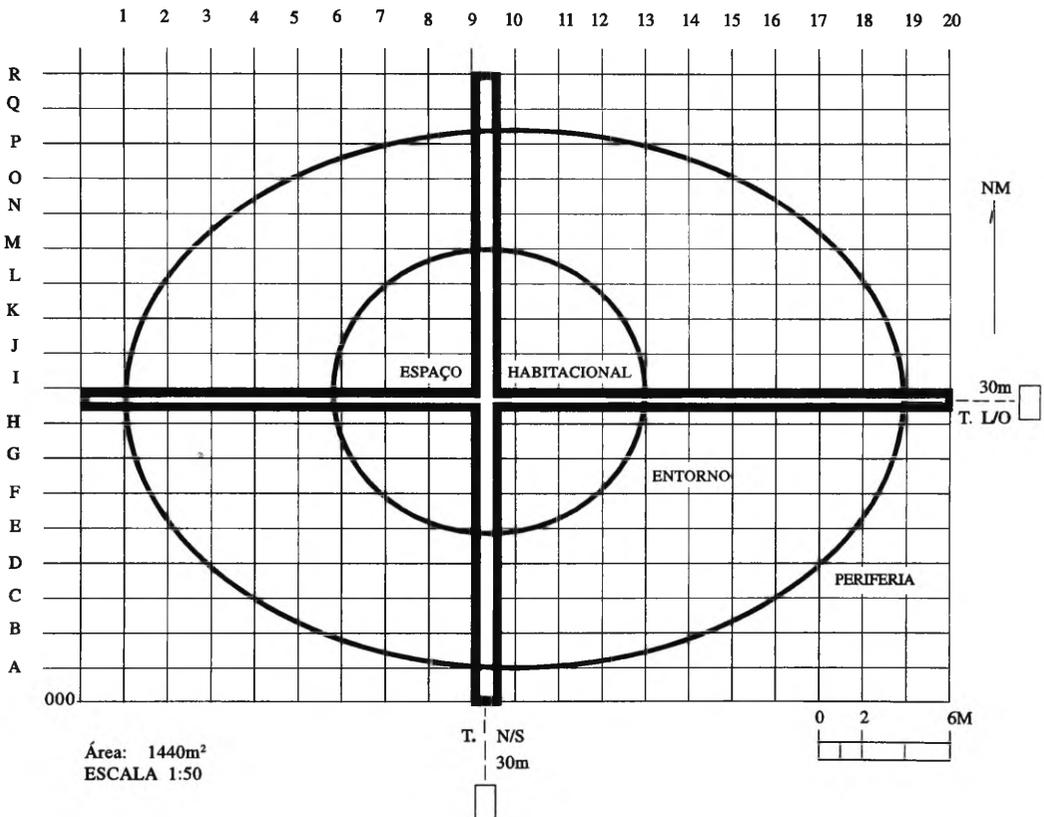
artefatos (ósseos, líticos e malacológicos), corantes, bolsões de conchas, marcas de combustão, sepultamentos e pisos de argila.

Após um minucioso trabalho topográfico, no qual procurou-se quadricular não só a camada de conchas mas também a periferia, perfazendo um total de 1.440m<sup>2</sup>, iniciaram-se os trabalhos de abertura de duas trincheiras, que foram posicionadas fazendo-as coincidir com os pontos cardeais. Assim, obtivemos uma trincheira norte-

sul com 36m de comprimento por 1m de largura e uma trincheira leste-oeste com 40m de comprimento por 1m de largura, que se cruzavam no ponto mais elevado. Nesta área de 58m<sup>2</sup> chegou-se à base arenosa do sítio.

Terminada esta etapa, foi iniciada a abertura do quadrante noroeste que resultou em uma área escavada de 136m<sup>2</sup>. Com a interrupção dos trabalhos de campo, atingiu-se apenas 50cm de profundidade da superfície atual do sítio (ver Fig. 1).

Delimitação de espaço e Trincheiras N/S, L/O



QUADRICULAMENTO DO SÍTIO ILHA DA BOA VISTA I

Tendo como objetivo verificar a ocorrência de atividades no entorno do sítio, abrimos quatro sondagens nos prolongamentos de cada trincheira. As sondagens, de 50 x 50cm e 80cm de profundidade, distaram 30m da periferia do sítio. A ausência de qualquer tipo de material arqueológico indica que na área de 29m de diâmetro era realizada a maioria das atividades cotidianas – alimentação, repouso, fabricação de artefatos, sepultamentos e descarte de materiais.

Os trabalhos desenvolvidos por Kneip (1977), Kneip *et alii* (1991;1992), Carvalho (1986) e Gaspar (1991), produziram informações que, somadas às nossas observações, permitiram a elaboração de uma estratégia para se compreender a organização espacial em sítios de PCC. A proposta baseia-se no reconhecimento das estruturas arqueológicas como indicadores espaciais. Estas foram analisadas utilizando-se duas oposições: 1) centro-periferia do sítio e 2) interior e exterior da cabana.

O centro, em oposição à periferia, pode ser caracterizado como uma área de maior concentração de restos de atividades, composto por restos alimentares, sepultamentos, fogueiras, estruturas habitacionais e artefatos. Por sua vez, pode ser desdobrado em espaço habitacional, local onde se encontram as evidências das estruturas habitacionais, e o seu entorno, local onde são encontrados as concentrações de restos alimentares, as fogueiras e os sepultamentos. A periferia é a área de menor concentração de restos de atividades, onde estão presentes manchas de fogueiras sem restos faunísticos e artefatos líticos.

### As estruturas habitacionais

Das várias estruturas evidenciadas optamos por analisar, de forma mais detalhada, as estruturas habitacionais, relacionando-as com outras estruturas como fogueiras, concentração de restos alimentares e sepultamentos.

As estruturas evidenciadas permitiram identificar, até o momento, dois pisos ocupacionais, distribuídos em uma camada arqueológica de aproximadamente 80cm de espessura. Em trabalho anterior (Barbosa, 1993), pensamos tratar-se de quatro pisos: dois mais recentes e dois mais antigos; no entanto, a continuidade dos trabalhos de campo permitiu-nos corrigir esta observação.

Foram evidenciadas três tipos de concreções que se apresentam na seguinte forma: 1) concreção argilosa compacta de coloração creme, com rara presença de carvão e/ou concha na sua composição, apresentando vários buracos de estaca; 2) concreção cinza porosa, que apresenta na sua composição carvão, conchas e cinzas; 3) uma outra concreção cinza, que se diferencia da descrita acima, pela sua compactação e pela presença de argila na sua composição. Ressaltamos que esta classificação apoia-se apenas em análise macroscópica e que as concreções ainda serão objeto de estudos mais detalhados.

As estruturas habitacionais estão representadas pelas concreções do tipo 1. Com espessura média de 20cm, apresentam-se em blocos fragmentados ou inteiros. Sua compactação pode ser explicada por dois fatores: devido ao pisoteamento constante ou pela adição intencional de elementos e exposição ao fogo.<sup>1</sup>

Aparecendo junto ao limite entre o entorno e a periferia encontramos a concreção do tipo 2. Sua análise parece indicar que ela seria resultado da ação de agentes biológicos (bactérias) que produziriam carbonato de cálcio. Isto ocasionaria a sua compactação e a superfície porosa apresentada. Como estas bactérias necessitam de condições apropriadas para o seu desenvolvimento, acreditamos que estas existissem em fogueiras que, aglutinando restos orgânicos, carvão e cinzas, produziriam o meio adequado para o seu crescimento. Esta correlação está baseada também no fato de não terem sido evidenciadas, até o momento, fogueiras com restos alimentares calcinados.

A concreção do tipo 3 foi encontrada sob a concreção do tipo 1. Por apresentar argila na sua composição e pela sua associação com a concreção das estruturas habitacionais, estamos supondo que pode estar relacionada a construção dos pisos de cabanas.

Considerando as concreções do tipo 1 como pisos de cabanas, iniciamos a associação dos buracos de estaca a uma possível forma e dimensão. Como estes vestígios foram evidenciados na área das trincheiras, não foi possível ainda recu-

(1) Orsich (1977:72) observa que as concreções formadas por lodo, areia e conchas seriam pisos compactados pela movimentação; Calderon (1964:29) afirma: “(...) camada composta por argila compactada (...) parece ter servido de piso a uma construção de materiais percíveis”.

perar a totalidade dos contornos das habitações. Trabalhamos com um modelo de cabana com dimensões de 16m<sup>2</sup> e 20m<sup>2</sup> e a forma tendendo para elíptica. Tal forma, recorrente em dois sítios do litoral fluminense, Corondó (Carvalho, 1986) e Pontinha (Kneip *et alii*, 1991, 1992), também pôde ser inferida através dos buracos de estaca, pois muitos apresentam-se mais largos num dos bordos. Estamos supondo que a estrutura da cabana era formada por várias estacas envergadas e amarradas juntas na sua parte superior. O tamanho reduzido das cabanas está sugerido pelas pequenas dimensões dos buracos de estaca (10cm), ou seja, estacas pequenas corresponderiam a pequenas habitações que deveriam abrigar apenas um grupo familiar de 4 a 5 pessoas. O uso de um modelo hipotético de cabana de pequena dimensão nos levou a considerar que o sítio poderia comportar quatro a cinco unidades habitacionais, o que totalizaria um grupo de 20 a 25 indivíduos, número compatível com as informações demográficas sobre os PCC (Gaspar, prelo).

Analisando a distribuição espacial das cabanas através da oposição interior-exterior, observamos que a área interna caracterizou-se pela presença de raros vestígios alimentares fragmentados e dispersos, formando um piso compactado. O exterior das cabanas, parece ter sido o local de descarte do “lixo familiar”.<sup>2</sup>

Dos quatorze enterramentos recuperados (Wesolowsk *apud* FINEP, 1991/92), observou-se que cinco localizavam-se no interior das cabanas; destes, três demonstram claramente a quebra da concreção creme para se fazer cova. A prática de enterramento interno à cabana é recorrente nos assentamentos de PCC, contudo, ainda não foram realizados estudos que possibilitassem recuperar os critérios que caracterizariam este padrão de sepultamento. Os nove sepultamentos restantes estão dispersos no entorno do espaço habitacional. Assim, todos os sepultamentos recuperados estão restritos ao centro do sítio.

Quanto às fogueiras, foram evidenciadas no interior das cabanas pequenas manchas pretas estéreis contendo apenas carvão, o que pode indicar a existência de fogo interno sem finalidades de

cocção de alimentos, possivelmente relacionada ao processo de aquecimento. Estas manchas pretas plasmadas também estão associadas a enterramentos, o que aponta para uma função ritual. O que foi considerado por nós como fogueiras alimentares (as concreções do tipo 2), apresentaram-se de grandes dimensões. Algumas têm mais de 2m de diâmetro e espessura entre 10 a 40cm. Este tamanho indica que estas fogueiras seriam de uso coletivo.<sup>3</sup>

A existência de uma grande quantidade de buracos de estaca num mesmo bloco e/ou piso pode ter sido resultado de uma contínua reconstrução da cabana, processo ocasionado possivelmente pela rápida deterioração da matéria-prima utilizada, ou pode indicar uma alteração nas suas dimensões, como propõem Carvalho (1986) e Kneip *et alii* (1991/92). Acreditamos que com o avanço dos estudos poderemos verificar esta informação. De uma maneira ou de outra, é importante reforçar que, se houve reconstrução, esta não alterou de forma significativa o espaço habitacional.

Se observamos que o próprio sítio apresenta uma forma tendendo a circular, e que esta forma se repete nas estruturas habitacionais, é possível que ela orientasse também a ordenação das cabanas. Assim, as habitações estariam voltadas para um espaço comunitário central. Corroboram esta hipótese da repetição de formas circulares, as concentrações de restos faunísticos que estão dispostas à volta do espaço habitacional, como a formar um anel descontínuo.

## Os artefatos

Agora trataremos da caracterização das áreas de atividades, a partir da distribuição dos artefatos. Este exercício de análise visou uma reavaliação da nossa tipologia e a sistematização da organização espacial.

Objetivando viabilizar este trabalho, criamos, para o conjunto dos artefatos em osso, cinco categorias, são elas: pontas, vértebras, dentes, ossos trabalhados e restos de indústria. Não nos valem de uma tipologia detalhada dos artefatos, tudo da forma, técnica e função, já que o objetivo

(2) Tiburtius (*apud* Prous, 1992:208) observa para o sambaqui da Conquista nº 9 a formação de um anel de conchas contínuo à volta das cabanas indicando que o lixo era jogado neste espaço.

(3) Tiburtius (*apud* Prous, 1992) descreve cinco grandes fogueiras permanentes que cresceram em altura junto com o sítio da Conquista 9; ocupam uma posição periférica e o diâmetro é de vários metros.

desse estudo é estabelecer a distribuição espacial dos artefatos. Por exemplo, as peças ósseas foram classificadas como elementos relacionados à obtenção de alimento (caça e pesca), adorno, ou acompanhamento funerário.

Foram coletados cerca de 204 artefatos ósseos dentro dos quais 121 pontas, 12 vértebras, 14 dentes, 9 ossos trabalhados e 48 restos de indústrias (ver Tabela 1).

Algumas evidências indicam que as pontas ósseas utilizadas para a caça e/ou pesca, permaneciam no animal durante a preparação. Estamos supondo também que os adornos não são bons indicadores de áreas de atividade, pois parecem ter sido abandonados nos locais onde foram perdidos.

Todas as pontas são consideradas independentemente dos tipos: vértebras, tanto as polidas quanto as perfuradas; dentes, com todas as suas variações de trabalho. Consideramos como ossos

trabalhados todos os artefatos que não foram acima citados, são eles os canutilhos, as espátulas, entre outros. E por fim, temos os restos de indústrias que são: epífises cortadas, diáfise com epífise cortada, etc..

Poucos artefatos em concha foram registrados; contamos com apenas 39 peças. A maioria pertence à espécie *Lucina pectinata* (Tabela 2). Com relação ao lítico, temos 4.836 peças. Dentre os analisados, temos 17 lâminas de machado, 6 almofarizes, 48 alisadores, 10 batedores e 8 quebra-cocos. Foram recuperados muitos seixos rolados de quartzo e de gnaisse sem marcas perceptíveis de trabalho e/ou uso, algumas lascas bipolares e de percussão e restos de indústrias. Alguns seixos apresentaram-se com *Ostrea* sp incrustada, indicando que foram coletados no mangue e transportados para o sítio (ver Tabela 3).

TABELA 1 — OCORRÊNCIA DE ARTEFATOS LÍTICOS

	Espaço Habitacional	Entorno	Periferia	Total
Almofariz	4	1	1	6
Alisador	6	16	1	23
Batedor	5	4	2	11
Seixo com canaleta	1	4	1	6
Lâmina de machado	7	8	2	17
Seixo com ranhura	–	4	1	5
Quebra coquinho	2	4	2	1

TABELA 2 — OCORRÊNCIA DE ARTEFATOS ÓSSEOS

	Espaço Habitacional	Entorno	Periferia	Total
Pontas	57	64	–	121
Vértebras	4	8	–	12
Dentes	2	12	–	14
Ossos trabalhados	3	6	–	9
Restos de indústria	16	31	1	48

TABELA 3 — OCORRÊNCIA DE ARTEFATOS MALACOLÓGICOS

	Espaço Habitacional	Entorno	Periferia	Total
Conchas com marcas	13	21	-	34

Embora todos os artefatos recuperados nesta primeira etapa de trabalho já estejam analisados, ainda não foi possível plotar a totalidade dos materiais mais recorrentes (seixos, blocos, lascas de percussão e bipolar, raspadores e restos de indústria).

Consideramos que os artefatos estão relacionados com determinadas atividades e que sua localização é uma pista para saber onde elas eram desenvolvidas. São por nós considerados indicadores seguros, a recorrência e a dimensão das peças. Supomos que artefatos com mais de 2 Kg não deviam ser deslocados frequentemente e que por isso tendem a estar no local onde foram deixados. Este é o caso de almofarizes e quebra-cocos. No que se refere à atividade relacionada com o almofariz, etnograficamente associado a processamento de vegetais e vinculado ao uso feminino, temos, pelo menos, um exemplo que parece questionar este uso. Trata-se de um almofariz de quartzo impregnado com mancha vermelha em sua depressão, associado com um seixo que apresenta marcas de picoteamento e impregnação que era acompanhamento de um indivíduo do sexo masculino. Estes artefatos foram evidenciados no entorno do espaço habitacional e parecem indicar sua utilização para processar corante.

O quebra-coco pode ter sido usado não apenas para processar alimento, mas, também, como suporte para a confecção de lascas bipolares. Estas duas funções explicariam a ocorrência deste artefato, tanto no entorno do espaço habitacional, quanto na periferia do sítio.

As lâminas de machado ocorrem por todo o sítio e ainda não é possível entender a sua distribuição espacial.

Os alisadores – seixos que apresentam uma ou duas faces planas – foram evidenciados no entorno do espaço habitacional. Provavelmente estes artefatos serviriam para trabalhar couro, fibra, ou madeira, mas não temos nenhum indicador que comprove a sua utilização. Há também seixos com canaletas que podem ser resultado de preparação de hastes de flecha. Estes estão presentes tanto no entorno quanto na periferia do sítio.

Na área onde foi possível analisar a totalidade do material lítico (trincheira norte/sul), constatamos que a periferia do sítio foi o local de lascamento. Uma análise ainda não definitiva permite propor que as atividades de lascamento concentram-se na periferia e a sua frequência vai tornando-se menos expressiva à medida que se aproxima do espaço habitacional.

As conchas com marcas de uso estão dispersas no entorno e no espaço habitacional. Provavelmente, foram utilizadas como raspadores, pois apresentam desgaste na extremidade mesial. Contudo, ainda não podemos avançar em relação a este tema.

As pontas ósseas estão distribuídas no espaço habitacional e principalmente no entorno, indicando que algumas foram utilizadas e descartadas. Este dado parece confirmar nossa hipótese de que muitas pontas não foram retiradas da caça enquanto era preparada para o consumo.

Os dentes e vértebras foram recuperados no entorno do espaço habitacional. Os ossos trabalhados parecem ter sido confeccionados preferencialmente no entorno do espaço habitacional, devido à grande ocorrência de restos de indústria óssea nessa área.

Podemos, por enquanto, constatar que existem espaços vazios. Ocorrem tanto na área interna das cabanas como no entorno do espaço habitacional. A área delimitada pelas cabanas não foi um espaço destinado à execução de atividades como cozinhar, lascar, cortar etc.. Algumas áreas no entorno do espaço habitacional, devido à baixa frequência de artefatos, parecem ter sido destinada à circulação.

Alguns artefatos foram utilizados como acompanhamento funerário: seixo e bloco de quartzo, alisador, batedor, corante e dente perfurado. Podemos inferir que estes elementos pertenciam aos respectivos indivíduos e quando ampliarmos nossa amostra poderemos relacionar certas atividades com a classe de idade e sexo.

Observamos que o material ósseo e malacológico ocorre no entorno do espaço habitacional

e os líticos foram evidenciados tanto nesta área como na periferia do sítio. Isto indica que a área de intensa atividade parece ter sido o entorno do espaço habitacional, que provavelmente foi destinado à confecção, utilização, descarte de artefatos e preparação de alimento. Suspeitamos, ainda, que algumas classes de artefatos (almofariz e seixo com canaleta) estão relacionadas a grupos domésticos e, outras (lâminas de machado e alisadores), com os indivíduos.

Com a continuidade das pesquisas e plotagem de todos os artefatos poderemos ter uma visão mais complexa da ordenação espacial das atividades do sítio Ilha da Boa Vista I.

### Agradecimentos

O nosso agradecimento a Angela Buarque pela leitura e revisão dos originais.

BARBOSA, M.; GASPAR, M.D.; BARBOSA, D.R. Spatial organization of the habitational structures and artifacts in the Boa Vista I Island site, Cabo Frio – Rio de Janeiro State. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 31-38, 1994.

**ABSTRACT:** This article aims to show the first results of the research into the shell mound of Ilha da Boa Vista I – Cabo Frio, RJ. This site was the dwelling of fishermen, gatherers and hunters 3.480 years BP. It deals specifically with spatial organization of habitation structures and distribution of artefacts.

**UNITERMS:** Spatial analysis – Gatherers – fishers groups – Rio de Janeiro State littoral.

### Referências bibliográficas

- BARBOSA, M.  
(1993) O uso das estruturas arqueológicas como indicadores espaciais no sambaqui Boa Vista I, Cabo Frio-RJ. *Info-Arqueodata*, 2, Instituto Superior de Cultura Brasileira, Rio de Janeiro: 1-6.
- CALDERON, V.  
(1964) *O sambaqui de Pedra Oca*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade da Bahia, Salvador.
- CARVALHO, E.  
(1986) *Estudo Arqueológico do Sítio Corondó, missão 1978*. Instituto de Arqueologia Brasileira, série monografia nº 2, Rio de Janeiro.
- GASPAR, M.D.  
(1991) *Aspectos da Organização de um grupo de pescadores-coletores-caçadores: região compreendida entre a Ilha Grande e o delta do Paraíba do Sul, Estado do Rio de Janeiro*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- (1991) Relatório de acompanhamento do projeto *O Aproveitamento Ambiental pelas Populações Pré-Históricas no Estado do Rio de Janeiro*. FINEP/FUJB/MN.
- (prelo) Parametros demográficos para a ocupação pré-histórica dos pescadores, coletores e caçadores. M.C.C., Beltrão (Org.). A ser publicado na coletânea sobre Pré-História do Rio de Janeiro. Arquivo Público do Estado.
- KNEIP, L.M.  
(1977) Pescadores e recoletores pré-históricos do litoral de Cabo Frio, RJ. *Coleção Museu Paulista, série arqueologia 5*, Universidade de São Paulo, São Paulo: 7-169.
- KNEIP, L.M.; PALLESTRINI, L.; CRANCIO, F.; MACHADO, L.M.C.  
(1991) As estruturas e suas interrelações em sítios de pescadores, coletores e caçadores pré-históricos do litoral de Saquarema, RJ. *Boletim do Instituto de Arqueologia Brasileira*, 5, Rio de Janeiro: 5-42.
- (1992) As estruturas e suas interrelações em sítios de pescadores, coletores e caçadores pré-históricos do litoral de Saquarema, RJ. *Anais da VI Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, 2, Rio de Janeiro: 552-560.
- ORSSICH, A.  
(1977) O sambaqui de Araújo II. *Cadernos de Arqueologia*, 2. Museu de Arqueologia e Artes Populares. Universidade Federal do Paraná: 11-66.

BARBOSA, M.; GASPAR, M.D.; BARBOSA, D.R. A organização espacial das estruturas habitacionais e distribuição dos artefatos no sítio Ilha da Boa Vista I, Cabo Frio – RJ. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 31-38, 1994.

PROUS, A.

(1992) *Arqueologia Brasileira*. Universidade de Brasília, Distrito Federal.

*Históricas no Estado do Rio de Janeiro*. FINEP/FUJB/MN.

WESOLOWSK, V.

(1991) Relatório de acompanhamento do projeto *O*  
(192) *Aproveitamento Ambiental das Populações Pré-*

*Recebido para publicação em 5 de dezembro de 1994.*

## ESTUDO TÉCNICO EM CERÂMICA PRÉ-HISTÓRICA DO BRASIL

Márcia Angelina Alves \*

ALVES, M. A.. Estudo técnico em cerâmica pré-histórica do Brasil. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 39-70, 1994.

**RESUMO:** Este artigo apresenta os dados resultantes da parte experimental da Tese de Doutorado *Análise Cerâmica: Estudo Tecnotipológico*, apresentada no Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo, em agosto de 1988.

Refere-se ao estudo da pasta cerâmica, da inferência dos índices de temperatura de queima e da detecção dos minerais corantes presentes nos quatro conjuntos cerâmicos procedentes de dois sítios situados no Estado de São Paulo ("Franco de Godoy" e "de Lagoa São Paulo") e dois localizados no Estado de Minas Gerais ("Prado" e "Silva Serrote").

Neste estudo aplicaram-se a microscopia petrográfica de luz transmitida, a difratometria de Raios X e a microscopia eletrônica de varredura e microanálise.

**UNITERMOS:** Conjuntos cerâmicos – Pasta cerâmica – Lâminas microscópicas – Índices de temperatura de queima – Difratogramas de Raios X – Minerais corantes – Micrografias.

### Introdução

Os quatro conjuntos cerâmicos estudados por Alves, em um total de 1987 elementos, procedem de sítios localizados no interior dos Estados de São Paulo – "Franco de Godoy" e "de Lagoa São Paulo" – e Minas Gerais – "Prado" e "Silva Serrote" – escavados pelo método de "Superfícies Amplas" de Leroi-Gourhan (1950 e 1983), adaptado ao solo tropical brasileiro por Pallestrini (1975), (Mapas 1 e 2).

As pesquisas realizadas nos referidos sítios foram desenvolvidas no âmbito de dois projetos de arqueologia pré-histórica: "Paranapanema" e "Quebra Anzol" que re-

sultaram na coleta de quatro conjuntos cerâmicos diferenciados a nível *tecnológico* (Pallestrini, 1981/82 e 1984 ; Alves, 1988, 1991, 1992b e 1990/92).

As estruturas arqueológicas dos quatro sítios associadas aos resultados da classificação tipológica e das datações por Carbono 14 foram publicadas em 1991, 1992 e 1990/92 (Alves, 1991, 1992a e 1990/92).

O objetivo de se realizar estudo *técnico* em conjuntos cerâmicos diferenciados a nível *tecnológico* deveu-se às seguintes questões:

- a composição da *pasta*<sup>1</sup> é indicador de "Tradições" e "Fases" ceramistas ou

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

(1) Denominada pelo PRONAPA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas) de "*tempero*" (ou "*anti-*

expressa um maior (ou menor) domínio do ceramista em relação à matéria-prima? Representa um meio para se chegar às fontes de matéria-prima argilosa?;

- é possível inferir os *índices de temperatura* de queima e o nível de resistência dos vasilhames mesmo sabendo-se que a queima realizada pelos ceramistas era sempre em baixa<sup>2</sup> temperatura?;
- é possível detectar os *minerais corantes* empregados pelos ceramistas nas superfícies pintadas e engobadas?

Para analisar as questões acima indicadas Alves baseou-se nos postulados classificatórios de Shepard (1963), Seronievivien (1975), Gaston-Arnal (1984) e Leite (1986).

Empregou métodos e técnicas de ciências exatas para detectar dados elucidativos às questões levantadas.

Utilizou a *microscopia petrográfica de luz transmitida* no estudo da pasta cerâmica, a *difratometria de Raios X* na inferência dos *índices de temperatura* de queima e a *microscopia eletrônica de varredura e microanálise* na detecção de *minerais corantes* aplicados nas superfícies pintadas e engobadas (Shepard, 1963; Gaston-Arnal, 1984 e Leite, 1986).

Além do objetivo acima exposto, Alves pretendeu *ampliar* o estudo da pasta cerâmica, iniciado em 1982, através da execução de lâminas microscópicas<sup>3</sup> de amostras cerâmicas procedentes de “decapagens por níveis naturais” pela detecção dos elementos não-plásticos, ou seja, a composição mineralógica e a granulometria da pasta para relacioná-los em uma etapa posterior, às fontes de matéria-prima argilosa (Alves, 1982 e 1983/84 e Alves e Girardi, 1989).

plástico”), (Chmyz, 1976: 144).

(2) Queima efetuada abaixo de 1000°C.

(3) Seções delgadas.

## Pasta cerâmica

O estudo da pasta cerâmica realizou-se pela descrição mineralógica e granulométrica de vinte e sete lâminas microscópicas<sup>4</sup> sendo vinte e seis procedentes dos tipos cerâmicos mais representativos dos quatro conjuntos e uma proveniente de cerâmica moderna, ou seja, de uma telha.<sup>5</sup>

As amostras de cerâmica selecionadas para a execução das lâminas microscópicas correspondem à seleção de fragmentos *lisos*, *pintados*, *engobados* e com decoração *plástica*, destacando-se os tipos *corrugado* e *ungulado*, procedentes de várias estruturas arqueológicas, por serem expressões tipológicas representativas das populações ceramistas que ocuparam os quatro sítios.

O Quadro 1 indica a proveniência das amostras de cada um dos quatro conjuntos com a indicação do código, do tipo classificatório, acompanhada da procedência de campo.

A distribuição das amostras por sítio acompanhada do número de seções delgadas executadas é a seguinte:

- Franco de Godoy - 8 amostras - seccionamento de 8 lâminas;
- Lagoa São Paulo - 6 amostras - seccionamento de 8 lâminas;
- Prado - 5 amostras - seccionamento de 5 lâminas;
- Silva Serrote - 5 amostras - seccionamento de 5 lâminas.

## Descrição mineralógica e granulométrica

Foi utilizada a escala granulométrica americana, de Wentworth, elaborada em 1922, para classificar e determinar a textura dos sedimentos com ocorrência na matéria-prima dos quatro conjuntos. Segue abaixo:

(4) Seccionadas nos laboratórios de laminação do Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo e do Instituto de Pesquisas Tecnológicas.

(5) Para se fazer a comparação entre a tecnologia primitiva de ceramistas pré-históricos e a tecnologia moderna voltada para a fabricação de telhas.

Diâmetro (mm) milímetros	Wentworth	( $\mu$ ) micra
1024	MATAÇÃO	
256	_____	
64	BLOCO	
4	SEIXO	
2	GRÂNULO	
1	Muito Grossa	
1/2	Grossa	1000
1/4	Média	500
1/8	Fina	250
1/16	Muito Fina	125
1/32	Grosso	62,5
1/64	Médio	30
1/128	Fino	15
1/256	Muito Fino	8
1/512	Argila	4
1/1024	_____	2
1/2048	Ultra-argila	1
		0,5

(Suguio, 1973: 36)

Empregou-se a tabela abaixo descrita, a nível de microscopia de luz transmitida, para medir as dimensões dos grãos dos minerais, com ocorrência na matéria-prima dos quatro conjuntos.

- Fino: < 1 mm
- Médio: 1 mm a 5 mm
- Grosso: 5 mm a 3 cm
- Muito Grosso: > 3 cm

Sabendo-se que a pasta cerâmica é composta pela combinação de elementos plásticos – *argila* – e não-plásticos – *grãos de areia* (minerais) –, a análise mineralógica e granulométrica identificou os grãos de minerais com ocorrência nas 26 lâminas. Além disso, dimensionou o comprimento dos grãos e fragmentos detectados nas lâminas.

A ocorrência de minerais (e de rochas) na pasta dos quatro conjuntos cerâmicos: Franco de Godoy, de Lagoa São Paulo, Prado e Silva Serrote foi a seguinte:

1º) Sítio **Franco de Godoy**

Quartzo (predominante)  
 Quartzo com extinção ondulante  
 Minerais opacos  
 Apatita  
 Feldspato  
 Muscovita  
 Hidróxido de ferro: goethita  
 Material opaco  
 Epidoto  
 Quartzito  
 Microclínio  
 Biotita  
 Grânulos de granito (quartzo e feldspato)

2º) Sítio **de Lagoa São Paulo**

Quartzo (predominante)  
 Plagioclásio  
 Minerais opacos  
 Muscovita  
 Hidróxido de ferro: goethita  
 Fragmentos de quartzito  
 Epidoto  
 Turmalina  
 Granada  
 Biotita  
 Microclínio  
 Quartzito  
 Aglomerado de quartzo

3º) Sítio **Prado**

Quartzo (predominante)  
 Quartzo com extinção ondulante  
 Feldspato  
 Muscovita  
 Apatita  
 Turmalina  
 Minerais opacos  
 Quartzito  
 Hidróxido de ferro: goethita  
 Zircão  
 Epidoto

4º) Sítio **Silva Serrote**

Quartzo (predominante)  
 Minerais opacos  
 Hidróxido de ferro: goethita  
 Apatita  
 Muscovita  
 Turmalina  
 Epidoto  
 Feldspato

A composição mineralógica e a granulometria de cada uma das 26 lâminas é indicada pela Tabela 1.

O arredondamento da fração síltico-arenosa de grãos (e “seixos” de argilito) é apresentado na Tabela 2 – lâmina por lâmina.

A Tabela 3 indica a porcentagem de grãos de minerais (areia) em cada uma das lâminas com o registro de ocorrências de “chamota”,<sup>6</sup> fragmentos fosfáticos e de matéria orgânica carbonosa.

Como resultado da descrição mineralógica e granulométrica constatou-se a ocorrência de *argila ferruginosa*<sup>7</sup> queimada.

Quanto aos elementos *não-plásticos* com ocorrência nas 26 lâminas confeccionadas e examinadas constatou-se o seguinte:

– *areia*, predominantemente grãos de quartzo, mas também fragmentos de quartzito e outras rochas metamórficas, nas dimensões fina, média e grossa, predominando a fina e a média para os conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo, e média e grossa, para os conjuntos Prado e Silva Serrote;

– *material de origem provavelmente orgânica, não carbonosa*, nas lâminas dos conjuntos Franco de Godoy (n<sup>o</sup> 8), e de Lagoa São Paulo (n<sup>os</sup> 4 e 6); o material presente nessas lâminas talvez seja de origem fosfática, ocorrendo na forma de pequenos grãos isotropos (> 10 micra) dispersos na massa cerâmica;

– nas lâminas n<sup>os</sup> 6 e 7 de Franco de Godoy eles ocorrem na forma de fragmentos fosfáticos retangulares, esféricos ou semicirculares, concentrados em determinadas áreas da amostra, que apresentam coloração diversa da massa cerâmica predominante. Essas áreas provavelmente representam fragmentos de rocha argilosa ligeiramente diferente daquela utilizada para a confecção da massa ou ainda fragmentos de uma outra cerâmica (“chamota”) adicionados à massa cerâmica do objeto em estudo.

(6) “É um material resultante da moagem de uma cerâmica já queimada, que é adicionada à massa que se está preparando para melhorar a sua maleabilidade” (IPT, 1988: 2).

(7) A composição química das rochas argilosas brasileiras é em grande parte, pela sua própria gênese, ferruginosa. (Santos, 1975).

– ocorrência de “chamota” (?) – presença de “outra” cerâmica na pasta de várias amostras analisadas, através das lâminas referentes a três conjuntos: Franco de Godoy, de Lagoa São Paulo e Silva Serrote, como se detalhará adiante.

A foto 7 registra microscopicamente a cerâmica atual (telha) com “chamota”, para evidenciar sua mineralogia e granulometria, associados à textura e estrutura. Ela tem por objetivo possibilitar a comparação entre a *tecnologia* de trabalhar a argila dos ceramistas pré-históricos e de empresas atuais, voltadas para a fabricação de telhas.

Quanto à distribuição dos grãos não-plásticos na massa cerâmica, verificamos a sua homogeneidade para todos os conjuntos estudados.

Quanto à textura nota-se grande variação no grau de orientação dos grãos e da massa nas amostras, independentemente da cultura ceramista em análise; foram encontradas tanto amostras com excelente orientação, quanto amostras quase sem nenhuma orientação, o que possivelmente reflita mais a localização da amostra na peça, do que uma variação no estágio da evolução tecnológica das culturas ceramistas.

Mineralogicamente, verificou-se a ocorrência e o predomínio do quartzo, acima registrado, em todas as 26 lâminas nas granulometrias fina, média e até grossa.

Entretanto, abaixo são indicadas as espessuras ocorridas e predominantes para os quatro conjuntos:

– grãos de areia fina a média para os conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo, com predomínio da fina (Fotos 1, 2, 3 e 4);

– grãos de areia fina, média a grossa para os conjuntos Prado e Silva Serrote, com o predomínio de média (Fotos 5 e 6).

Um alto teor de grãos foi encontrado nas massas cerâmicas, como demonstram os dados da tabela 3.

Resumindo, pode-se colocar o seguinte quanto à porcentagem de grãos na pasta cerâmica:

- nas lâminas nºs 2, 3, 4 e 5 do conjunto Franco de Godoy, ocorrência de 40% a 50% de grãos na massa cerâmica;
- na lâmina nº 2 do conjunto de Lagoa São Paulo o máximo alcançado foi por volta de 40% a 50%;
- na lâmina nº 5 do conjunto Prado, o máximo alcançado foi 35% com ocorrência em apenas uma das cinco lâminas confeccionadas;
- nas lâminas nºs 1, 2 e 3 do conjunto Silva Serrote, a porcentagem foi de 40%.

Vale salientar aqui a grande variação do material arenoso nas amostras provenientes dos sítios de São Paulo, em contraposição à relativa homogeneidade das amostras dos sítios de Minas Gerais.

Resumindo, quanto à ocorrência de possível “chamota” na pasta cerâmica, tem-se o seguinte:

- possibilidade de sua ocorrência em lâminas de três conjuntos:
  - Franco de Godoy – lâminas nºs 1, 2, 4 e 5;
  - de Lagoa São Paulo – lâminas nºs 1, 4 e 5;
  - Silva Serrote – lâmina nº 1.

Tudo o que foi acima escrito, levou Alves a levantar as questões que se seguem:

- se o material encontrado nas lâminas for realmente “chamota”, ela foi colocada *intencionalmente* pelos ceramistas pré-históricos?
- representou um *reaproveitamento* de matéria-prima no preparo de nova argila para a confecção de um novo artefato cerâmico?
- os fragmentos fosfáticos (fósseis?) detectados em várias lâminas dos conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo

são parte integrante das rochas das imediações dos sítios onde foram constatados a sua ocorrência nas pastas?

- as matérias orgânicas carbonosas e não carbonosas foram colocadas *intencionalmente* ou *casualmente* nas pastas cerâmicas dos conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo?
- as areias fina, média e grossa, detectadas nas lâminas dos quatro conjuntos, são parte integrante das fontes de argila dos sítios em questão? ou
- foram adicionadas *intencionalmente* às pastas cerâmicas para dar a plasticidade necessária às argilas para se confeccionar os artefatos pela técnica acordelada?

Nas Considerações Finais deste artigo, estas questões, levantadas em função dos resultados da análise mineralógica e granulométrica efetuadas nas lâminas, serão discutidas.

### Temperaturas de queima

Empregou-se a Difratometria de Raios X<sup>8</sup> para inferir os índices de temperatura de queima ocorridas nos quatro conjuntos cerâmicos, cuja utilização inspirou-se em Gaston-Arnal (1984) e baseou-se em Leite (1986).

As temperaturas de queima podem ser inferidas pela transformação dos argilominerais a diferentes temperaturas pois, sabendo-se que a caulinita submetida a temperatura (ou queima) acima de 550°C torna-se amorfa e desaparece do difratograma (Leite, 1986).

Previamente, sabendo-se que na argila que foi empregada na montagem do vasilhame cerâmico deveria conter caulinita, a difratometria

(8) Foi empregada pela primeira vez no Brasil por Goulart, para inferir índices de temperatura de queima em conjuntos cerâmicos procedentes dos sítios “Fonseca”, “Jango Luiz” e “Alves” (escavados por Pallestrini no âmbito do projeto “Paranapanema”) em uma tese de Doutorado apresentada no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (Goulart, 1982).

de Raios X possibilita a inferência da temperatura de queima pela ausência ou presença da caulinita na pasta cerâmica (Leite, 1986).

Assim, a difratometria de Raios X foi utilizada para a detecção das temperaturas de queima, o que resultou na realização de 16 (dezesesseis) difratogramas<sup>9</sup> de amostras dos quatro conjuntos, sendo que, na maioria das vezes, foram feitas amostras das *superfícies externa, interna* e da *massa* cerâmica para a obtenção de uma visão ampla das composições mineralógicas apresentadas pelos difratogramas.

Nos picos de cada difratograma apresentados (Figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6), foram indicados os minerais correspondentes, com as abreviações.

Abaixo, seguem as abreviações e os nomes, por extenso:

- Qz - quartzo
- Fd - feldspato
- Mi - mica
- He - hematita
- Kao - caulinita
- Cr - cristobalita
- Sm - esmectita

As amostras utilizadas na elaboração dos difratogramas estão relacionadas no Quadro 1.

Os dados resultantes dos difratogramas aqui apresentados – em número de 16 (dezesesseis) são os seguintes:

#### **Amostra 1 - MG - PIN<sub>1</sub>**

- Sítio Franco de Godoy

Foram realizados três difratogramas, dois da superfície externa (pintura vermelha e engobo branco), e um da massa cerâmica.

(9) Foram executados nos laboratórios de Raios X do Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo (sob a orientação do Prof. Dr. Vicente A. V. Girardi do Departamento de Mineralogia e Petrologia) e do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Romildo Zandonadi, da Divisão de Química e Engenharia Química).

O difratograma da massa cerâmica indica uma queima *acima* de 550°C, porque a caulinita está destruída; nele, o quartzo e o feldspato aparecem como minerais predominantes (Figura 1).

O difratograma da superfície branca indica a presença de quartzo, feldspato e mica (Figura 1). O material usado (provavelmente uma tabatinga = barro branco) deve ter sido muito rico em caulinita, que foi destruída durante a queima.

O difratograma da superfície vermelha indica como minerais predominantes o quartzo, traços de mica e muita hematita, que é o mineral responsável pela cor vermelha (Figura 1).

#### **Amostra 2 - LSP - 053-M<sub>7</sub>**

- Sítio de Lagoa São Paulo

Foram realizados três difratogramas, um da superfície externa, na cor vermelha, outro da massa cerâmica e um, da superfície interna, lisa.

Os difratogramas indicam que a queima ocorreu *acima* de 550°C, porque a caulinita está destruída (Figura 2).

A composição mineralógica das três amostras é formada pelo quartzo, mica e traços de hematita, sendo que o feldspato aparece apenas nas amostras das superfícies interna e externa.

A superfície externa é mais rica em hematita, responsável pela cor vermelha da pintura, e mais pobre em feldspato e anatásio (Figura 2).

Não existe diferença acentuada entre a composição mineralógica do corpo (a massa cerâmica) e a superfície interna (Figura 2).

#### **Amostras 3 e 4 - P - M<sub>6</sub> - T<sub>9</sub> - EB-BP**

- Sítio Prado

Foram realizados quatro difratogramas, dois para a amostra nº 3 e idem para a nº 4. Na amostra nº 3, a superfície analisada foi na cor branca, e na nº 4 foi na preta (Figuras 3 e 4).

Praticamente não existe diferença mineralógica entre as superfícies e a massa cerâmica, a não ser pequenas variações quanto ao teor de feldspato.

Na composição mineralógica foram encontrados o quartzo, um pouco de feldspato e a mica, com ausência de caulinita, que indica queima *acima* de 550°C (Figuras 3 e 4).

#### Amostras 5 - SS - M<sub>1</sub> - EB

- Sítio Silva Serrote

Foram realizados três difratogramas, um da superfície externa, *engobo branco*, outro da massa cerâmica, e um da superfície interna, também com *engobo branco*.

Não existem diferenças mineralógicas entre as superfícies externa, interna e a massa cerâmica.

A composição mineralógica é formada pelo quartzo, mica e feldspato (Figura 5).

A queima indica temperatura *acima* de 550°C, porque a caulinita está destruída (Figura 5).

#### Amostra 6 - SS - M<sub>1</sub> - EBBP

- Sítio Silva Serrote

Foram realizados três difratogramas, um de superfície externa, *engobo branco* e *banho preto*, um da massa cerâmica e outro da superfície interna, também com *engobo branco* e *banho preto*.

Todos os três apresentam a caulinita, portanto, a temperatura de queima foi *inferior* a 550°C (Figura 6).

A composição mineralógica é formada pelo quartzo, mica e caulinita residual da queima (Figura 6).

A superfície interna é mais rica em feldspato e montmorilonita (esmectita), indicando

do um material ligeiramente diferente (Figura 6).

Foram apresentados e analisados os dezesseis difratogramas de amostras dos quatro conjuntos aqui tratados, os quais indicaram as *composições mineralógicas* das amostras de cerâmica, confeccionadas e queimadas pelos ceramistas pré-históricos que ocuparam os sítios Franco de Godoy, de Lagoa São Paulo, Prado e Silva Serrote. (Figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6).

Treze difratogramas indicaram temperatura de queima *acima* de 550°C, com o desaparecimento da caulinita, como indicam as figuras nºs 1, 2, 3, 4 e 5, referentes aos quatro sítios.

Apenas os difratogramas da amostra nº 6, do sítio Silva Serrote, indicaram temperatura de queima *inferior* a 550°C, com a ocorrência de caulinita (Figura 6), índice de temperatura que evidencia vasilhame cerâmico com *menor* resistência do que o queimado acima de 550°C.

Assim, a temperatura de queima dos sítios Franco de Godoy, de Lagoa São Paulo, Prado e Silva Serrote foi superior a 550°C; no último sítio ocorreu também a queima com temperatura inferior a 550°C, o que demonstra a variação de temperatura de queima para a comunidade do sítio Silva Serrote.

As queimas de vasilhames cerâmicos devem ter sido efetuadas pelos ceramistas em *fogueiras rasas*,<sup>10</sup> internas e externas às estruturas habitacionais (“Manchas Pretas”) evidenciadas pelas escavações realizadas nos sítios Franco de Godoy, de Lagoa São Paulo, Prado e Silva Serrote, conforme evidências das plantas das aldeias ceramistas (Alves, 1991, 1992a e 1990/92), já que em nenhum dos quatro sítios foi detectado forno.

(10) As fogueiras tiveram várias utilidades como indica a etnoarqueologia, ou seja: cozimento de alimentos, aquecimento do ambiente, além da iluminação. Provavelmente elas devem ter sido utilizadas para queimar os artefatos de barro confeccionados pelos ceramistas dos quatro conjuntos em questão.

## Superfícies pintadas e engobadas

A microscopia eletrônica de varredura e microanálise foi empregada na análise das *superfícies pintadas e engobadas* e de suas pastas cerâmicas a níveis de *textura e análise química*.

As amostras, em um total de quatro, utilizadas na microscopia eletrônica de varredura e microanálise foram as mesmas usadas nas análises por microscopia petrográfica de luz transmitida e difratometria de Raios X conforme indicação do Quadro 1.

Esta análise<sup>11</sup> foi realizada através da elaboração de *micrografias* em dois aumentos: 132 e 1320 vezes, em amostras de superfícies pintadas (nas cores branca e vermelha), com engobo<sup>12</sup> (branco e vermelho), com banho<sup>13</sup> (na cor preta) e corpo (pasta) cerâmico.

Além da execução de dezesseis micrografias (sendo 08 em um aumento de 132 vezes e oito com aumento de 1320 vezes), foram feitas oito *fotos* de análises de *Dispersão de Energia* ao microscópio eletrônico de varredura sendo duas de cada uma das quatro amostras.

O objetivo da análise por microscopia eletrônica (de varredura e microanálise) foi a obtenção de informações complementares às informações obtidas por microscopia petrográfica (de luz transmitida) e difratometria de Raios X em busca de uma visão ampla que possibilitasse a identificação dos minerais corantes utilizados pelos ceramistas pintores dos conjuntos aqui estudados.

(11) Foram processadas na Divisão de Química e Engenharia Química do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, sob a responsabilidade dos Profs. Drs. Alexandre Romildo Zandonadi e Evaristo Pereira Goulart.

(12) "O termo "engobo" refere-se ao tipo de tratamento de superfície que aplica, antes da queima, uma camada de barro com pigmentos minerais ou vegetais, sobre a superfície externa e/ou interna do recipiente cerâmico" (Alves, 1988: 187).

(13) "Tipo de tratamento que consiste na aplicação, antes da queima, de uma camada superficial de pigmentos minerais mais delgada que o engobo na superfície do vasilhame" (Chmyz, 1976: 122).

## Amostra 1:

Sítio Franco de Godoy: 366-369 e 54-55<sup>14</sup>

Superfície muito fina e muito alisada; no corpo ocorre material mais grosseiro, porém, os grãos são mais selecionados que nos sítios mineiros.

É recoberto com uma pintura composta de grãos muitíssimo finos.

A pintura é muito bem orientada e fina, praticamente sem contaminantes de outra granulometria.

A massa cerâmica é rica em silício e alumínio, sendo mais pobre em titânio e ferro do que a pintura, que é pobre em silício e rica em alumínio, titânio e ferro.

A microanálise provavelmente se refere à parte branca (rica em silício), correspondendo a uma tabatinga impermeabilizante e muito branca, usada como base para a pintura vermelha.

## Amostra 2:

Sítio de Lagoa São Paulo: 358-361 e 50-51

O corpo apresenta granulometria média a grossa, com presença de possíveis microfósseis (sem identificação), e massa com fraturas.

A massa apresenta granulometria bastante fina, sendo a textura da superfície ainda mais fina e homogênea que a massa.

A pintura é de granulação mais fina, mas com textura pouco orientada e apresentando muitas gretas de contração.

É mais rica em ferro e mais pobre em silício do que a massa, indicando também material laterítico, nitidamente diverso do material usado para a elaboração da massa cerâmica. Este material laterítico deu origem,

(14) Numeração correspondente aos números de registro das micrografias e análise de dispersão por energia no microscópio eletrônico.

durante a queima, à hematita, identificada por difratometria de Raios X.

### Amostra 3:

Sítio Prado: 362-365 e 52-53

Tanto a massa cerâmica quanto o engobo apresentam granulometria e textura semelhantes nas fotos de microscópio eletrônico de varredura, sendo que, aparentemente, a superfície é um pouco mais fina que a massa.

O material usado nesta amostra indica que a superfície é ligeiramente mais rica em alumínio, silício, titânio e ferro do que o material do corpo, sugerindo o uso de laterita impura (com ocorrência de quartzo e mica) e grosseira aplicada à superfície.

Se ocorreu a aplicação de engobo, ela foi pouco espessa, o que torna a massa cerâmica o constituinte predominante na formação da superfície.

### Amostra 4:

Sítio Silva Serrote: 354-357 e 47-48

Aparentemente a superfície tem uma melhor orientação que a massa e é composta de material de granulometria mais fina; também, a textura da superfície é mais fina que a da massa, o que indica um trabalho diferenciado para ambos.

No entanto, o material da superfície é quimicamente muito semelhante ao usado na massa. Os materiais de ambos são constituídos predominantemente por alumínio, silício, potássio, cálcio e ferro, sendo o “engobo” pouco mais rico em ferro e mais pobre em silício que a massa.

O teor em alumínio nos dois casos é aproximadamente igual.

Estas variações são tão pequenas que inviabilizam a dedução de existência real de um engobo.

As dezesseis micrografias e as oito fotos de análises de dispersão de energia ao microscópio de varredura complementaram as informações fornecidas pela microscopia petrográfica e pela difratometria de Raios X.

A Microsonda e a Microanálise das amostras analisadas indicaram a textura e a composição química de cada uma.

Nas amostras dos sítios paulistas (Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo), foram diferenciadas a textura e a composição química da superfície e do corpo cerâmico, o que possibilitou a detecção dos materiais utilizados como corantes:

- tabatinga (branco)
- hematita (vermelho) – identificada por difratometria de Raios X

Quanto às amostras dos sítios mineiros (Prado e Silva Serrote) não foi possível diferenciar a textura e a composição química da superfície e corpo, porque as variações ocorridas são pequenas, o que inviabilizou a ocorrência real da aplicação de um engobo, quer na cor branca, quer na cor vermelha.

### Considerações finais

Para a realização do estudo da *técnica cerâmica*, foram empregadas a *Microscopia Petrográfica de Luz transmitida*, a *Difratometria de Raios X* e a *Microscopia Eletrônica de Varredura e Microanálise*, para se obterem dados mais precisos sobre a *Pasta as Temperaturas de Queima e as Superfícies Pintadas e Engobadas*.

A argila utilizada pelas populações ceramistas aqui estudadas é *ferruginosa e queimada* a temperaturas em torno de 550°C, para a maioria das amostras, e inferior a 550°C apenas para uma, índices que indicam vasilhames com *maior* resistência (os queimados acima de 550°C) e *menor* resistência (os queimados abaixo de 550°C), conforme experiências laboratoriais da Divisão de Química e Engenharia Química do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT, 1985).

A execução de vinte e seis lâminas microscópicas de amostras de fragmentos dos quatro conjuntos possibilitaram a descrição *mineralógica e granulométrica* das pastas cerâmicas, com a detecção de seus elementos não-plásticos que são os seguintes:

- areia, ou grãos de quartzo, nas dimensões fina, média e grossa;
- fragmentos de rocha intemperizada;
- material orgânico não-carbonoso;
- fragmentos fosfáticos, provavelmente de origem orgânica, mas não identificados.

A utilização de foto ao microscópio, de uma lâmina de telha de cerâmica, evidenciou a colocação intencional de chamota na massa, acompanhada da técnica de manufatura, indicando a diferente tecnologia de trabalhar a cerâmica num espaço cronológico considerável: a telha foi produzida em 1988 e a cerâmica do conjunto Franco de Godoy é de 1550 anos A.P.!

A comparação é sugestiva: passado pré-histórico (sociedade ceramista) e presente (sociedade tecnológica).

Como responder a questão da ocorrência de areia (grãos de quartzo) nas pastas, com o predomínio das dimensões fina e média para os conjuntos de Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo, e média e grossa para os do Prado e Silva Serrote?

A ocorrência e predomínio de areia mais fina para os conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo está ligada à sedimentologia das fontes argilosas locais ou à melhor preparação da argila (melhor seleção de grãos) para a montagem do artefato cerâmico? Enfim, isto é um fato cultural? É um dado da estrutura sedimentológica? São as duas coisas?

Esta questão só poderá ser respondida de maneira clara e ampla com a realização de análises sedimentológicas de amostras das fontes de matéria-prima, ou seja, das *Argilas* das barrancas dos rios, ribeirões e córregos, próximos às ocupações e, a partir dos resultados, compará-los com a descrição mineralógica e granulométrica das lâminas cerâmicas.

Só assim será possível verificar a relação das “fontes” argilosas com a produção cerâmica.

A resposta dependerá das análises sedimentológicas de amostras de perfis *pedológicos*, que deverão ser realizadas nas “fontes de argila”.

A questão ligada à ocorrência de materiais orgânicos na pasta é aberta, pois os ceramistas puderam ter tido um *gesto*, uma intenção ao

“colocar” a matéria orgânica em suas pastas, mas pode ter sido também por *acaso*. Neste aspecto, a análise sedimentológica poderá ajudar em sua detecção.

A abordagem da questão ligada à presença de fragmentos “fosfáticos” não identificados na pasta implicará em aprofundar os estudos geológicos e paleontológicos das rochas e minerais que ocorrem nas regiões dos sítios que contêm pastas com elementos “fósseis”.

Boa parte das questões levantadas em relação à pasta cerâmica ficarão em aberto, pois elas implicam na ampliação das análises, a nível sedimentológico.

Entretanto, os dados resultantes da *classificação tipológica* (Alves, 1991) indicaram uma tipologia aprimorada e diversificada para os conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo. São eles:

- domínio da decoração por *pintura*, encontrada nos conjuntos cerâmicos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo, com a utilização das mesmas cores e dos mesmos motivos decorativos: geométricos, puntiformes, em gregas, sinuosos, retilíneos. Sempre com a aplicação de engobo – branco – que serviu como suporte para a pintura (Alves, 1991).

Na cerâmica de Lagoa São Paulo, encontrou-se o polimento associado à pintura (6 fragmentos), à pintura e decoração plástica (1 fragmento), e em cerâmica lisa (3 fragmentos), sendo o único conjunto onde foi detectado tal técnica de trabalhar a superfície (Alves, 1991);

- domínio da *Decoração Plástica* para os dois conjuntos, assim distribuída:

- **Franco de Godoy**: tem 2 tipos de decoração plástica:

- por Incisão  
-> tipo Ungulado

- por Pressão  
-> tipo Corrugado

- **de Lagoa São Paulo**: tem 16 tipos de decoração plástica:

- por Incisão

- > tipos – Ungulado
  - Inciso
  - Entalhado
- por Pressões
  - > tipos – Corrugado
    - Digitado
    - Marcado
    - Acanalado
- por Pressões-Incisões
  - > tipos – Corrugado-Ungulado
    - Corrugado-Entalhado
    - Serrungulado
    - Digitungulado
    - Pinçado
    - Escovado
    - Raspado
    - Linha Polida
- por Relevos
  - > tipos – Nodulado  
(Alves, 1991)

Estes dados confirmam os das lâminas microscópicas e da Microscopia e Microanálise: os ceramistas dos sítios Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo sabiam escolher mais uma argila melhor, mais fina, para trabalhar, o que indica uma melhor seleção de grãos e a confecção de peças com paredes mais finas (Alves, *op. cit.*).

Pelas indicações de técnicas de tratar a superfície, de decorá-la plasticamente, de pintá-la com os mesmos motivos, Alves levantou a hipótese – fundamentada nas semelhanças entre as culturas materiais dos dois tipos de conjuntos classificados – de eles pertencerem à mesma cultura. Infelizmente, ainda não se tem a datação da ocupação cerâmica do sítio de Lagoa São Paulo.<sup>15</sup> Só foi processada a do Franco de Godoy = 1550,  $\pm 50$  anos A.P., (Pallestrini, 1981/82).

Assim, os conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo foram configurados como pertencentes a *uma* mesma cultura ceramista mais

aprimorada com o domínio de várias técnicas de decoração plástica e de aplicação de pintura.

Já os conjuntos Prado e Silva Serrote foram configurados como pertencentes a *outra* cultura ceramista mais rudimentar (Alves, 1988 e 1991).

Quanto à cerâmica dos sítios Prado e Silva Serrote, foi encontrado apenas o tipo liso, com engobo duvidoso, por ser muito fino e sem possibilidades de ser comprovado pela Microscopia Eletrônica, fato que joga por terra a diferenciação “clássica” entre “Engobo” e “Banho” (Chmyz, 1976), citada neste trabalho, ambos analisados pela referida técnica.

A datação do sítio Silva Serrote, realizada por amostra de C14, resultou em  $670 \pm 50$  anos A.P. (Gif-sur-Yvette), (Alves, 1992a).

Os dezesseis difratogramas confeccionados de amostras dos quatro conjuntos, indicaram duas temperaturas de queima, ou seja:

- acima* de  $550^{\circ}\text{C}$  para a maioria das amostras, como atestam as figuras 1, 2, 3, 4 e 5, correspondentes aos conjuntos Franco de Godoy, de Lagoa São Paulo, Prado e Silva Serrote;
- inferior* a  $550^{\circ}\text{C}$  para apenas uma amostra, como atesta a figura 6.

Como já foi assinalado, as queimas efetuadas pelos ceramistas dos quatro conjuntos devem ter sido realizadas nas fogueiras internas e externas às “Manchas Pretas”.

A Microsonda e a Microanálise, apresentadas através de dezesseis micrografias e oito fotos de análises de dispersão de energia ao microscópio de varredura, complementaram as informações da microscopia petrográfica e da difratometria de Raios X.

Diferenciaram a superfície do corpo cerâmico nas amostras dos sítios paulistas através da análise da textura e composição química, o que detectou a ocorrência dos materiais usados como corantes: tabatinga (branco) e hematita (vermelho); sendo este último identificado por difratometria de Raios X (Figura 2).

Para as amostras dos sítios mineiros não ocorreu a diferenciação entre superfície e corpo, pois as variações verificadas são pequenas, o que inviabilizou a indicação e ocorrência real de aplicação de engobo, tanto na cor branca quanto na cor vermelha.

(15) As datações do sítio de Lagoa São Paulo (nível cerâmico) e a do sítio Prado estão sendo processadas por Termoluminescência.

Para finalizar, Alves coloca que *não* é conveniente utilizar o “tempero”, ou seja, a composição mineralógica e a granulometria da pasta cerâmica como indicador de “Tradições” e “Fases” culturais pois, como foi abordado na parte experimental deste trabalho e indicado pela classificação tipológica, a composição da pasta cerâmica revela uma *melhor* seleção de grãos pelos ceramistas (como demonstraram os conjuntos Franco de Godoy e de Lagoa São Paulo) ou *pior* (como demonstraram os conjuntos Prado e Silva Serrote) e *sugere* a realização de perfis sedimentológicos nas fontes de matéria-prima argilosa (para a coleta de amostras e a conseqüente realização de análise sedimentológica), cujos resultados deverão ser associados aos das lâminas microscópicas, para se reconstituir o processo de produção da cerâmica pré-histórica, desde a coleta de argila à queima do vasilhame cerâmico.

O processo de estudo da técnica cerâmica em conjuntos produzidos por populações ceramistas pregressas, extintas e sem escrita, deve ser progressivo e múltiplo, utilizando-se vários tipos de

análise, como Alves tentou demonstrar na seqüência deste artigo.

### Agradecimentos

Alves agradece à Profª. Dra. Luciana Palles-trini (Museu Paulista da USP) pela orientação e sugestão e pelo apoio de se analisar a pasta cerâmica com técnicas das ciências exatas, ao Prof. Dr. Vicente A. V. Girardi (Instituto de Geociências da USP), aos Profs. Drs. Alexandre Romildo Zandonadi e Evaristo Pereira Goulart, ambos do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), pela orientação na elaboração das análises experimentais apresentadas neste artigo e pelas confecções de lâminas microscópicas, difratogramas de Raios X e micrografias e fotos de Dispersão de Energia ao Microscópico Eletrônico de Varredura.

Agradece também ao CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão de uma bolsa de Doutorado (3/85-2/87).

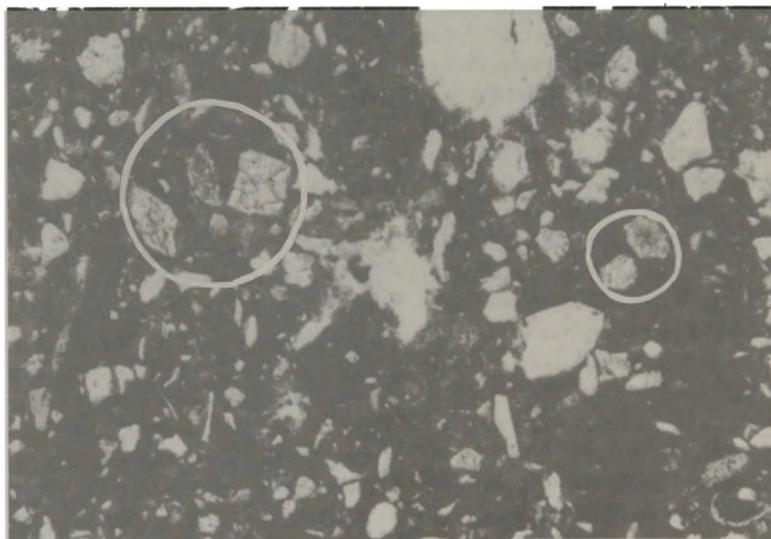
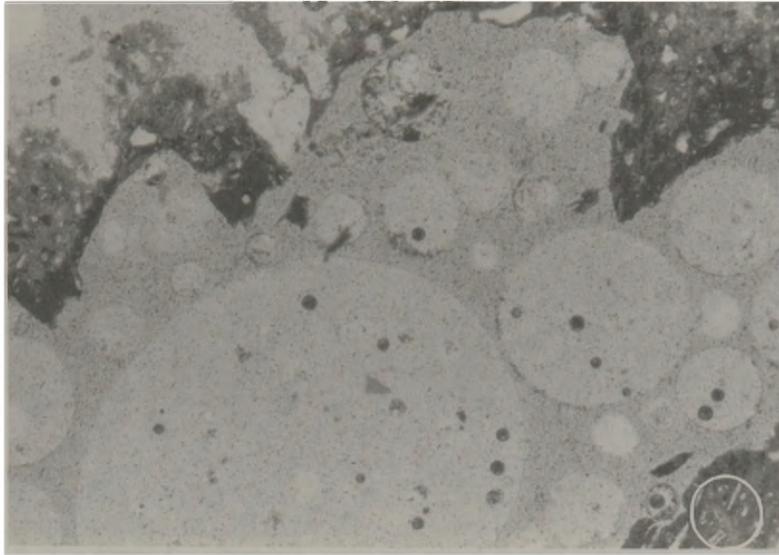
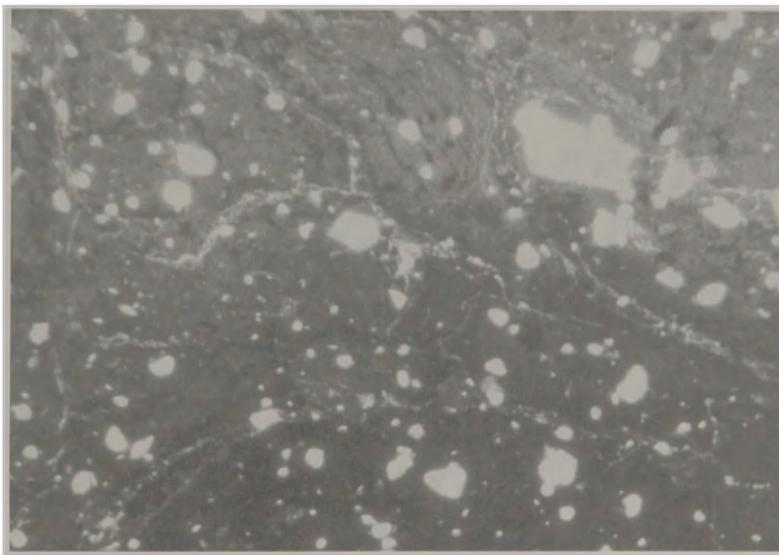


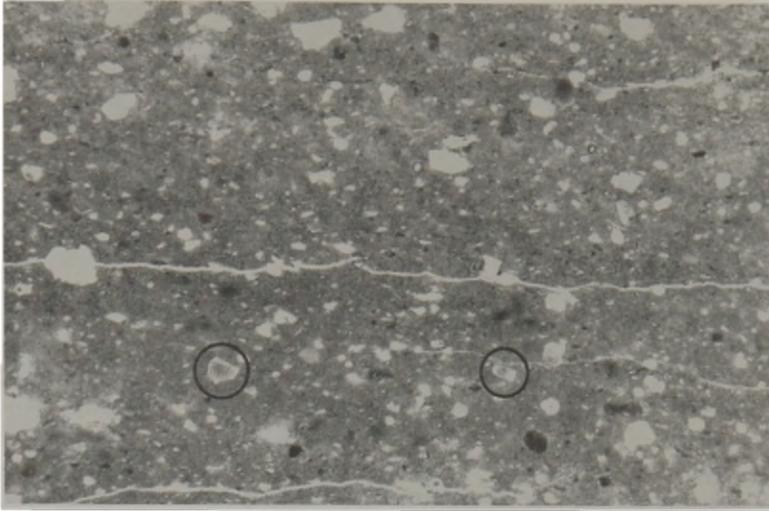
Foto 1– Lâmina 1 – Sítio Franco de Godoy. Fotografia – Aumento = 140 x. Material argiloso muito escuro, rico em fragmentos fosfáticos (alguns grânulos estão marcados na foto, com círculos) sem orientação preferencial das partículas.



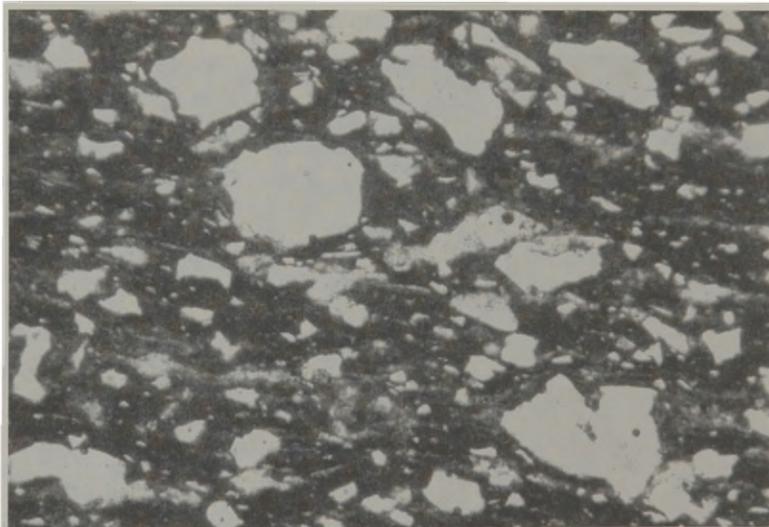
*Foto 2 – Lâmina 2 – Sítio Franco de Godoy. Fotografia – Aumento = 35 x. Molde de material vegetal (folha) volatilizado durante a queima.. Fragmentos fosfáticos presentes no canto inferior direito da foto, indicados por um círculo.*



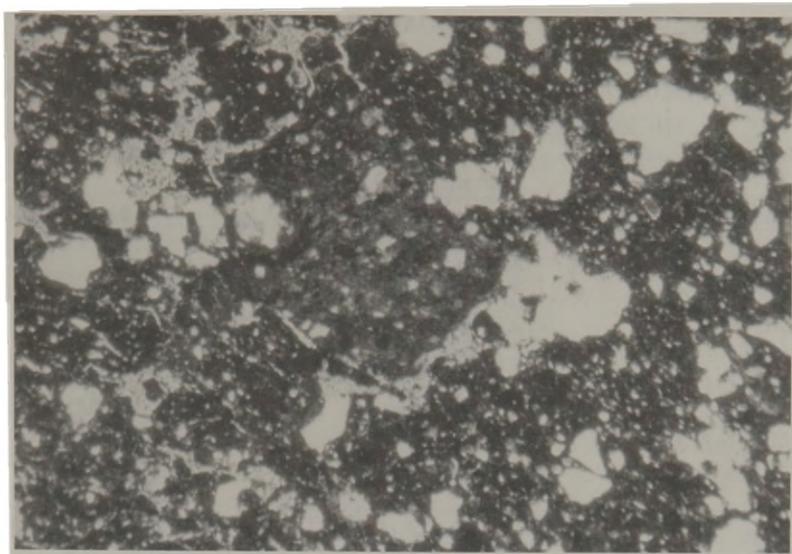
*Foto 3 – Lâmina 3 – Sítio de Lagoa São Paulo. Fotografia - Aumento = 35 x. Massa cerâmica pobre (10%) em clásticos quartzosos não plásticos, de granulometria de areia média a silte fino. Massa com cor variando lateralmente, de quase negro a marrom médio, que talvez indique queima insuficiente. Muitas fraturas alongadas e contínuas na massa, provavelmente geradas por grande contração de argila muito úmida.*



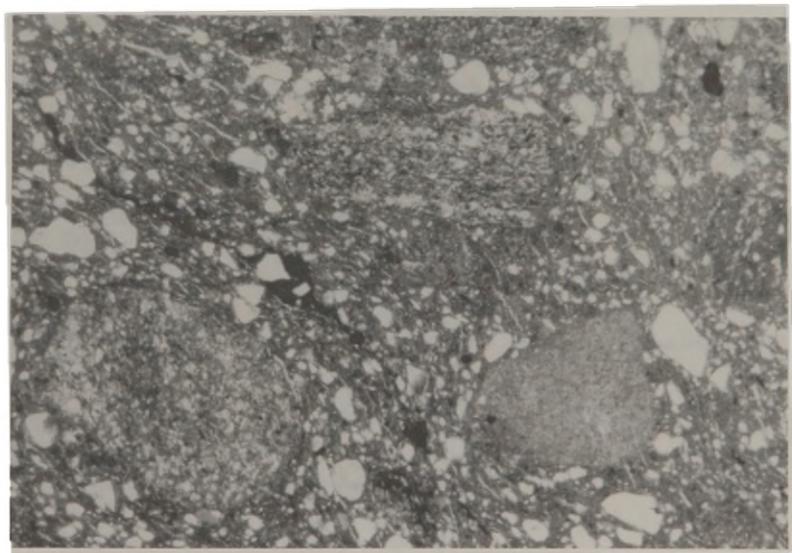
*Foto 4 – Lâmina 6 – Sítio de Lagoa São Paulo. Fotografia – Aumento = 35 x. Massa cerâmica homogênea e sem orientação evidente da massa. Teor relativamente baixo de grânulos de areia. Notar presença de fragmentos fosfáticos, comuns na cerâmica deste sítio e do sítio Franco de Godoy. A orientação da massa é evidenciada apenas pelo sistema de fraturas paralelas.*



*Foto 5 – Lâmina 1 – Sítio Prado. Fotografia – Aumento = 35 x. Peça cerâmica rica em clásticos grosseiros não plásticos (quartzo), variando a granulometria de silte fino (> 10 micra) até areia grossa (> 500 micra). Predominam as frações areia grossa (> 500 - 1000 micra), média (250 - 500 micra) e fina (125 - 250 micra). Massa cerâmica marrom escura, com orientação muito boa das partículas. Os grãos são subangulosos a subarredondados. Poros muito longos (até  $\pm 1$  mm), orientados paralelamente à orientação das partículas, ocorrem em pequeno número.*



*Foto 6 – Lâmina 1 – Sítio Silva Serrote. Fotografia – Aumento = 35 x. Massa rica em grãos não plásticos (quartzo), com predomínio de granulometria de areia média, além da presença de areia muito fina e de silte fino. Ocorrência de uma bola de argila na parte central da foto, com massa ligeiramente mais clara e rica apenas em silte e areia muito fina. Grãos subarredondados. Os poros são irregulares, frequentemente com forma de meia lua, distribuídos de modo irregular.*



*Foto 7 – Lâmina de telha. Fotografia – Aumento = 35 x. Lâmina petrográfica de massa de uma telha atual, obtida por marombamento e prensagem em forma. A essa massa foi adicionada Chamota, que pode ser reconhecida nos diversos “seixos” arredondados da foto. Notar a homogeneidade da massa circundante e da granulometria dos grãos de quartzo.*

### QUADRO I

#### AMOSTRAS UTILIZADAS NAS ANÁLISES EXPERIMENTAIS MICROSCOPIA PETROGRÁFICA DE LUZ TRANSMITIDA

Sítio FRANCO DE GODOY		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
MG - L-1 - 1	Lisa	M1
MG - L-2 - 2	Lisa	M2
MG - P-1 - 3*	Pintada	M2
MG - P-2 - 4	Pintada	M1
MG - U-1 - 5	Ungulada	T7-M2
MG - U-2 - 6	Ungulada	T3-M2
MG - C-1 - 7	Corrugada	P2-M1
MG - C-2 - 8	Corrugada	T7-M2
Sítio de LAGOA SÃO PAULO		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
LSP - 1a	Lisa	T5-M3
LSP - 1b	Lisa	T5-M3
LSP - 2	Lisa	T2-M2
LSP - 3	Lisa	T5-M3
LSP - 4a	Corrugada	M5
LSP - 4b	Corrugada	M5
LSP - 5 *	Pintada	M7
LSP - 6	Pintada (com linha polida)	M4
Sítio PRADO		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
P - M3 - BP - 1	Banho preto	M3
P - M6 - T9 - EV.BP - 2*	Engobo vermelho e banho preto	M6-T9
P - M3 - L-3	Lisa	M3
P - M3 - EV - 4	Engobo Vermelho	M3
P - M6 - T9 - EV-5	Engobo branco	M6-T9
Sítio SILVA SERROTE		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
SS-P1-EB-1	Engobo branco	P1
SS-M1-L-2	Lisa	M1
SS-M1-L-3	Lisa	M1
SS-M1-PP.EB-4*	Banho preto sobre engobo branco	M1
SS-T3-EB-5	Engobo branco	T3

### QUADRO I

AMOSTRAS UTILIZADAS NAS ANÁLISES EXPERIMENTAIS DIFRATOMETRIA DE RAIOS X		
Sítio FRANCO DE GODOY		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
MG-PIN1-3*	Pintada	M2
Sítio de LAGOA SÃO PAULO		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
LSP-5*	Pintada	M7
Sítio PRADO		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
P-M6-T9-EV-2*	Engobada	M6-T9
P-M6-T9-BP-2*	Engobada	M6-T9
Sítio SILVA SERROTE		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
SS-M1-EB-C6-5	Engobada	M1
SS-M1-EB.BP.C6-4*	Engobada	M1
MICROSCOPIA ELETRÔNICA DE VARREDURA E MICROANÁLISE		
Sítio FRANCO DE GODOY		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
MG-PIN1-3*	Pintada	M2
Sítio de LAGOA SÃO PAULO		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
LSP-5*	Pintada	M7
Sítio PRADO		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
P-M6-T9-2*	Engobada	M6-T9
Sítio SILVA SERROTE		
Código e número da amostra	Classificação	Procedência
SS-M1-C6-4*	Engobada	M1

(\*) Amostras presentes nas três análises laboratoriais.

**TABELA 1**

COMPOSIÇÃO MINERALÓGICA E GRANULOMETRIA DA PASTA CERÂMICA			
Sítio FRANCO DE GODOY			
Número das lâminas microscópicas			
1	2	3	4
<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo-predominante</li> <li>- feldspato (plagioclásio e microclínio)</li> <li>- apatita</li> <li>- muscovita</li> <li>- epidoto</li> <li>- minerais opacos</li> <li>- hidróxido de ferro: goethita</li>   <li>- granulometria: fina a média</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo com extinção ondulante-predominante</li> <li>- grânulos de granito (quartzo e feldspato)</li> <li>- mineral opaco</li>   <li>- granulometria: fina a média</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo (com extinção ondulante)-predominante</li> <li>- quartzito</li> <li>- material opaco</li>   <li>- granulometria: fina a média</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo (com extinção odulante)-predominante</li> <li>- material opaco</li> <li>- hidróxido de ferro: goethita</li>   <li>- granulometria: fina a média</li> </ul>
Sítio de LAGOA SÃO PAULO			
Número das lâminas microscópicas			
1a	1b	2	3
<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo-predominante</li> <li>- plagioclásio</li> <li>- minerais opacos</li> <li>- epidoto</li> <li>- turmalina</li>   <li>- granulometria: fina a média</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo-predominante</li> <li>- plagioclásio</li> <li>- minerais opacos</li> <li>- aglomerado de quartzo de forma circular que pode corresponder a um arenito (rocha sedimentar)</li>   <li>- granulometria: fina a média</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo-predominante</li> <li>- plagioclásio</li> <li>- biotita</li> <li>- muscovita</li> <li>- minerais opacos</li> <li>- epidoto</li> <li>- granada</li> <li>- turmalina</li> <li>- hidróxido de ferro: goethita</li> <li>- fragmento de quartzito</li>   <li>- granulometria: fina a média</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- quartzo-predominante</li> <li>- plagioclásio</li> <li>- muscovita</li> <li>- minerais opacos</li> <li>- hidróxido de ferro: goethita</li> <li>- fragmentos de quartzito (raros)</li>   <li>- granulometria: fina (predominante) a média</li> </ul>

TABELA 1 (cont.)

COMPOSIÇÃO MINERALÓGICA E GRANULOMETRIA DA PASTA CERÂMICA			
Sítio FRANCO DE GODOY			
Número das lâminas microscópicas			
5	6	7	8
- quartzo-predominante - quartzito - feldspato - material opaco	- quartzo-predominante - feldspato - apatita - muscovita - minerais opacos	- quartzo-predominante - hidróxido de ferro: goethita - microclínio - biotita - apatita - minerais opacos	- quartzo-predominante - feldspato - apatita - muscovita - minerais opacos
- granulometria: fina a média	- granulometria: fina a média	- granulometria: fina a média	- granulometria: fina a média
Sítio de LAGOA SÃO PAULO			
Número das lâminas microscópicas			
4a	4b	5	6
- quartzo-predominante - plagioclásio - granada - muscovita - turmalina - biotita - minerais opacos - fragmentos de quartzito - microclínio - epidoto	- quartzo-predominante - plagioclásio - granada - muscovita - turmalina - biotita - minerais opacos - fragmentos de quartzito - hidróxido de ferro: goethita	- quartzo-predominante - quartzito - plagioclásio - microclínio - minerais opacos - hidróxido de ferro: goethita - fragmentos de quartzito	- quartzo-predominante - minerais opacos - granada - muscovita - epidoto - plagioclásio - hidróxido de ferro: goethita
- granulometria: fina (predominante) a média	- granulometria: fina (predominante) a média	- granulometria: fina (predominante) a média	- granulometria: fina (predominante) a média

**TABELA 1**

**COMPOSIÇÃO MINERALÓGICA E GRANULOMETRIA DA PASTA CERÂMICA**

**Sítio PRADO**

Número das lâminas microscópicas

1	2	3	4	5
- quartzo-predominante - quartzo com extinção ondulante - quartzito - feldspato - muscovita - apatita - turmalina  - minerais opacos  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da grossa)	- quartzo-predominante - feldspato  - muscovita - minerais opacos - apatita - turmalina - hidróxido de ferro: goethita  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da média e grossa)	- quartzo-predominante - quartzito  - muscovita - feldspato - apatita - turmalina - minerais opacos  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da média e grossa)	- quartzo-predominante - feldspato  - minerais opacos - muscovita - zircão - epidoto - apatita  - turmalina  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da média e grossa)	- quartzo-predominante - quartzito  - feldspato - muscovita - apatita - turmalina - minerais opacos  - granulometria: grossa (predominante) e muito grossa

**Sítio SILVA SERROTE**

Número das lâminas microscópicas

1	2	3	4	5
- quartzo-predominante - minerais opacos - hidróxido de ferro: goethita  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da média)	- quartzo-predominante - apatita - minerais opacos - hidróxido de ferro: goethita  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da média e grossa)	- quartzo-predominante - apatita - hidróxido de ferro: goethita - minerais opacos  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da média e grossa)	- quartzo-predominante - hidróxido de ferro: goethita - minerais opacos - muscovita - turmalina - epidoto  - granulometria: fina a média (predominante)	- quartzo-predominante - muscovita - minerais opacos - hidróxido de ferro: goethita - feldspato  - granulometria: fina a grossa (com o predomínio da média e grossa)

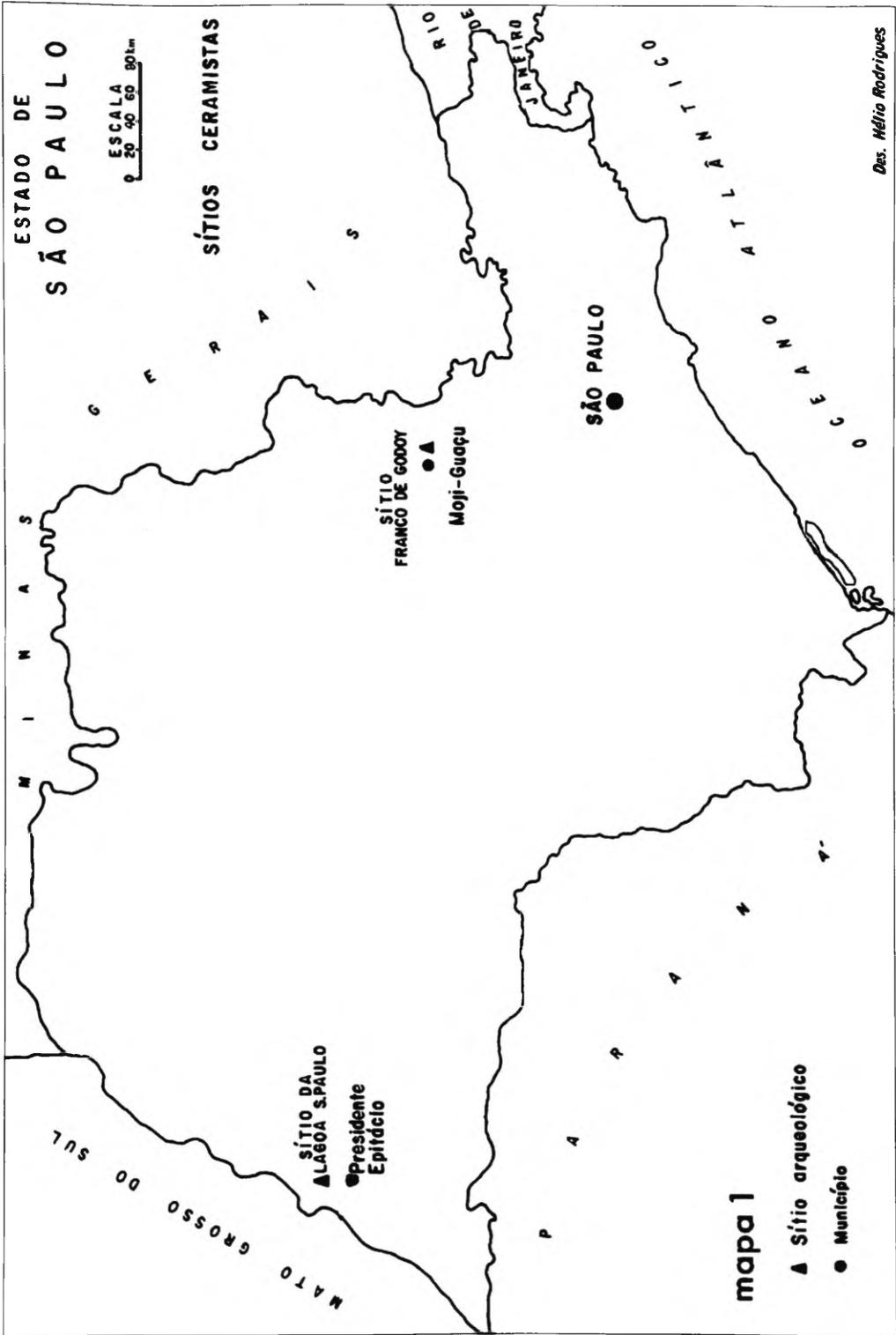
TABELA 2

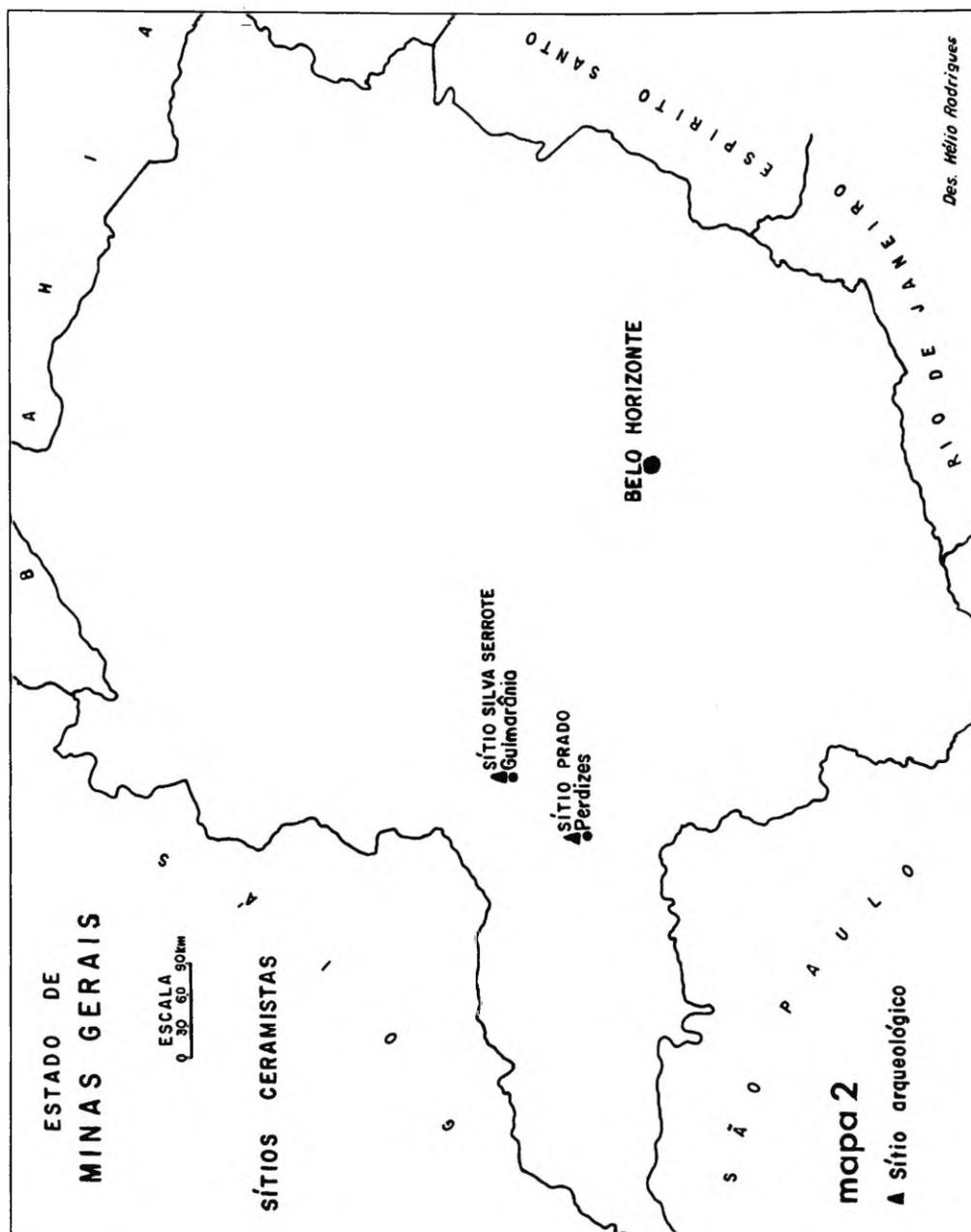
ARREDONDAMENTO DA FRAÇÃO SÍLTICO-ARENOSA

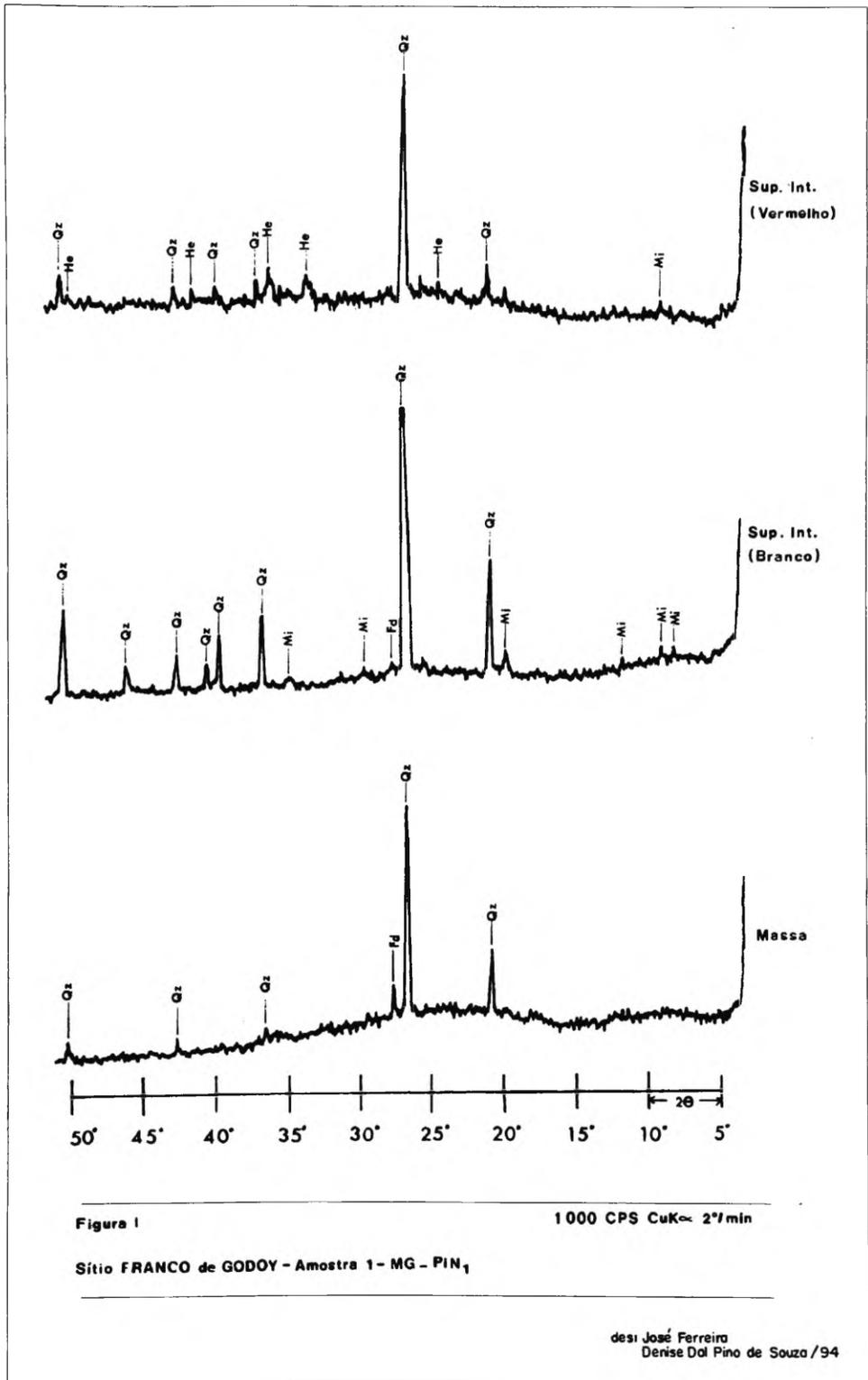
Sítio FRANCO DE GODOY		
Número das lâminas microscópicas	Grãos	"Seixos" de argilito
1	subangulosos a subarredondados	subarredondados
2	subangulosos a subarredondados	arredondados
3	subangulosos a subarredondados	subarredondados a arredondados
4	angulosos a subarredondados	arredondados
5	angulosos a subarredondados	subarredondados
6	angulosos a subarredondados	subarredondados
7	subangulosos a subarredondados	subarredondados
8	subangulosos a subarredondados	_____
Sítio de LAGOA SÃO PAULO		
Número das lâminas microscópicas	Grãos	"Seixos" de argilito
1	subarredondados a arredondados	arredondados
2	subarredondados a arredondados	arredondados
3	subarredondados a arredondados	_____
4	arredondados	_____
5	subarredondados a arredondados	_____
6	subarredondados a arredondados	subarredondados
Sítio PRADO		
Número das lâminas microscópicas	Grãos	"Seixos" de argilito
1	subarredondados a subangulosos	_____
2	subarredondados a subangulosos	_____
3	subarredondados a subangulosos	_____
4	subarredondados a subangulosos	_____
5	subarredondados a subangulosos	arredondados
Sítio SILVA SERROTE		
Número das lâminas microscópicas	Grãos	"Seixos" de argilito
1	subangulosos a angulosos	subangulosos
2	angulosos a subarredondados	_____
3	angulosos a subarredondados	subarredondados
4	angulosos a subarredondados	_____
5	subangulosos a subarredondados	_____

**TABELA 3**

PORCENTAGEM DE GRÃOS DE MINERAIS (AREIA) NA PASTA		
Sítio FRANCO DE GODOY		
Número das lâminas microscópicas	% grãos	Outras ocorrências pasta
1	25	chamota(?)
2	40	chamota(?)
3	50	chamota(?)
4	50	chamota(?)
5	50	chamota(?)
6	45 (30% fragmentos fosfáticos)	fragmentos fosfáticos talvez origem orgânica
7	35 (10% fragmentos fosfáticos)	fragmentos fosfáticos talvez origem orgânica
8	30-40 (10% fragmentos fosfáticos)	fragmentos fosfáticos talvez origem orgânica
Sítio de LAGOA SÃO PAULO		
Número das lâminas microscópicas	% grãos	Outras ocorrências pasta
1 <sup>-a</sup> 2 <sup>-b</sup>	30-40	chamota (?) "a"
3	40-50	matéria orgânica carbonosa
4 <sup>-a</sup> 5 <sup>-b</sup>	10-15	
6	30 (3% fragmentos fosfáticos)	fragmentos fosfáticos talvez origem orgânica e chamota
7	15	chamota (?)
8	20 (2% fragmentos fosfáticos)	fragmentos fosfáticos talvez origem orgânica
Sítio PRADO		
Número das lâminas microscópicas	% grãos	Outras ocorrências pasta
1	30	
2	30	
3	30	
4	30	
5	35	
Sítio SILVA SERROTE		
Número das lâminas microscópicas	% grãos	Outras ocorrências pasta
1	40	chamota (?)
2	40	
3	40	
4	20	
5	25	







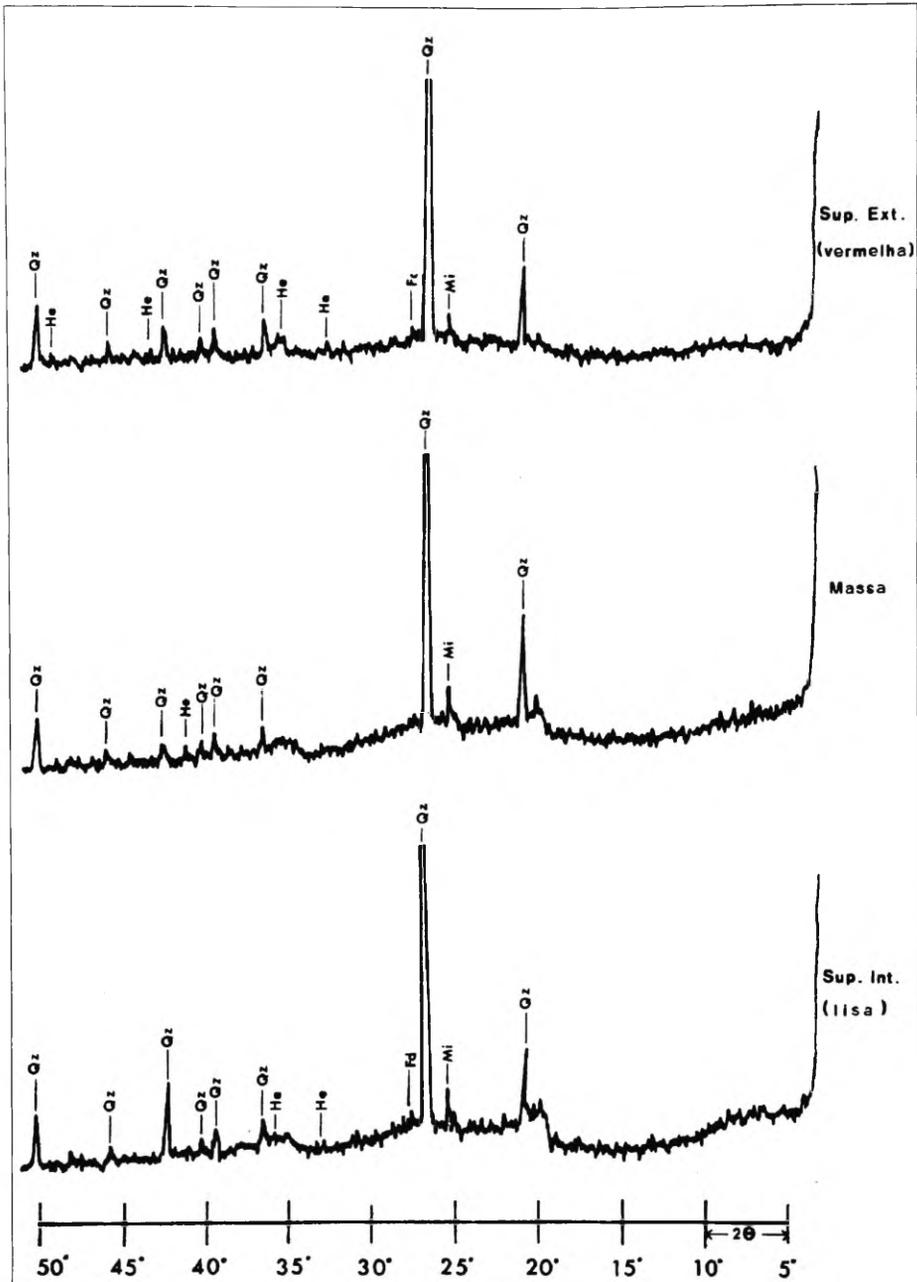


Figura 2

1000 CPS  $\text{CuK}\alpha$  2°/min

Sítio LAGOA SÃO PAULO - Amostra 2 - LSP-053-M<sub>7</sub>

des: José Ferreira  
Denise Dal Pino Souza/94

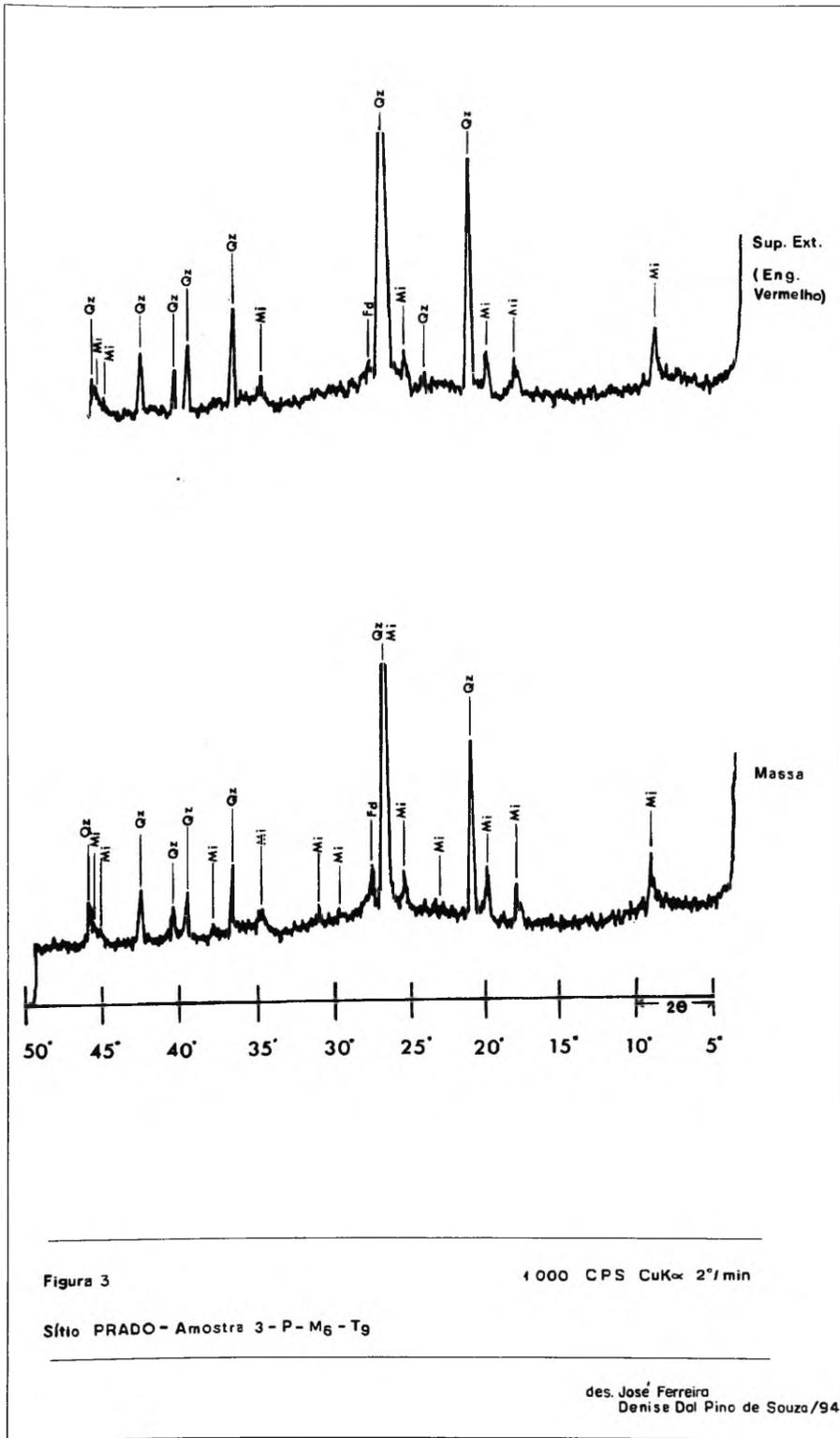


Figura 3

4 000 CPS CuK $\alpha$  2°/min

Sítio PRADO - Amostra 3 - P - M<sub>5</sub> - T<sub>9</sub>

des. José Ferreira  
Denise Dal Pino de Souza/94

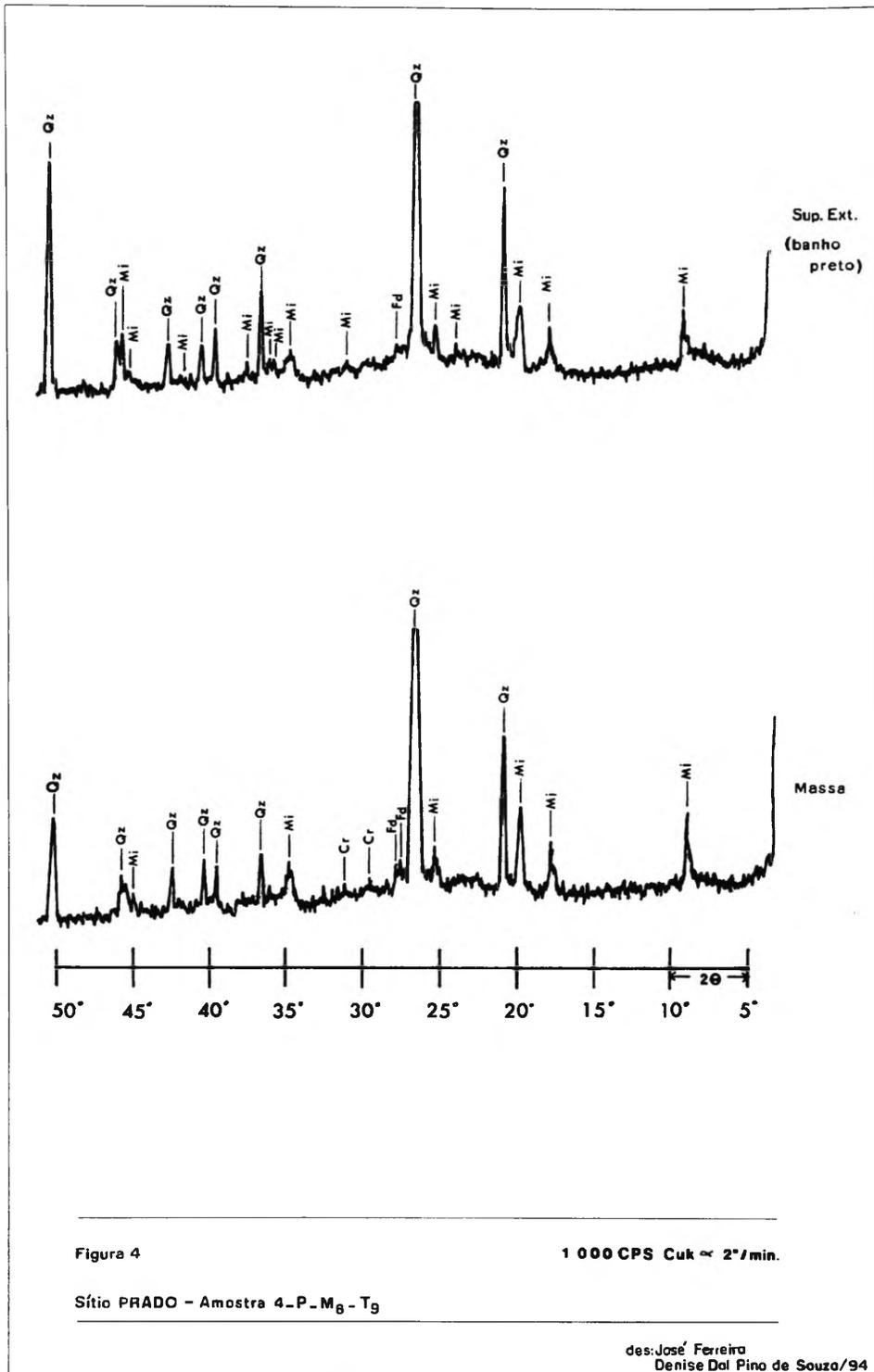
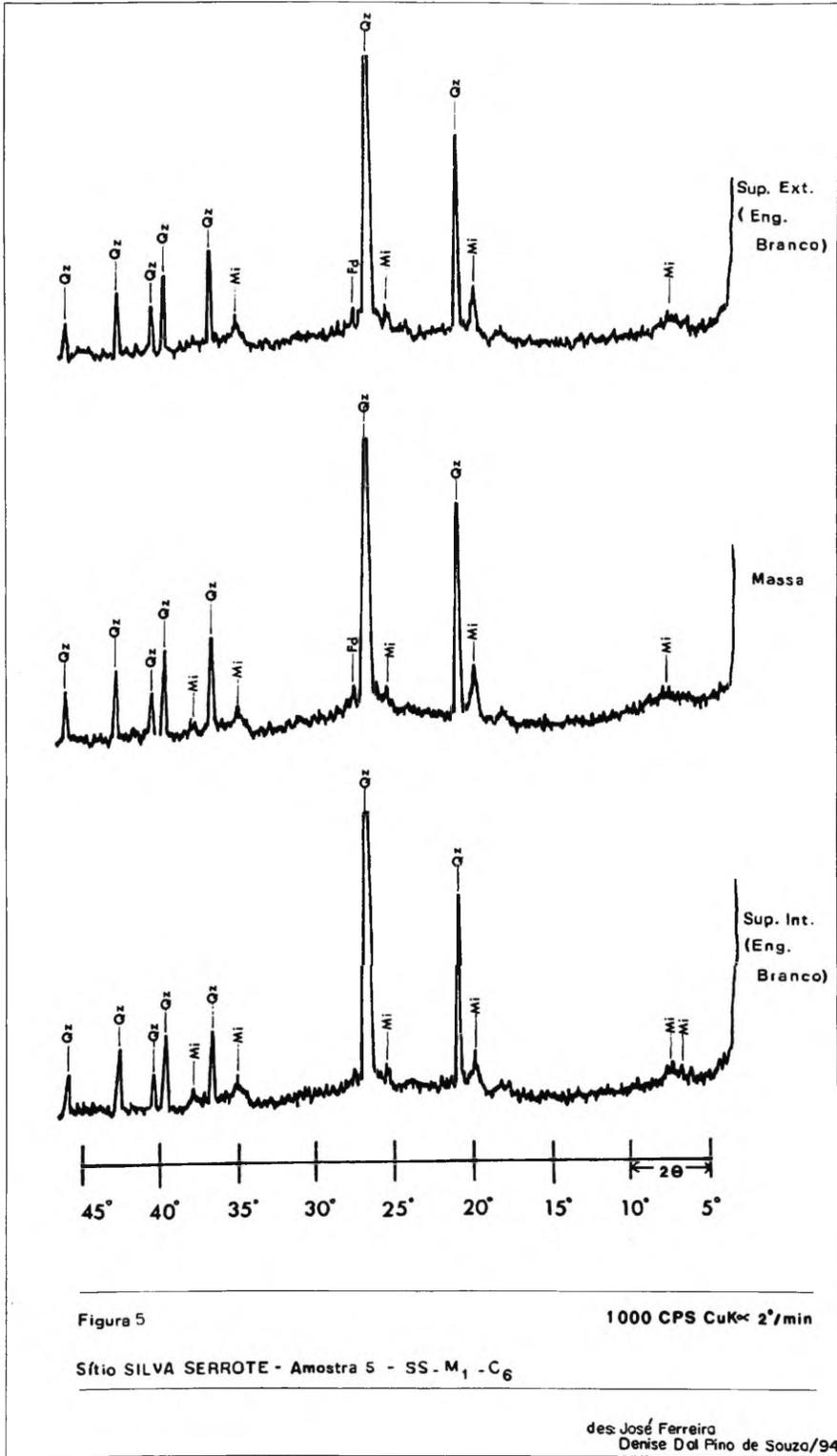


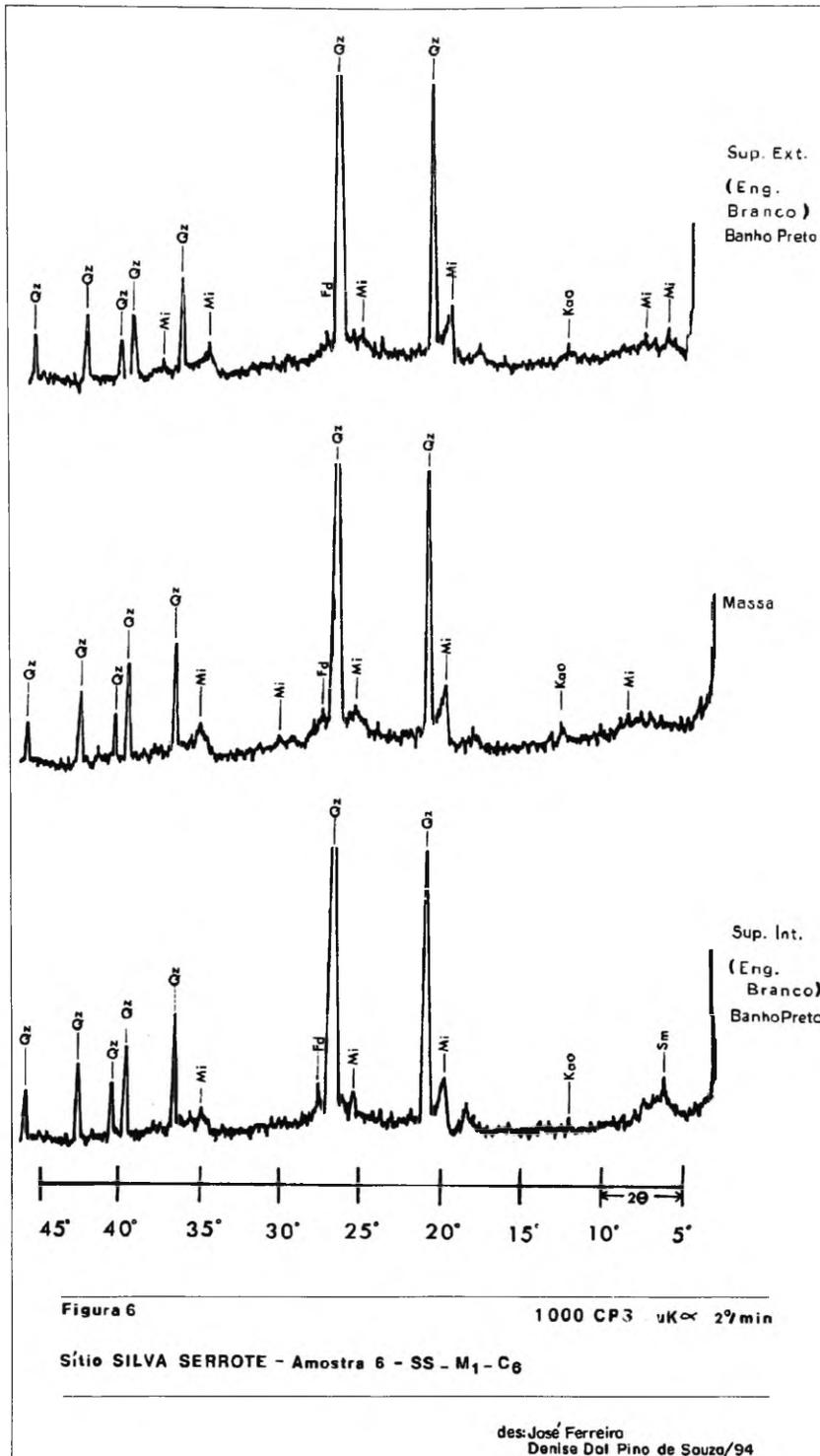
Figura 4

1 000 CPS Cuk  $\alpha$  2°/min.

Sítio PRADO - Amostra 4-P-M<sub>8</sub>-T<sub>g</sub>

des: José Ferreira  
Denise Dal Pino de Souza/94





ALVES, M. A. Technical study on prehistoric ceramic of Brazil. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 39-70, 1994.

**ABSTRACT:** This paper presents data resulting from the experimental part of the PhD thesis *Análise cerâmica: estudo tecnopológico*, (Department of Anthropology, University of São Paulo, August 1988).

Its subject matters are the study of ceramic paste, the burning temperature indices inference and the detection of coloring minerals present in the four ceramic sets originating from the two archaeological sites situated in the State of São Paulo ("Franco de Godoy" and "de Lagoa São Paulo") and two located in the State of Minas Gerais ("Prado" and "Silva Serrote").

The petrographic microscopy analysis of transmitted light, X Ray diffractometry analysis and scanning electronic microscopy and microanalysis techniques were employed in this Study.

**UNITERMS:** Ceramic sets – Ceramic paste – Microscopic lamina – Burning temperature indices – X-Ray diffractograms – Coloring minerals – Micrographies.

### Referências bibliográficas

- ALVES, M. A.  
(1982) *Estudo do sítio Prado: um sítio lito-cerâmico colinar*. Dissertação de Mestrado, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, (Datilografada).  
(1983/84) Estudo do sítio Prado: um sítio lito-cerâmico colinar. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, Museu Paulista, USP, XXIX: 169-199.  
(1988) *Análise Cerâmica: Estudo Tecnopológico*. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Datilografada).  
(1991) Culturas ceramistas de São Paulo e Minas Gerais: estudo tecnopológico. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 1: 71-96.  
(1992a) As estruturas arqueológicas do Alto Paranaíba e Triângulo Mineiro – Minas Gerais. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo 2: 27- 47.  
(1992b) Projeto Quebra-Anzol: evidenciação de ocupações pré-coloniais no Vale do Paranaíba, Minas Gerais. *Anais da VIª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 1: 118-126.  
(1990/92) Ocupaciones cerámicas y precerámicas del Estado de Minas Gerais, Brasil. *Paleoetnológica*. Centro Argentino de Etnologia Americana, Buenos Aires, Argentina, 6:5-18.
- ALVES, M. A.; GIRARDI, A. V.  
(1989) A confecção de lâminas microscópicas e o estudo da pasta cerâmica. *Revista de Pré-História*, USP, 7: 150-162.
- ARNAL, G. - B.  
(1984) La poterie néolithique et la technologie. Tony Hacksens; Max Schvoerer (Eds.) *Datation-caractérisation des céramiques anciennes*. CNRS, Paris.
- CHMYZ, I. (Ed.)  
(1976) Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. *Manuais de Arqueologia*, 1, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Universidade Federal do Paraná, Departamento de Antropologia, Curitiba.
- GOULART, M.  
(1982) *Novas perspectivas de análise cerâmica em pré-história brasileira*. Tese de Doutorado, Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Datilografada).
- IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas.)  
(1985) *Relatório 17446*, São Paulo, IPT.
- LEITE, C.A.P.  
(1986) *Transformações térmicas de argilominerais Haloisófitos na faixa de temperatura de 400<sup>o</sup>C a 1300<sup>o</sup>C. Estudo por microscopia e difração eletrônicas*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Física da USP (Datilografada).
- LEROI-GOURHAN, A.  
(1950) *Les fouilles préhistoriques – technique et méthodes*. A. et J. Picard et cie, Paris.  
(1983) *Le fil du temps – Ethnologie et Prehistoire.*, Fayard Paris.

PALLESTRINI, L.

- (1975) *Interpretação das estruturas arqueológicas em sítios do Estado de São Paulo*. Coleção Museu Paulista, Série Arqueologia, Fundo de Pesquisa do Museu Paulista, USP. Tese de Livre Docência, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.
- (1981/82) Cerâmica há 1500 anos, Franco de Godoy, Estado de São Paulo. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, Museu Paulista, USP, XXVIII: 115-129.
- (1984) Sítio arqueológico de Lagoa São Paulo, Presidente Epitácio, SP. *Revista de Pré-História*, Instituto de Pré-História, USP, VI: 381-410.

SANTOS, P. de S.

- (1975) *Tecnologia de Argilas*. Edgard Blücher e Editora da USP, São Paulo, 2 volumes.

SERONIE-VIVIEN, M. R.

- (1975) *Introduction à l'étude des poteries pré-historiques*, Le Bouscat Paris.

SHEPARD, A. O.

- (1963) *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institution of Washington, Washington.

SUGUIO, O. K.

- (1973) *Introdução à Sedimentologia*. Editora Edgard Blücher e Editora da USP, São Paulo.

*Recebido para publicação em 15 de agosto de 1994.*

## AS OCUPAÇÕES CERAMISTAS NO VALE DO RIO PERUAÇU (MG)

*André Prous\**

*Marcos Eugênio Brito\*\**

*Márcio Alonso Lima\*\*\**

PROUS, A.; BRITO, M. E.; LIMA, M. A. As ocupações ceramistas no vale do rio Peruaçu (MG). *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 71-94, 1994.*

**RESUMO:** Este trabalho apresenta o instrumental das populações pré-históricas recentes que ocuparam os abrigos do Vale do Peruaçu (Alto Médio São Francisco, MG). A ocupação pré-histórica tardia dos abrigos deixou registros muito variados: estruturas de habitação, sepultamentos, depósitos alimentares. Neste trabalho, descrevemos os artefatos de fibra vegetal, madeira, cera, osso, concha e cerâmica, além da indústria lítica. A análise tecnotipológica desta evidencia a existência de pelo menos dois conjuntos de indústria lítica nos abrigos. Um deles, caracterizado por suportes pequenos, raspadores côncavos e artefatos atípicos, é associado à cerâmica Una com a qual co-existe nas camadas superiores dos abrigos escavados. O outro conjunto, encontrado na superfície dos abrigos, caracterizado por grandes pré-formas lascadas de sílex para machado, lascas grandes e com tipos retocados característicos (utilizados para trabalhar a madeira). Atribuímo-los aos últimos habitantes da região. A indústria lítica dos sítios tupiguarani a céu aberto não foi ainda estudada.

A presença de pelo menos três culturas sucessivas (Una, Tupiguarani e outra, ainda sem denominação) no período pré-histórico tardio parece corresponder às rápidas mudanças da arte rupestre durante os dois últimos milênios.

**UNITERMOS:** Arqueologia em Minas Gerais – Tecnologia pré-histórica – Micro-vestígios de utilização – Horticultores.

### **Introdução**

O rio Peruaçu é um afluente do médio curso do rio São Francisco. Nasce em formações

(\*) Universidade Federal de Minas Gerais. Responsável pela análise tecnotipológica.

(\*\*) Universidade Federal de Minas Gerais. Responsável pelo desenho arqueológico.

(\*\*\*) Universidade Federal de Minas Gerais. Responsável pela análise traceológica.

crystalinas, atravessa a seguir o platô formado pelos calcários da formação Bambui, num profundo canyon entrecortado por trechos subterrâneos. Único rio atualmente perene (embora com profundidade nunca superior a 1,8m) em dezenas de quilômetros na margem esquerda do São Francisco entre Januária e Itacarambi, cedo tornou-se um eixo privilegiado para a penetração humana. O alto vale apresenta veredas ocupadas pelos buritis, circundadas pelo cerrado. Na parte mediana, a mata ciliar serpenteia no fundo do

canyon, cujas encostas apresentam uma vegetação de mata seca; no topo, a cobertura vegetal passa da mata calcícola nos calcários à formações de tipo cerrado em transição para a caatinga. O curso inferior do rio desenvolve-se finalmente na planície aluvial do São Francisco.

A UFMG realizou prospecções na região em 1978 e pesquisas sistemáticas desde 1988. Embora a maioria dos trabalhos tenham sido até agora feitos numa porção intermediária do vale, onde os abrigos secos proporcionam uma preservação excepcional dos restos orgânicos, alguns reconhecimentos foram feitos a montante, onde as pesquisas devem se intensificar nos próximos anos para estudar as aldeias a céu aberto.

Um dos objetivos deste projeto de longa duração é estudar a passagem de uma economia de predação a uma economia mista de produção/predação nos últimos milênios. Tentamos particularmente identificar alguns territórios pré-históricos, entender a relação que os grupos mantinham com os diferentes ambientes (canyon, veredas, platô e planície) e identificar os movimentos de população, os últimos dos quais provavelmente decorrentes da pressão neobrasileira sobre os grupos indígenas. Para tanto, contamos com estudos genéticos e de DNA, realizados em restos de plantas cultivadas por pesquisadores da ESALQ e em esqueletos humanos por biólogos do ICB/UFMG.

Neste artigo, falaremos essencialmente da ocupação dos abrigos, justamente pela variedade de informações que proporcionou, descrevendo os vestígios de indústria encontrados; não pretendemos apresentar uma visão de conjunto do vale ou modelos de ocupação regionais, que seriam ainda prematuros. Apenas tentaremos sublinhar, através dos restos da cultura material, as continuidades e as rupturas visíveis entre os caçadores-coletores e os grupos horticultores mais recentes. Deve ficar bem claro que nossas informações (como todas aquelas provenientes de pesquisas arqueológicas) são bastante fragmentárias e enviesadas: não vemos ainda claramente a relação entre os vestígios encontrados nos abrigos do canyon (bastante pesquisados) e os que aparecem nas aldeias a céu aberto localizadas a montante (apenas prospectadas). Outrossim, as camadas arqueológicas dos abrigos que correspondem aos últimos

caçadores e aos horticultores iniciais (entre 2000AP e 6000AP) costumam ser perturbadas por covas escavadas por grupos mais recentes, como veremos a seguir. Este fato dificulta sobremaneira a compreensão do processo de transformação; inclusive, não permite verificar se a introdução da cerâmica e da horticultura foram concomitantes, postulado geralmente admitido, mas nunca demonstrado, pelos arqueólogos das Américas.

Assim sendo, limitar-nos-emos a apresentar uma síntese dos conhecimentos adquiridos sobre a indústria e não uma reconstituição mais ambiciosa do passado cultural da região, embora já disponhamos de farto material sobre a alimentação, as estruturas de ocupação do espaço e sobre manifestações rituais ou “artísticas” (Prous, 1991, relatório manuscrito 2, &.). Descreveremos, portanto, os artefatos líticos, vegetais ou ósseos e a cerâmica para permitir uma comparação com os achados de outras áreas do Brasil Central. Em conclusão, veremos de que maneira estes vestígios inserem-se no panorama geral da arqueologia do Brasil Central e nos levam a discutir algumas idéias vigentes.

## 1 - A indústria lítica.

### *Instrumentos polidos*

Diversas transformações ocorrem no decurso do período “horticultor”, sendo uma delas o aparecimento de lâminas de machado (ver Prous, *in* Relatório 2). Nestas, podemos distinguir dois grandes conjuntos: o primeiro é formado por peças polidas e picoteadas, várias delas encontradas em escavação. São feitas de granodiorito, rocha alógena (trazidas de Riacho da Cruz, distante cerca de 40 km do canyon, ou das cabeceiras, desde um ponto ainda mais distante) mas também encontramos uma de calcário, rocha que não se presta a um trabalho tão pesado: talvez trate-se de um objeto feito como exercício por um principiante? O mesmo pode supor-se a respeito de uma peça de calcário, quebrada ao lascar-se um gume bifacial, como se fosse uma pré-forma. As lâminas são trapezoidais ou sub-retangulares e medem entre 12 e 16cm, variando seu peso entre cerca de 600 e mais de 800 gramas. As trapezoidais, com parte mesio-distal picoteada para aumentar a aderência, deviam ser inseridas

em cabos de tipo “embutido” (Ribeiro, 1988), dos quais um exemplar conservou-se na Lapa do Boquete; as sub-retangulares, encontradas num estojo em sepultamento com cera e tiras de embira, apresentam uma leve concavidade mesial que facilitaria um encabamento de tipo “dobrado” (Ribeiro, *ibidem*). As lâminas lascadas são de sílex, menores e bem mais leves (entre 9 e 12cm, pesando apenas entre 88 e 270g) o que implica utilização de um cabo com cabeça reforçada. Parecendo-se com bifaces, foram feitas a partir de grandes lascas corticais, largas e frequentemente refletidas, cujo talhe bifacial ainda deixa perceber restos da face interna e de córtex no que foi o talão ou a face externa da lasca. Não foi iniciado o estudo traceológico destes instrumentos, mas parece pouco provável que tenham sido destinados à fabricação de canoas, pelo menos no canyon, onde o rio é navegável; em compensação, podem ter cortado os postes cujas marcas são frequentes nas escavações. A existência de lâminas de machado de sílex, matéria preterida para este uso por rochas mais resistentes no resto do Brasil, era totalmente inesperada; embora P. Lund tenha mencionado “machados de sílex” em sua correspondência, acreditamos que estava errado na identificação (ver nossos comentários a respeito deste texto *in* Hoch; Prous, 1985). Outrossim, o que significaria o fato que elas não foram polidas? Tratar-se-ia apenas de esboços destinados ao polimento fora do vale (onde não existe areia abrasiva perto da água)? A ausência de estilhamento nos gumes reforça esta hipótese; no entanto, é bem possível que se trate de instrumentos expeditos de substituição às rochas “verdes”, num momento em que não se tinha mais acesso à fonte das mesmas por parte de grupos refugiados no Peruaçu. A quase totalidade destas lâminas lascadas foram inclusive encontradas em superfície dos abrigos, sendo dos vestígios mais recentes da região. Tal substituição de lâminas polidas por outras lascadas (às vezes simples lascas espessas) em períodos recentes, é documentada por um machado coletado entre os Kreen-Akorore e conservado no Museu de Antropologia da Universidade de Goiás.

As mós trabalhadas, por vezes consideradas típicas das populações neolitizadas, são raras; apenas duas peças de pedra foram encontradas (nas Lapas da Hora e de Rezar) mas é claro que podiam ser utilizados almofarizes de madeira, ou

apenas blocos de calcário aproveitados casualmente; preparados por picoteamento, ambos os artefatos mencionados apresentam uma larga depressão em meia cana.

#### *A derradeira indústria lítica do Peruaçu*

O material lascado evidencia modificações em relação aos períodos anteriores, sendo também possível sentir uma diferença entre os vestígios enterrados, datados do início da nossa era (camadas “0” e “I”, cujo estudo está apenas iniciando-se) e os restos mais superficiais, provavelmente com antiguidade de poucos séculos, se não proto-históricos (para uma descrição mais detalhada destes, ver Prous, Fogaça, Lima & Brito, no prelo).

A indústria superficial (a mais recente) mostra a existência de procedimentos de fabricação comuns, apesar da heterogeneidade dos vestígios encontrados nos diversos sítios. Com efeito, os produtos de descorticação somente aparecem nos abrigos próximos às fontes de matéria-prima (seixos do leito seco de um córrego nas imediações da Lapa dos Desenhos; ou do Peruaçu, na Lapa dos Bichos). Nos outros casos, a retirada do córtex e extração de lascas maiores faziam-se nos afloramentos (no ateliê a céu aberto do Judas, por exemplo, cf. Fogaça & *alii.*); traziam-se ao sítio blocos menores e grandes lascas espessas e corticais com mais de 10 cm. As grandes lascas eram utilizadas como núcleo (a face interna servindo de plataforma de percussão) ou suporte para artefatos retocados. Os pequenos blocos serviam para extrair, por percussão dura direta, lascas de até 8 cm de comprimento, com talão liso e espesso; quando não se obtinha mais lascas maiores de 3,5cm, eram abandonados, apresentando-se, neste estágio final, globulares ou sub-discoidais. Em dois sítios encontramos peças maciças com duas faces principais (uma mais convexa que a outra) das quais tinham sido retiradas grandes lascas centrípetas, às vezes escamosas. Lembram *nuclei* de tipo Levallois, mas não há lascas extraídas por esta técnica, nem facetagem do talão neste período. Ainda existem indícios casuais de lascamento bipolar em três sítios, inclusive no ateliê do Judas (esta técnica é mais bem atestada no abrigo Zé de Souza e na Gruta dos Caramujos, não muito distantes do vale), com poucas lascas

e uma bigorna que apresenta vestígios típicos de lascamento de pedra. É claro que não há muitas vantagens em utilizar a técnica bipolar para o sílex, a não ser que se trate de aproveitar nódulos muito pequenos, como os de sílex preto brilhante que formam veios em alguns estratos do calcário local ou para conseguir-se pequenos elementos a serem montados em série num cabo. Raros são os batedores encontrados: o calcário dos afloramentos não fornecia um material adequado para lascas de sílex local, bastante resistente; mesmo assim, deve ter sido utilizado, o que explicaria em parte a frequência de acidentes de lascamento como a reflexão das lascas (25% de casos nas lascas e 50% nas cicatrizes observadas nos *nuclei* na Lapa dos Bichos) ou sua fratura distal. Os batedores observados são seixos de sílex ou de quartzito e até *nuclei* reutilizados (tais batedores “sobre arestas” foram encontrados no Boquete e no Sítio Antonio Cardoso).

Os suportes trabalhados são bem mais numerosos que nas camadas imediatamente subjacentes. Além das “pré-formas” de sílex já mencionadas, observamos grandes lascas não corticais mais delgadas, sempre quebradas obliquamente (uma delas teve a parte quebrada retocada), com talhe bifacial pouco profundo. A análise traceológica evidenciou, numa delas, marcas de uso intensivo em madeira fresca; caso esta peça fosse representativa, este tipo de instrumento teria servido como faca de gume reforçado para trabalhar matérias medianamente resistentes.

Mais frequentes são as lascas com retoque unifacial: algumas têm formas “clássicas” como uma “lesma” parcialmente destruída pelo fogo (Morro Vermelho) ou plainas, que podem apresentar tanto um retoque cuidadoso com retiradas laminares paralelas (Bichos), quanto um trabalho mais tosco; infelizmente, as peças deste tipo provenientes dos níveis recentes não ofereceram micro-vestígios legíveis de utilização.

Os artefatos mais típicos deste período no Peruaçu são, no entanto, raspadeiras feitas sobre grandes lascas (entre 9 e 13cm), trapezoidais espessas e corticais, bem mais largas na extremidade distal que na proximal; o retoque, marginal e escamoso, desenvolve-se lateralmente. Apenas uma destas raspadeiras, a menos típica, apresentou dois gumes retocados, com micro-vestígios de utilização em madeira (um gume,

posteriormente refrescado, para cortar; o outro, para raspar). Nas Lapas do Lourenço e da Hora, suportes corticais enormes (até 20cm) foram retocados lateralmente, sendo que um deles apresenta também uma frente retocada convexa; as partes mesiais apresentam abundantes restos de resina e as laterais, vestígios de fricção em madeira dura; sendo pouco provável que estas peças pesadas tenham sido encabadas, podemos supor que tenham sido usados como machados manuais para cortar árvores.

Ainda existem lascas retocadas de maneira irregular: as de tamanho médio (entre 5 e 9cm) são espessas e apresentam córtex, enquanto o bulbo foi parcialmente retirado; os retoques são praticados a partir da face mais plana (mesmo se esta for cortical), sendo bastante abruptos; verifica-se que no início de uso apresentam gume reto ou levemente convexo e retoque semi-abrupto; quando mais utilizadas, o gume torna-se convexo e o retoque abrupto, com arredondamento da parte ativa. Em lascas pequenas, os retoques costumam ocorrer em várias faixas curtas, separadas por fortes denticulações.

A análise traceológica inicial das lascas “brutas” (não retocadas) de forma regular evidenciou apenas um caso inquestionável de vestígios, numa lasca não retocada que cortou material vegetal fresco. Podemos supor que as outras lascas com gume cortante teriam sido aproveitadas para operações que não deixam facilmente marcas nas variedades de sílex do Peruaçu (cortar carne, por exemplo). Quanto às peças retocadas que não apresentaram indícios de uso, elas poderiam ter tido seus gumes refrescados após utilização, ficando os vestígios no talão das lascas de retoque (no entanto, o talão dos poucos retoques encontrados também não apresentaram marcas de uso); de qualquer forma, por que abandonar os artefatos logo depois de os retocarem? Como sempre, o estudo traz mais perguntas que respostas.

Uma última categoria tipológica vem a ser a dos blocos de calcário utilizados como bigornas para quebrar vegetais, que vêm sendo estudados por M.T.Moura; muitos deles foram toscamente regularizados por lascamento periférico, medindo entre 13 e 25 cm e pelo menos 4 cm de espessura. Apresentam as mesmas manchas oleosas que já foram descritas em outros lugares (Bryan, 1977; Bryan & Gruhn, 1993; Moura & Prous, 1989).

Por sua vez, os pigmentos para pintura são geralmente fragmentos de couraça bruta, marcados por estrias de raspagem (Silva e Paredes, *in* Relatório 2).

As indústrias lascadas imediatamente subjacentes estão ainda mal conhecidas e serão comentadas mais adiante, no parágrafo 4.

## 2 - Indústria de concha, osso e materiais vegetais.

Poucos artefatos de osso foram recolhidos; no Boquete, um fragmento de espátula em osso de veado, artefato normalmente característico das camadas mais antigas, pode ter sido trazido para os níveis superficiais durante a escavação dos “silos” pelos indígenas horticultores. Alguns fragmentos ósseos com facetas polidas ou estriadas poderiam ser o refúgio de algum trabalho de fabricação. Contas de colar discoidais (algumas, feitas com osso de pássaro) de 3 a 5 mm de diâmetro foram encontradas espalhadas nas escavações. No Malhador, apareceram ainda uma ponta polida e um chifre de veado trabalhado. De concha de gastrópodo gigante (*Megalobulimus*) encontramos fragmentos da primeira volta, com reentrância lascada que sugere tratar-se de restos de plainas (Prous, 1986); fragmentos de labro retrabalhado em proveniência da camada II do Boquete poderiam ser indícios da utilização desta parte da concha como anzol (utilização conhecida entre os Bororo, cf. Albisetti e Venturelli, 1962). Outro fragmento, cheio de pigmento vermelho, podia ser um recipiente de tipo godê. A concha robusta de bivalva de água doce foi também utilizada, sem retoque, como faca ou raspador, como comprova a peça de 7cm de comprimento, com vestígios de utilização, encontrada num estojo do sepultamento 4 da Lapa do Boquete. Retângulos recortados em bivalvas poderiam ser elementos de adorno a serem colados, como exemplificam colares ou máscaras indígenas atuais.

A casca de ovo de uma ave grande (menor que uma ema, no entanto) foi aproveitada para fabricar pingentes ovóides; cinco destes elementos de colar foram encontrados juntos na Lapa da Hora.

Os restos vegetais são abundantes; além do já mencionado cabo de machado de tipo “embutido”, encontramos várias pontas de madeira; uma flecha farpada tinha sido quebrada para acompanhar seu dono na cova funerária,

assim como o arco (a remontagem permitiu verificar o complexo sistema de inserção da ponta no caniço). Colocados paralelamente e mantidos por cordões, caniços eram também utilizados para fazer esteiras, seja para sentar, seja para servir de base a um dos depósitos que denominamos “silos”. Uma vareta com extremidade esmagada para separar as fibras (pincel?) apareceu também numa dessas estruturas. Caniços e fibras de cipó foram trançados para fabricar a linda cesta que encontramos junto de um corpo semi-mumificado. Os mortos eram depositados num leito de folhas e revestidos de uma espécie de capa de folhas compridas, ligadas por um cordão.

Ainda encontramos contas de colar de sementes, com menos de 5 mm de diâmetro e restos de postes enterrados (Boquete) ou ainda superfícies, mas certamente feitos sem instrumentos de metal (Piolho do Urubu). Barbantes de vários tipos de algodão e cordões feitos de fibras mais resistentes ainda não identificados foram achados frequentes nas escavações; tiras de embira imobilizavam os braços dos dois mortos enterrados nas camadas superiores do Boquete. Bolas de cera virgem, ainda com própolis, eram guardados nos estojos, provavelmente para reforçar a aderência no processo de encabamento (há vestígios de cera no cabo de machado); uma destas bolas, com a forma de uma tampa de garrafa de Champagne, evoca um virote embora possa ser apenas o resultado da raspagem do material.

Assinalaremos enfim, a presença de numerosas cabaças inteiras nos sepultamentos e de fragmentos nos diversos depósitos (“silos” e covas para lixo).

## 3 - As cerâmicas.

Aparecem, em contextos diferentes, vestígios normalmente atribuídos a pelo menos duas tradições ceramistas distintas. Análises prévias de cerca de 2500 cacos provenientes de 20 sítios foram feitas por Junqueira e Malta (1981), Prous (1991, Relatórios 1 e 2) e Jobim (Relatório 2).

### *A cerâmica “Una”*

A grande maioria da cerâmica coletada nos abrigos pode ser provisoriamente denominada “de tipo Una”. É formada por cacos não decorados, de

paredes finas (a espessura varia entre 4 e 22 mm, mas fica geralmente ao redor de 7mm apenas); embora porosa e às vezes heterogênea, a pasta é muito dura.

O antiplástico é bastante variável de um sítio para outro: argila, carvão vegetal (este, somente em vasos de paredes mais finas), calcário moído, areia rolada de rio. A oxidação atinge entre 60 e 100% da espessura. A superfície é marrom, raramente alaranjada; geralmente, apresenta alisamento e uma brunhidade, pelo menos externa. Os vasilhames parecem ter sido feitos geralmente por modelagem e não com roletes. As formas são quase exclusivamente fechadas e globulares; os lábios são arredondados ou apontados; os fundos, curvos. Excepcionalmente, a borda pode ser levemente ondulada, ou acompanhada por uma incisão fina mas nunca é reforçada ou decorada. A abertura da boca varia de 5 a 13 cm para os vasos globulares, entre 13 e 30 cm para os raros recipientes abertos (embora não ultrapasse geralmente 18 cm). Quando a boca não é constrita, as paredes costumam ser sub-verticais ou apenas levemente inclinadas. No Boquete, encontrou-se um caco espesso regularizado e com furo central; provavelmente trate-se de uma rodela de fuso feita a se “recuperar” um fragmento de vasilhame quebrado (é interessante notar que as características deste caco são de tipo tupiguarani). Neste mesmo abrigo, foi verificado que a quantidade de cerâmica era maior no fundo do abrigo (onde os vasos deviam ser guardados contra a parede) e mais perto da entrada (onde os fragmentos são menores, a não ser nos três depósitos de lixo escavados), diminuindo na zona intermediária. Aparece também nos sepultamentos, juntamente com as cabaças.

Em raros sítios (Malhador, Ticão, Lourenço e Caboclo) aparecem alguns cacos muito leves, por apresentarem uma estrutura extremamente porosa: numerosos buracos de vários milímetros de diâmetro foram deixados pela queima de materiais combustíveis (vegetais? tratar-se-ia de uma variedade de *cariapé?*), propiciando uma oxidação completa e uma cor alaranjada. Não sabemos se devem ser ou não atribuídos aos mesmos artesãos que os vestígios descritos acima.

Na Lapa da Hora encontramos, numa das camadas superiores da sondagem III, blocos de argila endurecida, porém não queimada. A forma de vários destes fragmentos, com até 6cm de

diâmetro, sugere cacos de vasilhame em preparação, inclusive com borda; outros, mais maciços, apresentam depressões em canaleta que lembram torrões de pau-a-pique; teria havido algum edifício construído com esta técnica no fundo da pequena gruta, no final do período pré-histórico?

#### *A cerâmica tupiguarani*

Uma outra categoria de cerâmica foi notada, sobretudo em sítios a céu aberto e fora do canyon (Grotões etc.), mas também em abrigos onde tanto pode ser a única representada quanto misturar-se com a de “tipo Una”; neste caso, no entanto, e ao contrário dos cacos finos e escuros, não aparece enterrada, a não ser superficialmente ou em depressões remexidas a partir da superfície: trata-se da cerâmica dita Tupiguarani. A quase totalidade dos cacos são bem espessos (geralmente mais de 17 e até 26 mm); apresentam-se pouco oxidados (em geral, em menos de 20% da espessura); o antiplástico costuma ser menos abundante e mais bem repartido que nos tipos Una, dominando a areia; em alguns locais, nota-se, no entanto, a presença de alguns elementos grandes de hematita, calcário e feldspato. A não ser o fundo modelado, os potes foram construídos por roletes.

Dois categorias de recipientes foram encontradas nos abrigos: a) pequenos vasos abertos com até 35 ou 40 cm de diâmetro, bordas extrovertidas reforçadas externa e internamente, espalhadas nas áreas de ocupação. Alguns cacos apresentam vestígios de traços vermelhos finos sobre engobo branco; b) vasos de formato oval em planta, fortemente carenados e com a parte superior decorada por linhas de unguiações (as unhas têm cerca de 12 mm de comprimento) inclusive na borda, reforçada externamente. O diâmetro maior gira ao redor de 30 cm e o menor, de 20 cm. Estes potes foram encontrados em nicho (Lapa do Índio) ou em abrigos sem outra marca aparente de ocupação (Abelinhas/Jataí), sugerindo uma utilização ritual. Nos sítios a céu aberto predominam formas bem maiores e fechadas de tipo *igaçaba*. Estas urnas têm uma boca de 30 a 40 cm de diâmetro e 40 a 80 cm de diâmetro de bojo. O ponto de inflexão é alto, podendo ser marcado por uma carena nítida. As bordas não são reforçadas e os lábios são planos ou arredondados.

A maioria apresenta uma superfície sem decoração, seja alisada, seja exageradamente irregular (sugerindo até um tratamento voluntário no sítio

Grotinha); raramente, cacos apresentam restos de banho vermelho (trata-se, então, de vaso menor, com paredes um pouco mais finas) ou traços pintados pretos sobre engobo branco. Moradores da região presentearam-nos com uma esfera com furo central, provavelmente um peso de fuso, que atribuímos tentativamente aos tupiguaranis.

Apesar da eventual co-existência dos dois tipos de cerâmica na superfície de alguns abrigos, acreditamos que tenham sido deixados por culturas distintas, pois não há vestígios “tupiguarani” nos longos trechos mais fechados do canyon, nem nos níveis estratigráficos mais profundos escavados. É possível que os raros vasos encontrados em abrigos sejam resultados de trocas de objetos ou de aquisição de esposas/oleiras e não de uma ocupação verdadeira por parte dos tupiguarani, que parecem ter preferido as veredas a montante, e a planície a jusante. De fato, a maioria da cerâmica tupiguarani encontrada é formada por potes inteiros ou pouco fragmentados, que encontramos como que escondidos em nichos e grutas e não em locais de habitação ou intensa ocupação. Outra possibilidade seria que uma única população teria ocupado alternada e sazonalmente os diversos ambientes, deixando em cada um deles categorias cerâmicas distintas. As diferenças notadas na pasta e nos processos de fabricação resultariam então de exigências diferentes para a qualidade dos vasos fabricados e não de preferências culturais. A futura análise do material dos sítios lito-cerâmicos das veredas, localizados por I. Malta e P. Junqueira e que deverão ser escavados em breve, trará certamente subsídios valiosos para escolher entre estas duas interpretações.

A datação mais antiga de que dispomos para camadas em que foram encontrados cacos de tipo Una é de  $2240 \pm 70$  AP (Lapa do Índio). No Malhador, um caco foi encontrado junto com um carvão datado em 5000 AP retirado não de uma fogueira intacta, mas de uma zona possivelmente perturbada pelo sedimento proveniente de uma cova de sepultamento; desta forma, não se deve confiar numa “associação” de caráter duvidoso.

#### 4 - As culturas tardias no vale do rio Peruaçu.

É fácil distinguir entre os achados arqueológicos das camadas superiores dos abrigos (caracterizadas por balaios cheios de vegetais cultivados e

silvestres, cerâmica e artefatos vegetais, fogueiras construídas, fossas de dejetos, sepultamentos etc.) e os das ocupações anteriores que apresentam vestígios de ocupação bem menos intensa, diversificada ou preservada. Mas houve, sem dúvida, importantes modificações culturais no decorrer dos dois últimos milênios. Outrossim, a própria evolução acelerada dos grafismos rupestres indica uma “aceleração” das transformações: enquanto a Tradição “São Francisco”, com suas representações de armas e figuras geométricas, parece ter permanecido estável durante muito tempo ao longo do período “pré-cerâmico”; nos seus estilos finais aparecem algumas representações de raízes e tubérculos talvez cultivados e até uma possível espiga de milho (facies Rezar), *tipiti* e cerâmica (facies Caboclo). Logo depois, a temática rupestre passa por rápidas e sucessivas mudanças: ao “reinado” das figuras geométricas sucede o das figuras zoomorfas e vegetais (milho, coqueiros nas unidades estilísticas “Peruaçu – Urubu” e “Desenhos”; para as representações “alimentares”, ver Prous, 1989); finalmente, impõe-se o domínio das figuras humanas miniaturas (Tradição “Nordeste”), sem contar manifestações menores mais tardias e ainda mal definidas. É tentador estabelecer um paralelo entre estas transformações e as já mencionadas na indústria lítica dos horticultores, mesmo sem levar em conta a existência de duas tradições ceramistas na região (já que não há certeza de que os Tupiguarani teriam efetivamente ocupado os abrigos). E, realmente, os vestígios líticos coletados nos diversos sítios, respectivamente, em superfície, nos níveis da camada superior (dita “0”, frequentemente perturbada pelo gado e as atividades antrópicas recentes) e nos níveis da camada “I” (intacta, com datações atualmente entre 1200 e 1600 AP na Lapa do Boquete, nosso principal sítio de referência) mostram diferenças notáveis. O material de superfície inclui sobretudo as peças grandes e retocadas descritas no início deste texto; em compensação, o lítico enterrado comporta essencialmente lascas não retocadas pequenas (dois terços das mesmas têm menos de 3cm, quase nenhuma, mais de 7) e sem córtex. Os artefatos retocados são raríssimos e geralmente atípicos (como o “furador” da figura 6) ou fragmentados; destacam-se espessos raspadores côncavos abruptos, cujas lasquinhas de retoque típicas são encontradas com muito maior frequência que o próprio instrumento. É mesmo possível notar algumas diferenças entre o material da camada

“I” e o do “O” superior e médio. Outrossim, apareceram fragmentos de uma raspadeira delgada utilizada como faca e de um instrumento de gume retocado semi-abrupto usado para raspar madeira. Nem o gume dos raspadores nem os talões das (raras) possíveis lascas de retoque dos mesmos apresentaram indícios de terem trabalhado e apenas uma das lascas brutas examinada apresentou um arredondamento, aspecto insuficiente para caracterizar o seu uso. Parece, portanto, que estes instrumentos teriam sido fabricados, mas não utilizados nem refrescados nos locais escavados. Não podemos, no entanto, definir ainda “fases” em função destas modificações baseando-nos apenas na Lapa do Boquete: com efeito, é possível que as peças menores encontradas nos níveis estratigráficos superiores da camada “O” pertençam ao mesmo nível cronológico que as grandes lascas superficiais, das quais teriam sido separadas pelo pisoteio do gado. Quanto às variações discretas notadas entre o “O” e o “I”, precisam ser confirmadas pela análise (em andamento) do material de vários outros sítios como as Lapas do Malhador (tese de M. Schlobach) e dos Bichos (M. Alonso) que deverá mostrar se este fenômeno é geral no vale.

### Conclusão.

O estudo do material coletado na superfície de numerosos sítios e dos vestígios recuperados nas camadas superiores de alguns abrigos evidencia rápidas mudanças nas tecnologias ao longo dos dois últimos milênios. Acreditamos que seja possível distinguir nos abrigos pelo menos dois (mais provavelmente, três) conjuntos. O primeiro e mais antigo corresponde ao que se costuma chamar Tradição ceramista “Una” (mas cujo vínculo com a fase litorânea epônima fica por demonstrar), caracterizada no Peruaçu por uma indústria lítica de lascas pequenas e que privilegiou suportes menores para elaboração de pequenos artefatos retocados, aparentemente pouco padronizados. É de se lamentar que poucos instrumentos apresentem vestígios claros de utilização; isto deve-se em parte à quantidade de material queimado (o brilho consecutivo à ação térmica mascara os micropolidos) e ao grão grosso das variedades de sílex mais típicas do vale, que dificulta o desenvolvimento do micropolido; no

entanto, estas mesmas limitações existiam em camadas mais antigas, onde conseguimos resultados melhores; destarte, acreditamos não termos escavado ainda os principais locais de trabalho artesanal.

As ocupações Una deixaram vestígios muito variados (estruturas de armazenamento, cestaria, sepultamentos etc.) que correspondem a uma ocupação longa e intensa da região. Tentamos atualmente verificar se teria havido uma evolução do instrumental no interior desta “Tradição”, como acreditamos ter existido na arte rupestre (Unidades Desenhos e P. do Urubu). O segundo conjunto corresponde a vestígios superficiais marcados por instrumentos retocados sobre lascões, com tipos bem característicos; estes grandes suportes lembram a “fase Jataí” dos pesquisadores goianos, mas dela diferem pela existência (e a frequência) de retoques. De qualquer forma, a última ocupação, que deixou seus vestígios na superfície das Lapas, parece ter sido curta e rompe totalmente com toda a tradição de trabalho da pedra dos milênios anteriores. Acreditamos que reflita uma população intrusiva, que talvez estivesse fugindo da aproximação dos neobrasileiros. A ela atribuímos tentativamente as pinturas de tipo “Nordeste”, a última das principais Tradições rupestres que apareceram no Vale. Talvez estes derradeiros indígenas, desterrados no Peruaçu, tivessem uma economia adaptada a uma situação de grande mobilidade (menos dependente da horticultura?), e portanto, necessidade de instrumentos bastante diferentes dos que caracterizavam seus predecessores imediatos enquanto lembram até certo ponto os dos primeiros colonos do Vale, cerca de 12.000 anos atrás. Trata-se de uma simples conjectura, pois não podemos ainda correlacionar os instrumentos do holoceno final com a economia: com efeito, a análise traceológica das camadas “O” e “I” dos abrigos escavados ainda mal começou; a colheita do milho não necessita instrumentos líticos e não deixará, portanto, traços nos gumes; sua preparação deixou poucos vestígios (trituradores ou mós); no caso da mandioca, representada desde o período final da Tradição São Francisco juntamente com *tipiti*, ela foi ralada pelos portadores da Tradição Una, como testemunham vestígios marcados com riscos paralelos encontrados na Lapa do Boquete; no entanto, não sabemos ainda com que instrumentos. Desta forma, não podemos saber se foram modificações de cunho

econômico ou uma ruptura na tradição industrial que poderiam explicar tantas mudanças no instrumental lítico; uma tese de Doutorado vai ser dedicada a tentar resolver esta dúvida.

Ainda falta determinar qual é a relação entre os últimos moradores dos abrigos e os portadores da tradição tupiguarani, cujos vestígios aparecem casualmente em algumas Lapas. A partir dos sítios abertos recém-localizados nas cabeceiras do Peruaçu, esperamos ter a possibilidade de melhor definir esta ocupação e, particularmente, sua indústria lítica que, segundo comunicação pessoal de I. Malta, seria bastante desenvolvida. Desta forma, poderemos contribuir para uma melhor definição da "Fase Belvedere", nome dado à ocupação tupiguarani no Alto Médio São Francisco, pelos pesquisadores do IAB.

Outrossim, uma comparação sistemática entre as cerâmicas "Una" e Tupiguarani pretende mostrar até que ponto suas pastas apresentam características capazes de diferenciar os vasilhames menores de cada uma destas tradições.

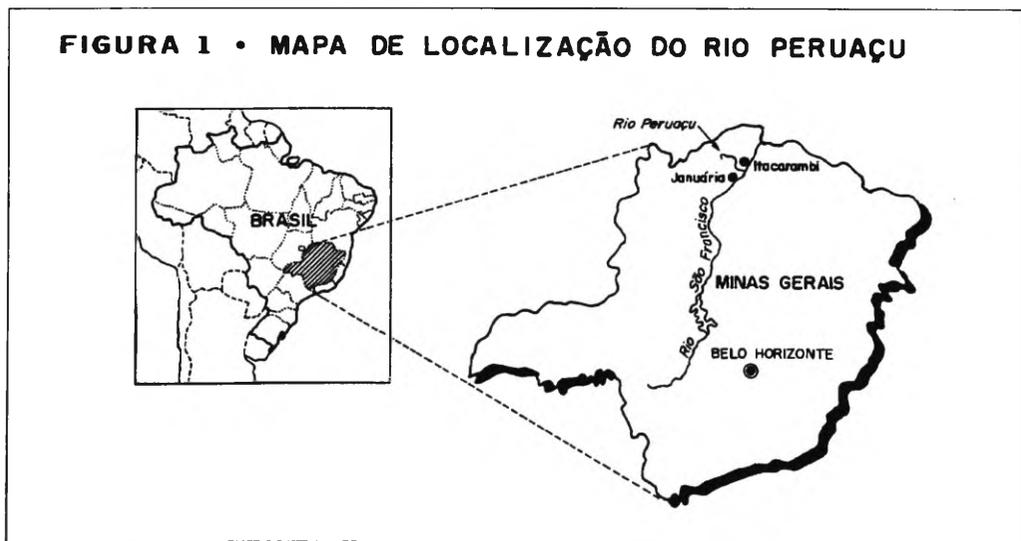
Pretendemos ainda retomar a pesquisa iniciada nos anos 70 (Abreu, 1978) entre os remanescentes Xacriabá que ocupam há algumas gerações uma reserva vizinha, para tentar resgatar algumas tradições sobre seu passado na região. Estes índios estão, infelizmente, muito aculturados, embora

mantenham algumas pautas, que incluem inclusive cerimônias em abrigos pintados.

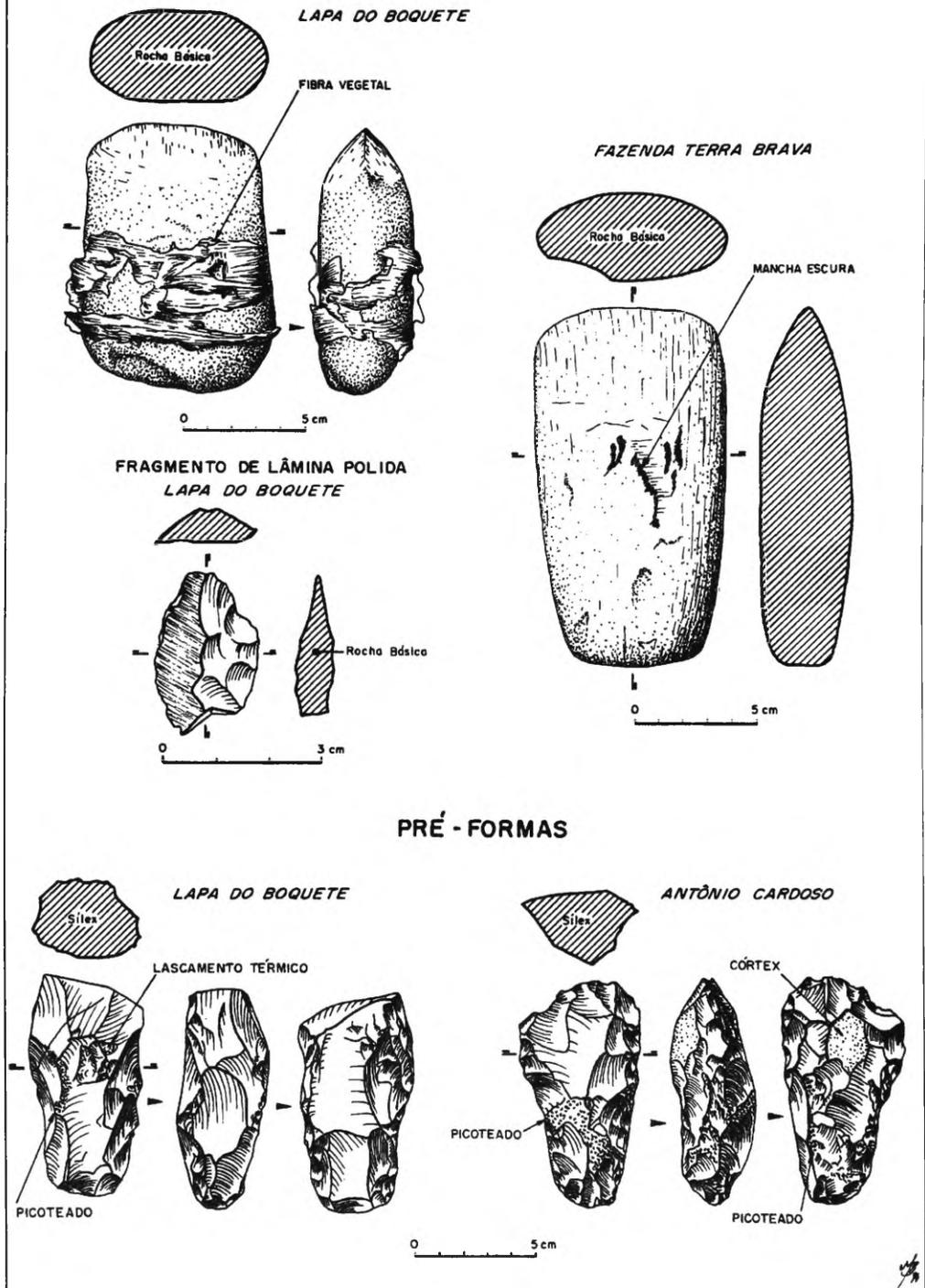
Enquanto não apresentamos uma reconstrução mais completa do passado recente no Peruaçu (a qual ultrapassaria os limites do espaço disponível para este artigo), esperamos que esta apresentação dos vestígios da cultura material estimule a pesquisa e facilite a comparação com os materiais já coletados por nossos colegas, particularmente nos estados de Goiás e Bahia. Em todo caso, nossas observações sugerem que os vestígios tardios não tupiguarani, geralmente atribuídos a uma única cultura ("Una", fase Palma de Simonsen & alii, 1981; fase Jataí, de Schmitz & alii, 1976, 1981; fase Unaí, de Dias & alii, 1975; período cerâmico de Bryan & Gruhn, 1993) poderiam, pelo menos em certas regiões, ter sido deixados por várias populações, as quais certamente mantiveram contatos com os tupiguarani.

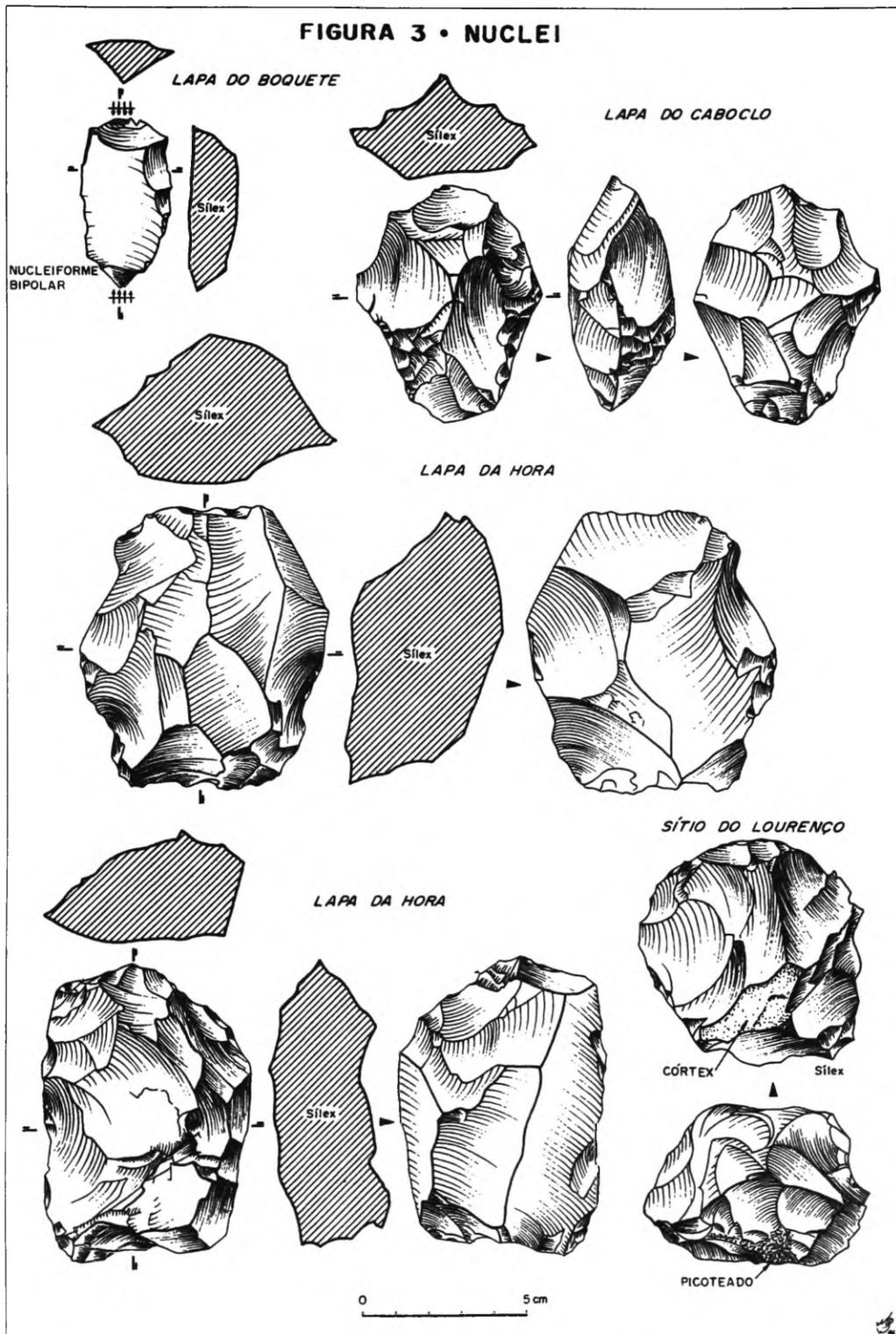
#### Agradecimentos

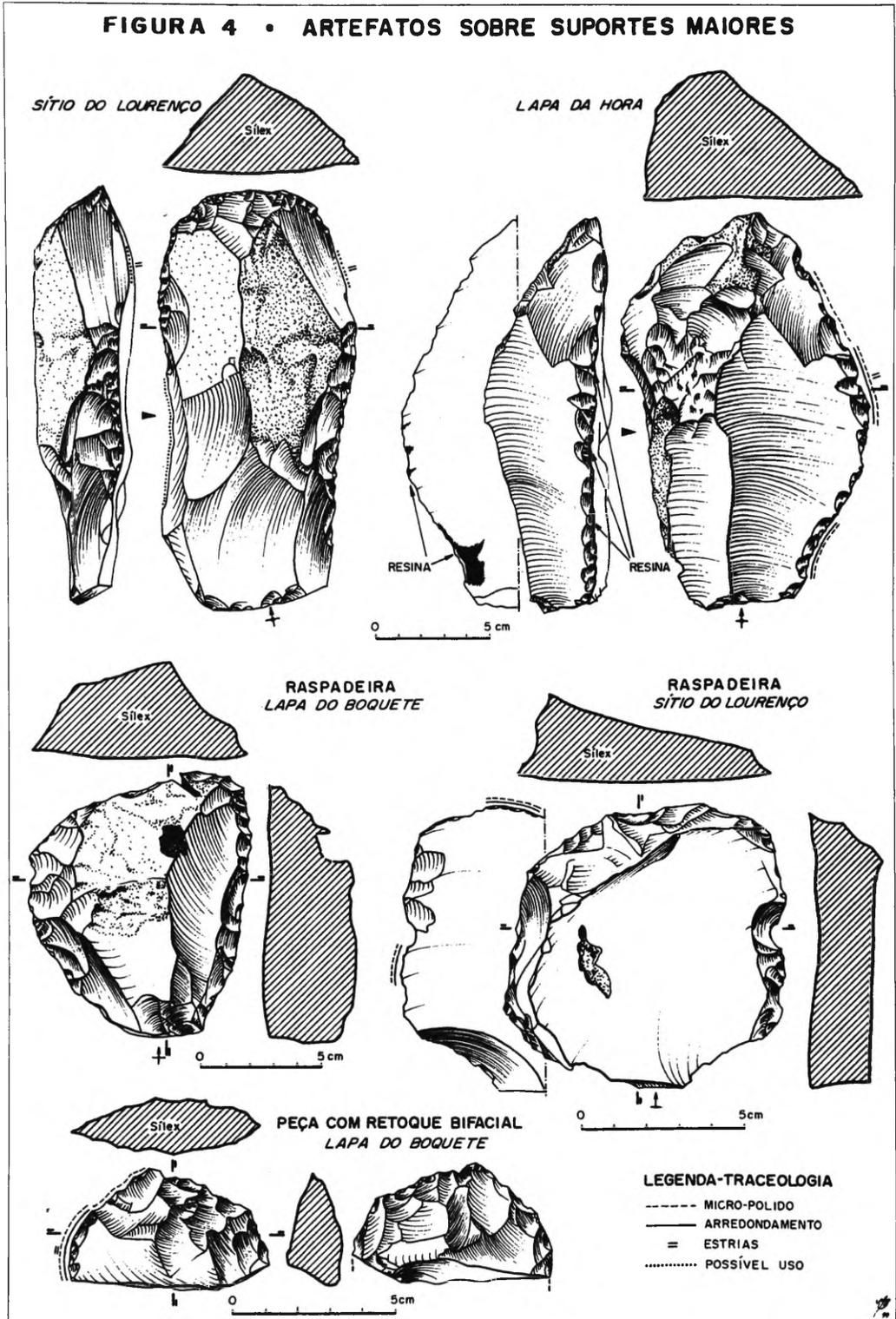
Agradecemos Maria Tereza Moura pela revisão do texto. Para a pesquisa no vale do Peruaçu, recebemos sucessivamente verbas da FUNDEP/UFGM, da FINEP, da FAPEMIG, do CNPq e da Mission Archéologique Franco-Brasílienne de Minas Gerais.



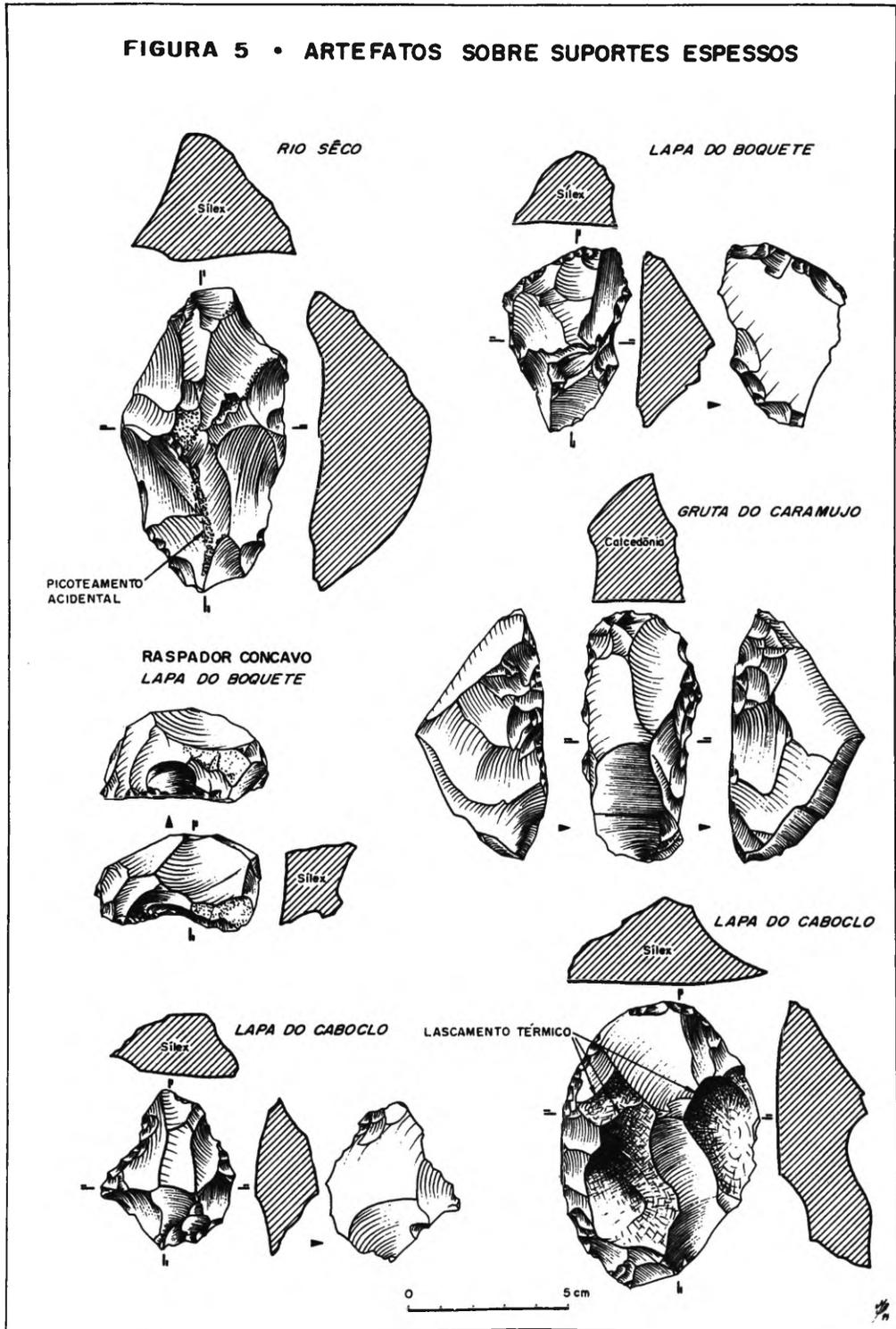
**FIGURA 2 • LÂMINAS DE MACHADOS POLIDAS E PRÉ-FORMAS**



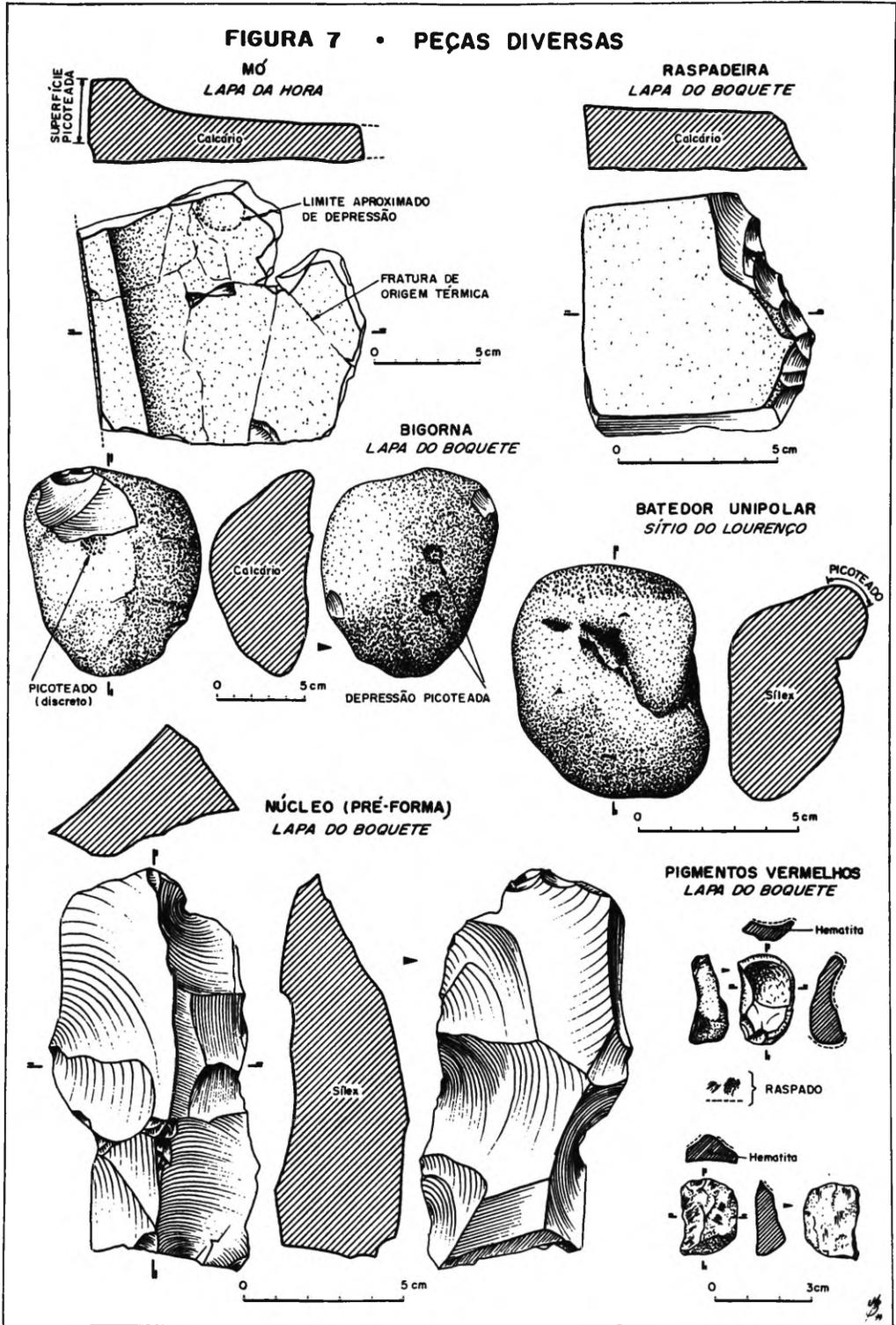


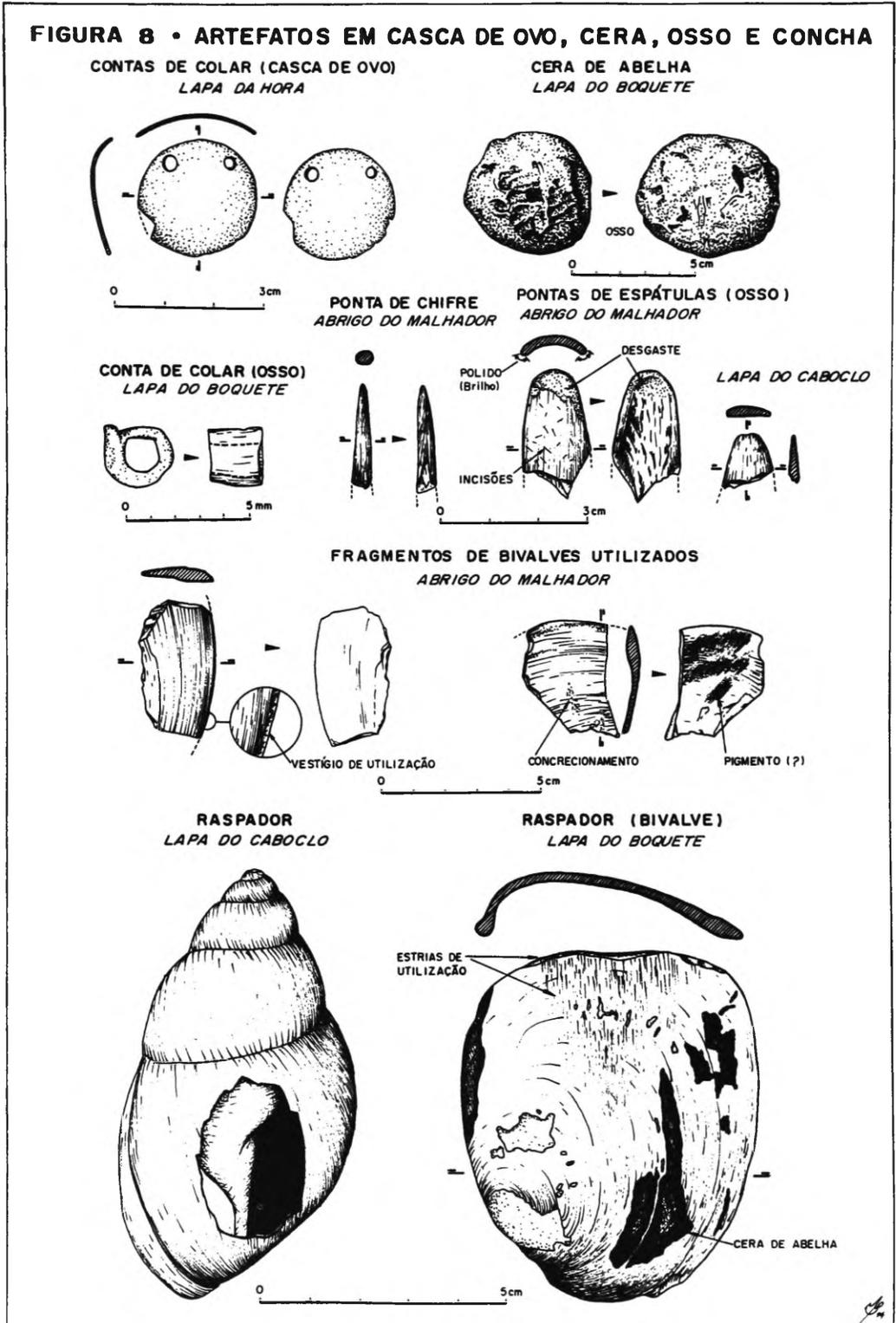


**FIGURA 5 • ARTEFATOS SOBRE SUPTORES ESPESSOS**



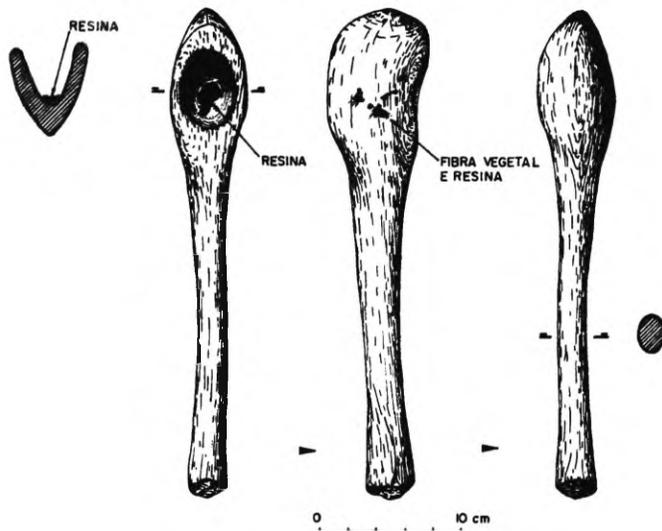




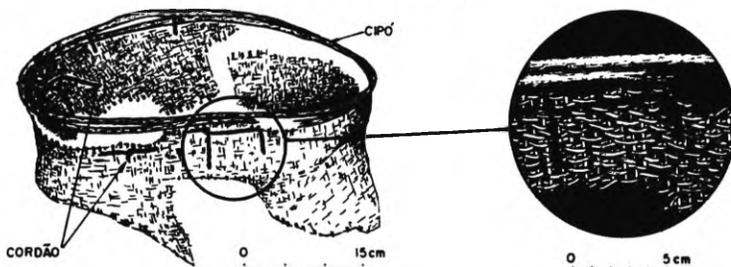


### FIGURA 9 • ARTEFATOS EM VEGETAL

CABO DE MACHADO  
LAPA DO BOQUETE



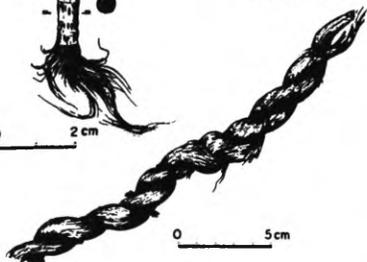
BALAIO  
LAPA DO BOQUETE  
(Sepultamento 4)



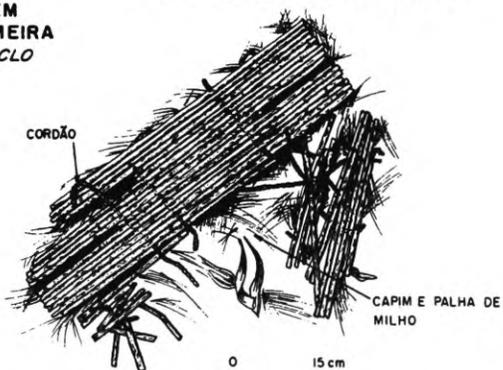
PINCEL (?)  
LAPA DO CABOCLLO



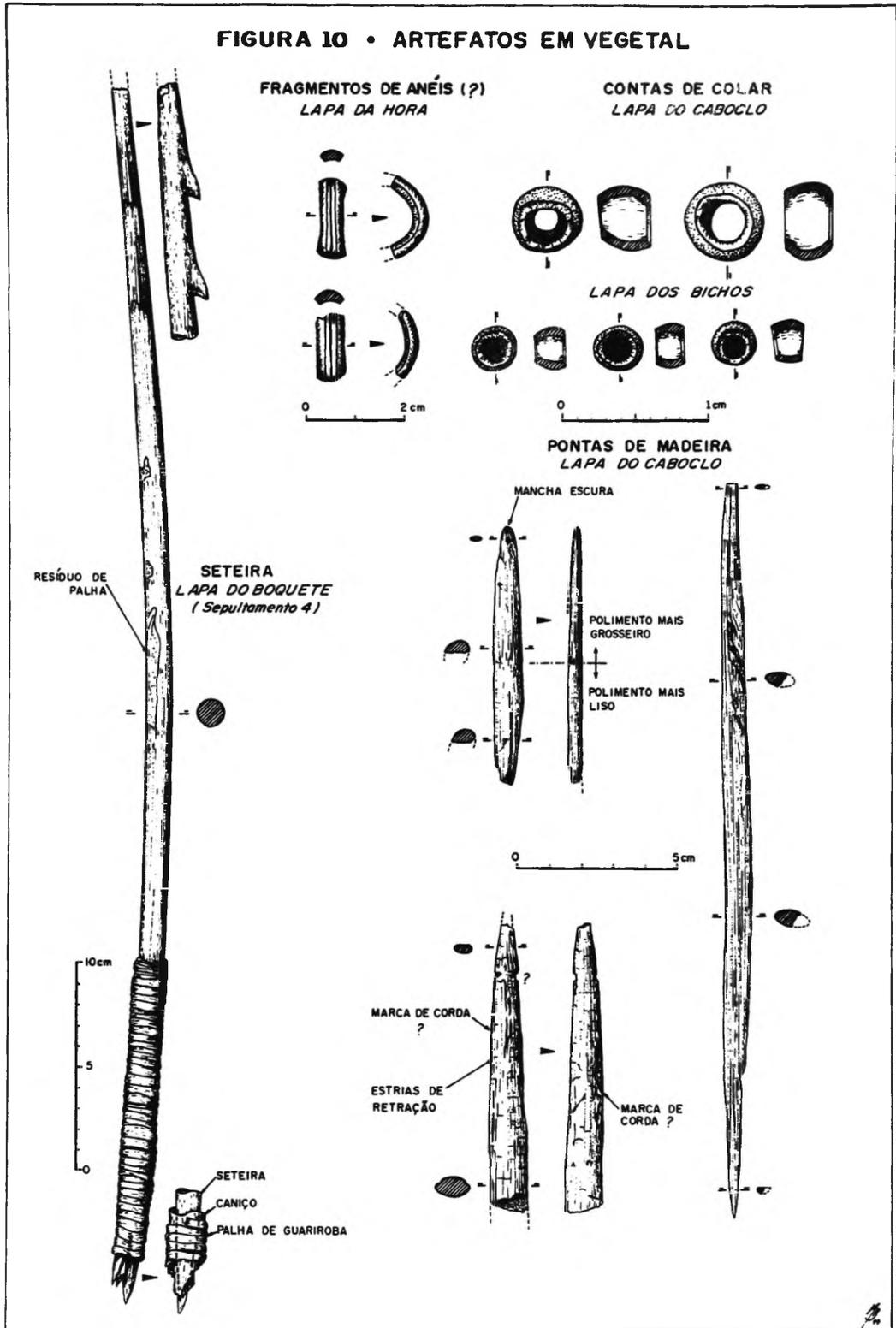
TRANÇADO EM  
PALHA DE PALMEIRA  
LAPA DO CABOCLLO



ESTEIRA EM CANIÇO  
LAPA DO BOQUETE (Base de "silo")

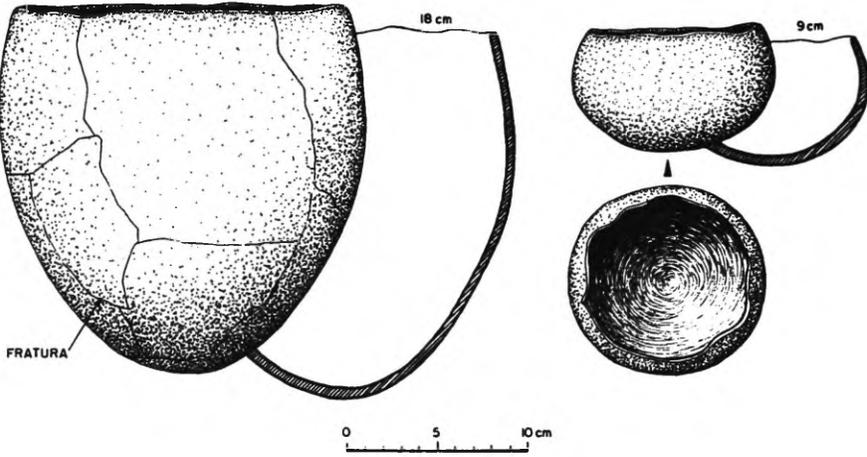


**FIGURA 10 • ARTEFATOS EM VEGETAL**



**FIGURA 11 • CERÂMICA UNA**

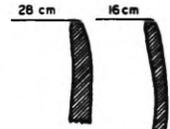
*LAPA DO BOQUETE*



*LAPA DO BOQUETE*

*LAPA DO TICÃO*

FORMAS DE VASILHAMES



BORDAS

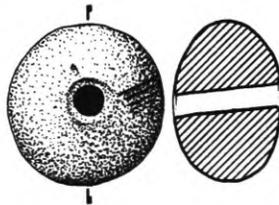


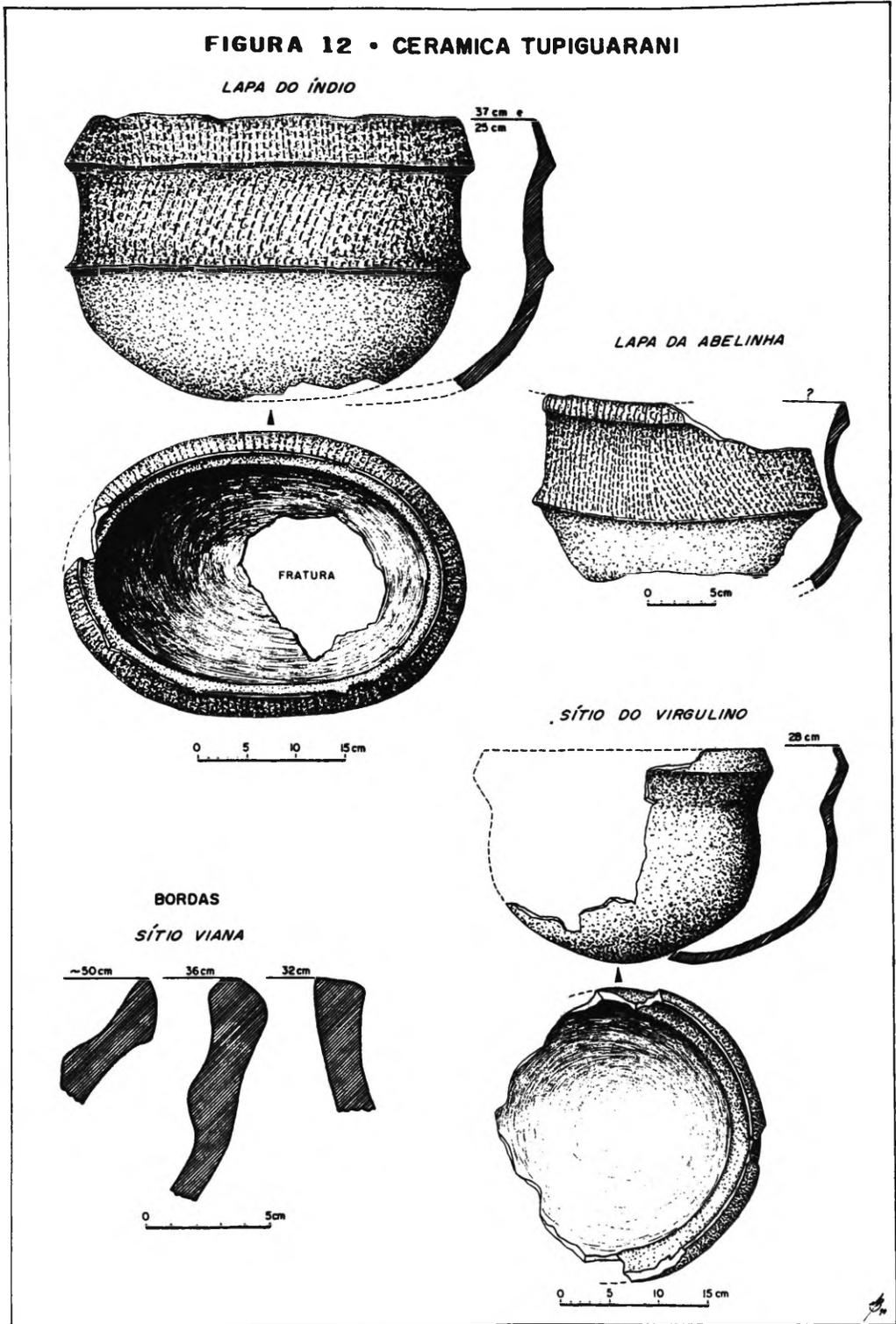
(SEM ESCALA)

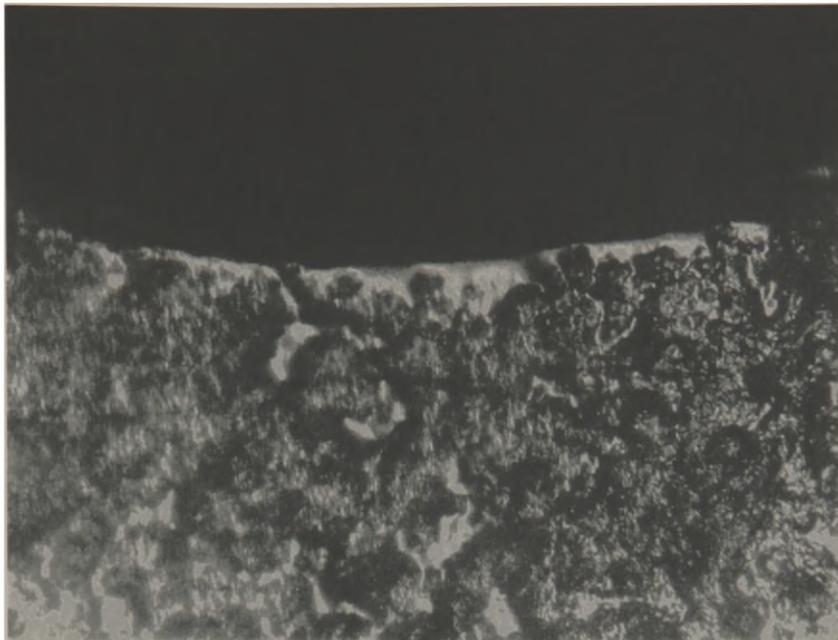


FUSO CERÂMICO

*SÍTIO DO CARLOS CENTENÁRIO*







*Foto 1 – Gume não retocado, Lapa do Boquete. Uso confirmado em madeira verde, movimento longitudinal (faca), ver fig. 6, embaixo, à esquerda.*



*Foto 2 – Utilização confirmada em madeira (peça nº 2245/J11/1; Lapa do Boquete, I médio). Gume com micropolido e estrias aditivas; uso perpendicular (raspagem) na face externa.*



*Foto 3 – Utilização confirmada em madeira seca. Uso longitudinal. Gume com micropolido nas partes mais altas–face interna. Peça nº 288-2, Lapa do Boquete*



*Foto 4 – Gume com micro-polido, sem determinação possível da direção da utilização. Peça 3911 (Lapa do Boquete, HI, 5).*

PROUS, A.; BRITO, M. E.; ALONSO LIMA, M. Ceramists settlements in the Peruaçu river valley (MG). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 71-94, 1994.

**ABSTRACT :** This paper describes the artifacts from recent prehistoric populations that lived in Peruaçu Valley (Central Brazil). Archaeological levels from the two latest millenia have provided households, graves and vegetal depositories. Bone, ceramic, lithic and vegetal artifacts have been found.

One lithic industry, associated with “Una” ceramics, shows little and atypical plain flakes and some notched scrapers. The latest lithic industry in the shelters is much more characterized, with big unifacially retouched flakes and some bifacial large instruments (micro use-wear shows both have been used to work wood). Tupiguarani sites have been found only in the upper part of the valley, but some of theirs ceramic wares may appear in few shelters. As three traditions can be seen from the artifact analysis, three late rock art traditions exist in this region and would tentatively be assigned to the same populations that inhabited Peruaçu valley during the “ceramic period” until neobrazilian occupation in XVII<sup>th</sup> Century.

**UNITERMS:** Archaeology in Minas Gerais State, prehistoric technology – Micro use-wear – Horticulturalists.

### Referências bibliográficas

- ALBISETTI, VENTURELLI  
(1962) *Enciclopédia Bororo* Ed. Salesianas, vol. 1, Campo Grande, 1047 p.
- ALONSO LIMA, A.  
(1993) Estudo traceológico das indústrias líticas de alguns sítios do Vale do Rio Peruaçu. *Relatório* 2 :80-87.
- BRYAN, A.; GRUHN, R.  
(1978) Results of a test cave excavation at Lapa Pequena, Brazil. *Arquiv. Mus. Hist. Natural*, Belo Horizonte, 3: 261-325.  
(1993) Archaeological Research at six cave rockshelters sites in interior Bahia, Brazil. *Brazilian Studies*. Oregon State University, Corvallis, 168 p.
- DIAS, O.; CHEUICHE, L.; CARVALHO, E.  
Fase Belvedere—Uma fase Tupiguarani do Estado de Minas Gerais *Bol. Instit. Arqueol. Bras.*, Rio de Janeiro, 7: 5-15.
- FOGAÇA, E.; ARAUJO, J.; ISNARDIS, A.; MOLINA, L.  
(1993) Estudo das Fontes de matéria prima Lítica do Vale do rio Peruaçu. *Relatório*, 2: 13-55.
- HOCH, E.; PROUS, A.  
(1985) A contribuição de P. W. Lund à arqueologia européia e brasileira. *Arquiv. Mus. Hist. Nat.*, Belo Horizonte, 10: 170-176.
- JOBIM, P.  
(1993) Análise preliminar da cerâmica de três sítios do Vale do rio Peruaçu. *Relatório* 2: 88-93.
- JUNQUEIRA, P.; MALTA, I.  
(1981) Horticultores e ceramistas pré-históricos do noroeste de Minas Gerais. *Arquiv. Mus. Hist. Nat.*, Belo Horizonte, 6/7: 275-289.
- MOURA, M. T.; PROUS, A.  
(1989) Vestígios de utilização em instrumentos líticos utilizados brutos. *Dédalo*, São Paulo, Publ. Avulsa 1: 409-425.
- PROUS, A.  
(1991) Fouilles de l’Abri du Boquete, Minas Gerais, Brésil. *Journal Soc. Améric.*, Paris, 77:77-109.  
(1991) Alimentação e arte rupestre: nota sobre alguns grafismos pré-históricos brasileiros. *Rev. de Arqueol.*, S. Paulo, 6: 1-14.
- PROUS, A.; FOGAÇA, E.; ALONSO LIMA, M.; BRITO, M. E.  
As últimas indústrias líticas do Vale do rio Peruaçu, no prelo.
- PROUS, A.; JUNQUEIRA, P.; MALTA, I.  
(1984) Arqueologia do Alto Médio São Francisco, região de Januária e Montalvânia. *Rev. de Arqueol.*, Belém, 2 (1): 59-72.
- Relatório 1  
(1991) Estudo arqueológico do Vale do Rio Peruaçu apresentado à FINEP em 1991.
- Relatório 2  
(1993) Estudo arqueológico do Vale do rio Peruaçu apresentado à FAPEMIG.

PROUS, A.; BRITO, M. E.; ALONSO LIMA, M. As ocupações ceramistas no vale do rio Peruaçu (MG). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 71-94, 1994.

RIBEIRO, B.

(1988) *Dicionário de artesanato indígena*, EDUSP/Itatiaia, S. Paulo, 343 p.

SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; WÜST, I.

(1976) *Arqueologia de Goiás em 1976*, Goiânia 139 p.

SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; JACOBUS, A.; RIBEIRO, M.

(1989) *Arqueologia nos cerrados do Brasil Central Serranópolis-1. Pesquisas*, S. Leopoldo, 44, 208 p.

SILVA, M. C.; PAREDES, V.

(1993) Os pigmentos da Lapa do Boquete. *Relatório 2*: 130-139.

SCHLOBACH, M.

(1993) Considerações metodológicas... para as indústrias líticas recentes do abrigo do "Malhador". *Relatório 2*: 205-212.

SIMONSEN, I.; OLIVEIRA, A. P.; SOUZA, A. M.

(1981/ 82) Seqüência arqueológica da bacia do Paraná, 2-82) sítios lito-cerâmicos: a fase Palma. *Arquiv. Mus. Hist. Nat.*, Belo Horizonte, 6/7: 249-259.

*Recebido para publicação em 20 de dezembro de 1994.*

## ESTATUTO SOCIAL DOS ARTISTAS GREGOS

Maria Helena Rocha-Pereira\*

ROCHA PEREIRA, M.H. Estatuto Social dos artistas gregos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 4: 95-101, 1994.

**RESUMO:** Desde que Burckhardt fez a sua conferência pioneira *Die Griechen und ihre Künstler*, tem havido grandes mudanças na maneira de considerar a questão. Os achados arqueológicos e epigráficos têm demonstrado que em muitos vasos e estátuas arcaicas havia inscrições votivas dos artistas, que podem tomar-se como prova de riqueza e, por outro lado, apareceram diversas contas da construção de edifícios, que mostram que homens livres, metecos e escravos ganhavam o mesmo salário. Embora certas biografias e outros livros antigos tenham, por vezes, de ser postos de parte, pode afirmar-se o valor informativo de alguns diálogos de Platão e Xenofonte quanto à posição social dos artistas. Conquanto o contraste entre pintura e retórica, que se tornou um *topos* em autores tardios, sobretudo em Luciano, seja desfavorável aos artistas, as somas que ganhavam e as honras que recebiam são prova evidente de uma categoria elevada.

**UNITERMOS:** Artesãos-artistas – Grécia – Edifícios – Estátuas – Vasos – Honrarias – Salários – Trabalho – História Social.

O tema de que vamos ocupar-nos foi afluído nos textos antigos sob a forma de comparação, de pequenas anedotas relativas a grandes homens políticos ou de um primeiro esboço de história da arte. Contudo, foi só no final do séc. XIX que os modernos começaram a interessar-se por ele. Recordemos somente a conferência pioneira, pronunciada em 1883 por J. Burckhardt, *Die Griechen und ihre Künstler*,<sup>1</sup> à qual se seguiram muitos outros estudos até aos recentes trabalhos de Alison Burford (1972) e, sobretudo, de Andrew Stewart (1990). De passagem, o assunto tinha chamado a atenção de quase todos os investigadores que trabalham no domínio da história

económica e social, à qual pertence acima de tudo. Mas não só nesse domínio, sobretudo numa sociedade como a da Grécia antiga, em que o culto do Belo se encontrava estreitamente ligado a todos os grandes valores de que ela se alimentava. Por conseguinte, não se pode formular um juízo com segurança acerca do assunto, senão tendo em conta o conjunto desses valores.

Por outro lado, temos de reconhecer que as fontes de que dispunha Burckhardt e outros historiadores são hoje muito mais numerosas e, sobretudo, muito mais objectivas. São as que decorrem de achados arqueológicos e epigráficos. Recordemos as mais importantes somente.

Primeiro que tudo, a grande quantidade de estátuas arcaicas e de vasos com inscrições dedicatórias e, além disso, contas e contratos, ou até mesmo relatórios da comissão encarregada de verificar o andamento das obras dos monumen-

(\*) Universidade de Coimbra.

(1) Encontra-se um esboço da sucessão destas obras em Bandinelli (1957:1-17).

tos. Tinha-se tomado conhecimento do aparecimento dos artigos de W. B. Dinsmoor publicados no *American Journal of Archaeology* (1913; 1921). Depois, os estudos sobre as contas do Erectéion por G. P. Stevens, L. D. Caskey, H. N. Fowler e J. M. Paton (1927),<sup>2</sup> que trouxeram uma novidade notável, a saber, que cidadãos, metecos e escravos recebiam o mesmo salário pelo seu trabalho (se o dono embolsava os réditos dos escravos ou não, em nada altera os factos, como escreveu M. I. Finley (1973: 79-80).<sup>3</sup> Conhecem-se também as do Pártenon, do Hefestéion, da Tholos de Epidauro, do terceiro Templo de Apolo em Delfos e do de Delos, bem como as da estátua de Athena Promachos.

Por outro lado, a oficina de Fídias em Olímpia, a que Pausânias tinha aludido (5.15.1), com as mesmas dimensões da estátua criselefantina de Zeus, de que se encontraram também alguns moldes, foi escavada pelos arqueólogos nos últimos decênios. Pode juntar-se-lhe doravante a oficina de marmorista encontrada na ágora de Atenas. Remontando a uma época muito mais antiga, poder-se-ia falar das dos pintores da Cadmeia em Tebas, do Palácio de Cnossos e do de Festos.

Mas são sobretudo as fontes epigráficas, de que há pouco falámos, que fornecem as informações mais seguras. “Tal como as fontes literárias – escreve A. Stewart (1990: I, 24) – os dados epigráficos podem tornar-se uma mina de ouro, se nos servirmos deles com imaginação. Permitem-nos ocasionalmente corrigir os testemunhos literários e muitas vezes completam-nos, sobretudo para os períodos arcaico e helenístico (...) Um historiador da arte que os despreze fá-lo-á por sua conta e risco”.

Em relação às fontes literárias, note-se que foram recentemente objecto de alguns estudos que

puseram em questão o seu valor histórico, designadamente as da época romana tardia. É o caso das informações fornecidas por Plutarco na biografia de Péricles, que foram comparadas com os testemunhos arqueológicos, epigráficos e históricos por Nikolaus Himmelmann (1977), o qual demonstrou de maneira assaz convincente que a análise da escultura dos frisos e frontões do Pártenon não pressupõe que vários artistas tenham trabalhado sob a direcção e segundo um plano do mesmo mestre. De acordo com esse historiador da arte, Plutarco teria transposto para o séc. V os hábitos do seu tempo, tomando como modelo o papel que desempenhou o imperador Trajano junto do seu arquitecto Apolodoro de Damasco.

Se aceitarmos as conclusões de Himmelmann quanto à biografia de Plutarco em tudo o que diz respeito à história da arte, muitos outros mitos caem por terra. Um deles é a prisão ou o exílio de Fídias que, em consequência da inveja que despertava nos seus concidadãos, teria sido acusado de se representar a si mesmo, e Péricles também, no escudo da estátua da Athena Parthenos, ou então de ter deitado a mão a uma parte do ouro e do marfim que ornamentavam a referida estátua. Esta história, referida de forma assaz confusa na *Vida de Péricles* 31.2-5, foi posta em dúvida, no que respeita aos retratos, por vários especialistas, conquanto se encontre também em Díon Crisóstomo, *Or.* 12.6, em Pseudo-Aristóteles, *De Mundo* 339b, Valério Máximo 8.14.6 e Apuleio, *De Mundo* 32. J. J. Pollitt (1990: 54, n. 2), por exemplo, julga que poderia vir de uma tradição popular da época romana, ou seja, de um tempo em que o uso de retratos estava muito difundido. O mesmo historiador da arte recorda também a alusão, completamente diferente, de Aristófanes, *Paz* (605-609) e de dois escólios a esse passo, dos quais o segundo já põe em relevo os erros cronológicos de uma parte da historieta.

Acrescentemos que, se Fídias tivesse sido acusado de ter ficado com ouro e marfim em Atenas, não lhe teriam confiado uma tarefa idêntica em Olímpia numa oficina expressamente preparada de maneira a poder aí modelar e montar a estátua criselefantina de Zeus. Afigura-se antes que nos encontramos perante uma história de *hybris* castigada (a de ter ousado pôr o seu próprio retrato no escudo de Atena), por um lado; por outro lado, perante o motivo que propomos denominar a queda de um homem notável (que

(2) A bibliografia principal sobre o assunto pode ver-se em Lauter (1974: nota 2). A discussão das contas do Erectéion figura ibidem: 12-15 (em apêndice ao mesmo livro encontram-se os textos de inscrições relativas a diversos edifícios, com tradução alemã de Lothar Semmlinger). Parte da tradução francesa das inscrições do Erectéion pode ler-se em Austin et Vidal-Nacquet (1973: 300-307).

(3) Austin et Vidal-Nacquet (1973: 301) não estão tão seguros do destino do pagamento dos escravos: “Nenhuma diferença de salário se faz entre os escravos e seus donos, quando estes trabalham na construção; porém é verossímil, mas não certo, que o salário dos escravos fosse directamente recebido pelo senhor”.

se encontra também, noutros termos, nos grandes heróis gregos, como Milcíades, Temístocles, e que atinge talvez a sua expressão mais elevada em algumas histórias de Heródoto, como as de Creso (I. 3032, 86-87) e de Polícrates (III. 4043). Se esta interpretação for correcta, pode bem servir para realçar a imensa glória que o escultor atingiu e, por consequência, a pôr em dúvida a validade, para a época clássica, dos preconceitos que Plutarco estadeia num passo célebre da *Vida de Péricles* 2.1:

O trabalho em coisas humildes proporciona, em si, um exemplo de frivolidade, em relação ao Belo, do esforço gasto com inutilidades. Nenhum jovem bem nascido, depois de ter visto o Zeus de Olímpia, deseja ter sido um Fídias; ou um Anacreonte ou Filémon ou Arquilocos, depois de se ter deleitado com os seus poemas. Pois não é forçoso que, lá porque uma obra nos dá prazer com o seu encanto, sintamos emulação por quem a executou.

Flacelière e Chambry (1990: 223) recordam ainda, no que concerne ao preconceito contra os artistas, um passo conhecido de Xenofonte, *Económico* 4.2.3. Em rigor, podíamos reforçar este ponto de vista por meio de alguns textos de Aristóteles na *Política* (sobretudo 1277b 1-7 e 1328b 37 – 1329a 2), que tratam da posição dos artífices (*demiourgoi*) em relação aos homens livres, os quais, diz ele, em certos países “não participavam outrora nas magistraturas, até que a democracia chegou ao extremo”.

Não parece difícil reconhecer, neste último exemplo, o caso de Atenas. Basta abrir as comédias de Aristófanes ou os diálogos de Platão para nos apercebermos da participação de que gozavam os artífices na condução dos negócios da sua polis – isto, evidentemente para nos limitarmos, de momento, às fontes literárias. Se formos ainda um pouco mais longe neste sentido, veremos que os que se entregam à criação artística (e a distinção entre artista e artesão nem sempre é fácil, em consequência da imprecisão terminológica do grego neste ponto – recorde-se somente que Fídias ainda designado por *δημιουργός* no *Hípias Maior* 290a) podem tornar-se interlocutores de Sócrates, e até mesmo encontrar-se entre os seus

discípulos. O exemplo que se pode dar deste último caso não é muito seguro e foi sempre objecto de discussão. Trata-se de um certo Apolodoro que introduz a narrativa do *Banquete* e que aparece também no *Fédon* 59a, 117b como uma pessoa muito dedicada ao mestre e como um filósofo muito exigente, o qual poderia ser o escultor, também muito exigente para consigo mesmo, ao ponto de destruir as estátuas que não achava bem feitas, de que fala Plínio 34.81 e 86.<sup>4</sup> Em todo o caso, se procurarmos exemplos nos diálogos socráticos de Xenofonte, todos conhecem o de *Memoráveis* 3.10.1, onde Sócrates conversa com o pintor Parrásio, o escultor Clíton e o armeiro Prístias sobre a capacidade de melhor reproduzir o *ethos* da forma representada, seja por meio da pintura, da escultura ou das armas que modelam a forma do corpo. A respectiva convulsão é que é ao pintor que cabe o primeiro lugar da disputa.

Foi também à arte da pintura que recorreu Aristóteles, quando quis explicar na *Poética* 1460a 23, por meio de uma analogia com a arte, a importância relativa da acção e do carácter na composição da tragédia. “Com efeito”, diz ele, “sem acção não há tragédia, e sem caracteres há. (...) Polignoto era um bom *ethographos*, ao passo que a pintura de Zêuxis não tem *ethos* algum.” Polignoto, diz noutro passo (1448a 1) representava os homens melhores do que eram. Na *Política* 1340a 33 apelida-o de um artista *ethikos*.

Entre os mestres de retórica, a arte da pintura e da escultura são frequentemente postas em paralelo com a da palavra, justamente porque todas permitem mostrar talentos bastante variados. É o caso de Dionísio de Halicarnasso<sup>5</sup> e sobretudo de Quintiliano que, no começo do cap. 10 do Livro XII toma como ponto de partida a diversidade de estilo dos grandes pintores, e depois dos grandes escultores gregos. Pode perfeitamente dizer-se que se trata da opinião de um escritor romano da época argêntea. Devemos todavia lem-

(4) G. de Santerre e Le Bonniec (1953: 262; 270) também põem em dúvida a identidade do filósofo e do escultor com este nome. Não esqueçamos que, segundo uma tradição já pouco segura na época romana (Plínio 36.32; Pausânias I. 22.8, 9. 35-37) Sócrates teria sido autor das estátuas das Graças que estavam à entrada da Acrópole. Sobre este assunto, vide Pollitt (1990: 75).

(5) Podem ver-se vários exemplos reunidos em Pollitt (1990: 224-226).

brar-nos que a opinião do seu contemporâneo Sêneca, ao recusar-se a aceitar as Belas-Artes entre as Artes Liberais que conviriam à educação dos jovens (*Epistulae ad Lucilium* 88.18), como se fazia, sobretudo para a pintura, graças à influência de Pânfilo (Plínio 35.77) mostra, pela sua própria severidade, que ia ao encontro de uma prática que se tornara tradicional.

Um século depois de Quintiliano, Luciano compunha o seu discurso autobiográfico *O Sonho*, que apresenta sob forma alegórica o dilema em que se encontrara, ainda adolescente, quanto à escolha da sua carreira. Os pormenores são conhecidos: depois de uma discussão em família e de um início de aprendizado, mal sucedido, da arte de talhar a pedra em casa do tio, o rapaz avista em sonho duas personificações que vão tentar atraí-lo cada uma para seu lado, a Escultura ('Ερμογλυφική τέχνη) e a Retórica (aqui denominada Παιδεία, ou seja, a educação por excelência). Os argumentos delas giram quase exclusivamente em volta do desejo de glória e de prestígio, apoiados, de ambos os lados, por exemplos históricos. A segunda insiste na riqueza e consideração universal que ele alcançará se a seguir e, por último, é ela que leva a melhor.

Todos estes exemplos, já o sublinhámos, pertencem à época romana. Com efeito, se tornarmos à época clássica, encontraremos os de Xenofonte, *Memoráveis* I. 4.2 e de Isócrates XV. 2, que se prestam a discussão.<sup>6</sup> Ponhamos no entanto em evidência que o trecho de Xenofonte se encontra num contexto muito significativo, uma vez que se trata de responder a uma pergunta de Sócrates sobre quem mais admiramos pela sua σοφία. A resposta abrange cinco artes diferentes: a epopeia (Homero), o ditirambo (Melanípides), a tragédia (Sófocles), a escultura (Policleto), a pintura (Zêuxis).

As palavras σοφός e σοφία são das mais polissêmicas que há. Recordemos os seus princípios modestos na *Ilíada* (XV. 410-413) onde se fala do artesão que sabe erguer um mastro de navio, porque “conhece em toda a extensão a sua arte, por inspiração de Atena”. “A sua arte” é aqui, sem qualquer dúvida, a arte do carpinteiro. Tratámos em outro lugar da evolução semântica de *sophia* (Rocha Pereira 1993: 228-255), e não

é esta a ocasião de voltar ao assunto, salvo para dizer que continuamos a achar válida a teoria de Gladigow (1965: 19), segundo a qual teria sido sob a influência de Sólon que este conceito se tornou um conceito geral para designar a capacidade humana de reconhecer as fronteiras a que está subordinada, tanto para as coisas como para os acontecimentos; e, além disso, que a sua associação à arte poética permanece sempre visível, por exemplo no *Hino Homérico a Hermes* 483 e 511, onde σοφία e τέχνη estão sempre juntas. Mantêm-se ainda na teorização de Aristóteles, *Ética a Nicómano* 1141a 9, quando escreve que *sophia* se atribui aos artífices que seguem com a maior exactidão as regras da sua arte (τὴν δὲ σοφίαν ἐν τε ταῖς τέχναις τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας ἀποδίδομεν). Uma honra assim pertenceria a Fídias, quanto ao mármore, e a Policleto pelo trabalho em bronze. Por *sophia* entende, diz ainda, uma virtude da arte, ἀρετὴ τέχνης.<sup>7</sup>

É ocasião, vemos nós, de regressar aos testemunhos trazidos pela epigrafia, de que falámos no princípio. Conhece-se actualmente uma inscrição do primeiro nome não-lendário da escultura grega, Fedimo, que aí se atribui o título de *sophos* e fala de uma *kore* que executou como “bela de olhar”. Stewart (1990: I, 23), que aponta este exemplo, pensa que o nome do escultor é, em si, um nome falante, coisa que reencareceria as qualidades do artista (“o brilhante”). Talvez isso seja ir longe de mais. Fixemos somente que o autor toma a liberdade de se colocar, pela sua arte, no número dos *sophoi*.

Esta expressão da consciência do seu próprio valor pode relacionar-se com o hábito de assinar as obras. Tal hábito começa cerca de 700 a.C., quanto aos oleiros (o que indicaria talvez uma simples “trade mark”). Entre os primeiros pintores de vasos a assinar encontra-se Timónides, em Corinto, mas o primeiro pintor conhecido a fazê-lo parece ter sido Sófilo. Desde 540 até 450 a.C. torna-se prática corrente.<sup>8</sup> Antes dos pintores de vasos (não se pode dizer nada dos outros pintores, por falta de provas), os escultores já tinham tomado esse hábito. Existe, por exemplo a

(7) Podem ver-se mais pormenores em Bandinelli (1957: 9), que aproxima o sentido de ἀρετὴ τέχνης do conceito de “virtuoso” no final do Renascimento.

(8) Mais pormenores em Burford (1972: 217).

(6) Sobre este assunto, vide Stewart (1900: I, 70-71)

inscrição de Euticrátides de Naxos, cerca de 630 a.C., que é geralmente considerada a mais antiga de todas. Limita-se a dizer o nome de quem a fez e consagrou. De passagem aprende-se, portanto, que um escultor podia tornar-se suficientemente rico para oferecer, por si mesmo, uma estátua. Mas, pelos meados do séc. VI, o exemplo de Fedimo, de que já falámos, revela a consideração pessoal do artista pelo seu trabalho. Embora tardio, talvez valha a pena lembrar o testemunho de Luciano (*Imagines* 4-6) sobre a beleza da Atena de Lemnos, que era tal que Fídias se dignara inscrever nela o nome.

Trata-se de uma demonstração do individualismo da época arcaica, com reflexos bem claros na poesia, desde Hesíodo a Teógnis de Mégara. O facto de ter surgido ao mesmo tempo que a consolidação do sistema da *polis* não é certamente coincidência, conforme observou Stewart (1990: I, 67).

Quanto aos salários dos artistas e ao seu prestígio, é uma dupla questão, sobre a qual os historiadores estão longe de se encontrar de acordo, a ponto de o mesmo texto servir por vezes para apoiar duas interpretações opostas. É o caso dos testemunhos de Platão, quando escolhe escultores célebres para avaliar os lucros dos grandes sofistas. É bem conhecido o passo do *Protágoras* 331c-d, em que Sócrates pergunta ao jovem Hipócrates com que fim pagaria lições a Policleto ou a Fídias, se não fosse para se tornar escultor; e, sobretudo o do *Ménon* 91d, no qual se faz directamente a comparação entre os preços de Fídias e os de Protágoras:

O que sei é que um só homem, Protágoras, com essa sabedoria, ganhou mais riqueza do que Fídias, que executou obras tão notoriamente belas, e mais dez escultores juntos.

Já se pensou descobrir aqui uma prova de que os honorários dos artistas eram modestos. Não cremos que assim seja, tanto mais que a comparação com *Hípias Maior* 282c e 282e mostra bem que se trata apenas de uma maneira de falar, para realçar a extravagância dos preços exigidos pelos Sofistas.<sup>9</sup>

(9) Este termo de comparação volta ainda, a outro nível, em Plutarco, *Arato* 12.6, quando fala desse homem de Es-

Outras fontes dão testemunho do elevado pagamento recebido por Trasímedes, autor da estátua criselefantina de Asclépios, ou então dos quinze mil estateres em ouro guardados por Lisipo na sua arca (uma moeda por cada estátua), ou ainda das lições de Pânfilo ou das pinturas de Alexandre por Apeles.<sup>10</sup>

Precisamente as anedotas que mostram a familiaridade do imperador com o seu pintor, de que Cícero (*De signis* 85-86) e outros se fizeram eco, mesmo se se enquadrarem no tema tradicional da rivalidade entre o génio e o poder, com certos embelezamentos, não são certamente desprovidas de alguma verdade. Mas também dispomos de algumas outras histórias da mesma época relativas às honrarias que frequentemente se concediam aos artistas. O exemplo mais evidente é o do pintor Loukios Sossios, que, tendo-se tornado membro do Conselho da cidade de Cirene, fala disso no seu epitáfio. Burford (1972: 208), que aponta e traduz este exemplo, apresenta muitos mais, originários sobretudo da ilha de Rodes, do séc. III e II a.C., geralmente relativos aos escultores da época helenística (Burford 1972: 150).<sup>11</sup> Acrescentemos-lhe as honrarias concedidas a Sóstrato de Cnidos, o arquitecto do Farol de Alexandria, em Delfos e em Delos. Na época clássica, os exemplos são menos numerosos, mas sabe-se que a dinastia dos Práxiteles (de que houve sete, pelo menos) conseguiu contrair matrimónio na aristocracia ateniense. Numa profissão que se nos afiguraria mais humilde, encontramos o oleiro ateniense Bakchios (começos do séc. IV a.C.), a quem foram atribuídos muitos prémios pela qualidade da sua obra.<sup>12</sup>

Poderiam encontrar-se muitos outros exemplos que demonstram suficientemente que os artistas gozavam de elevada consideração na sociedade grega e que a distinção entre o homem e a obra que figura em alguns autores antigos é um preconceito que não era universalmente comparti-

tado como um fino conhecedor, que tinha por hábito mandar ao rei da Cária pinturas de Pânfilo e de Melanto, coisa que o monarca muito lhe agradecia.

(10) Mais pormenores em Burford (1972: 136-137).

(11) Não ousamos acrescentar a estes exemplos a estátua honorífica de Atanodoro, uma vez que a cronologia desse escultor ródio se tornou objecto de discussão desde os achados de Sperlonga.

(12) Dados em Burford (1972: 209 *passim*).

lhado. Porque uma obra de arte era sempre inspirada por um deus – como disse Pausânias 2.4.5. O que, de resto, seria exactamente a opinião de Homero (*Odisseia* XXII. 347-349):

Aprendi tudo por mim. Um deus me pôs no espírito toda a espécie de melodia. Eu saberei cantar para ti como se fosse um deus!

ROCHA PEREIRA, M.H. The social status of Greek craftsmenartists. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 95-101, 1994.

**ABSTRACT:** Since Burckhardt delivered his pioneer lecture *Die Griechen und ihre Künstler*, much has changed in our approach to the subject. Archaeologic and epigraphic findings have shown that many archaic statues and vases had dedicatory inscriptions by the artist, which may be taken as evidence for wealth and, on the other side, public accounts of buildings have turned up proving that free men, foreigners and slaves might earn the same salary. While ancient biographies and other books have sometimes to be discarded off, a special case may be made for some dialogues of Plato and Xenophon which provide indirect information on the status of artists. Although the contrast between painting and rhetorics, which became a *topos* in later writers, particularly Lucian, is unfavourable to artists, the sums they earned and the honours conferred upon many of them are sufficient evidence for a high status.

**UNITERMS:** Craftsmen-Artists – Greece – Buildings – Statues – Vases – Honours – Salary – Work – Social History.

### Referências bibliográficas

- AUSTIN, M.; VIDAL-NACQUET, P.  
(1973) *Économies et sociétés en Grèce Ancienne*. Paris. 2ª ed.
- BANDINELLI, R. BIANCHI  
(1957) L'artista nell' Antichità Classica, *Archeologia Classica* 9: 1-17
- BURCKHARDT, J.  
(1919) *Die Griechen und ihre Künstler, Vorträge*. Basel. 3ª ed.
- BURFORD, A.  
(1972) *Craftsmen in Greek and Roman Society*. London.  
(1969) *The Greek temple builders at Epidaurus*. A social and economic study of building in the Asclepian sanctuary during the 4th and early 3rd c. B. C. Liverpool.
- DINSMOOR, W. B.  
(1913) Attic building accounts. *American Journal of Archaeology*, 17: 53-80, 241-265, 317-398.  
(1921) Attic building accounts, *American Journal of Archaeology*, 25: 118-129.
- FINLEY, M. I.  
(1973) *The ancient economy*. London.
- FRACELIÈRE, R.; CHAMBRY, E.  
(1990) *Plutarque, Vies. Tome III* (ed., trad., notas).
- GLADIGOW, B.  
(1965) *Sophia und Kosmos*. Hildesheim.
- HIMMELMENN, N.  
(1977) Pheidias und die Parthenon-Skulpturen. *Bonner Festgabe J. Straub zum 65. Geburtstag*. Bonn: 67-90.
- LAUTER, H.  
(1974) *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik*. Erlangen.
- POLLITT, J. J.  
(1990) *The art of Ancient Greece: Sources and documents*. Cambridge.
- ROCHA-PEREIRA, M. H.  
(1993) *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol. I. Cultura Grega*. Lisboa, 7ª ed.

ROCHA PEREIRA, M.H. Estatuto Social dos artistas gregos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 95-101, 1994.

SANTERRE, H. GALLET; LE BONNIEC, H.

(1953) *Pline l'Ancien, Histoire Naturelle. Tome XXXIV.*  
Paris (ed., trad., notas).

SARIAN, H.

(1993) *Poiên-gráphein*: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Rev. do Museu de Arqueologia Etnologia*, S. Paulo, 3: 105-120.

STEVENS, G.P.; CASKEY, L.D.; FOWLER, H.N.;  
PATON, J. M.

(1927) *The Erechtheum*. Cambridge, Mass.

STEWART, A.

(1990) *Greek Sculpture*. New Haven. 2 vols.

*Recebido para publicação em 20 de dezembro de 1994.*



## PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO DE UMA ESTÁTUA DIVINA – CAIRO CG 38068\*

Antonio Brancaglioni Junior\*\*

BRANCAGLIONI Jr. A. Proposta de interpretação de uma estátua divina – Cairo CG 38068.  
*Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 103-115, 1994.*

**RESUMO:** Trata-se de uma reinterpretação de uma estátua divina considerada como uma representação do deus Tatonem (Maspero/Vandier) ou como uma forma do deus Ámon (Russman). Entretanto, a partir de uma análise global de seus atributos demonstrou-se ser idêntica a uma forma do deus Osíris-Seker, presente em uma das cenas da tumba do rei Sheshonq III em Tânis.

**UNITERMOS:** Estatuária – Egito – Religião Funerária – Arqueologia Mediterrânea – Egiptologia.

### Introdução

Há mais de um século a egiptologia tem votado grande parte de seus esforços ao estudo do panteão egípcio,<sup>1</sup> que compõe um panorama rico em imagens originadas de um sistema religioso, onde a multiplicidade de formas e atributos são algumas de suas características.

A despeito dos constantes progressos neste campo, a falta de uma sistematização das pesquisas iconográficas e as poucas obras especializadas no assunto são fatores que favorecem as interpretações e afirmações fundamentadas em elementos insuficientes.

(\*) Este artigo é o resultado do trabalho apresentado no curso de pós-graduação: “Teoria da Imagem e Iconografia do Mito e da Religião na Antiguidade Clássica”, ministrado pela Profa. Dra. Haiganuch Sarian, credenciado no Depto. de Antropologia da FFLCH-USP, no primeiro semestre de 1994.  
(\*\*) Depto. de Antropologia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pós-Graduação, doutoramento.

(1) A primeira tentativa sistemática de interpretação dos múltiplos aspectos dos deuses egípcios foi dada por Jean-Françoise Champollion – *Panthéon Égyptien, collection des personnages mythologiques de l'ancienne Egypte*, 1823-1831.

No presente estudo de caso, apresento uma nova interpretação para uma escultura divina, atualmente no Museu do Cairo, *in* Catalogue General (CG) com o número 38068. Tendo sido interpretada por três autores diferentes – Maspero, Vandier e Russmann, em épocas diferentes, através de um único atributo.

Uma análise de todos os seus elementos iconográficos levou-me à sua identificação, comparando-a com uma cena presente em uma das tumbas reais de Tânis.

### O objeto de estudo

A estátua é proveniente de Karnak, foi encontrada por Maspero no final do século passado.

Foi esculpida num único bloco de rocha calcária com altura máxima de 2,35m – incluindo a base retangular.

Representa uma divindade masculina em pé, com os braços colados junto ao corpo, a perna esquerda ligeiramente à frente – na chamada posição de marcha.

A figura traz uma coroa formada por duas plumas de avestruz sobre uma cabeleira tripartite, usa uma barba trançada com a ponta curvada

(*khebesut*). Nas mãos segura um rolete-*mekes*.<sup>2</sup>

O elemento que se destaca nesta figura é o estojo peniano, que está atado com um nó quadrado a um cinturão.

A estátua possuía originalmente olhos e sobrelhas incrustados, e o pequeno número de detalhes esculpidos era compensado por detalhes pintados – hoje praticamente desaparecidos. Apresenta um pilar dorsal com a inscrição: “O de Altas Plumas, Senhor do *Atef*” (Fig.1).

Esta obra é indiscutivelmente datada do reinado do faraó Amenhotep II – XVIII dinastia (1427-1401 a.C.). Seu estilo é tutmósida, onde predomina a idealização impessoal, uma beleza assexuada e uma inexpressividade próprias às representações divinas. Era um período em que as estátuas divinas tornaram-se mais numerosas, devido ao aumento de sua importância como objeto de culto.

Nesta mesma época cresce, também a popularidade de figuras divinas, pois houve um maior acesso do povo às dependências internas dos templos onde tais esculturas eram expostas.

Estátuas deste tipo, ao que tudo indica, destinavam-se a santuários e templos. O seu pilar dorsal e suas dimensões indicam que ela era exposta ao culto em um local amplo, como uma sala ou pátio de acesso às dependências mais reservadas do santuário.

### Propostas de interpretação

A meu conhecer foram três as tentativas de interpretação desta estátua feitas até hoje. A primeira foi apresentada por seu descobridor Gaston Maspero, então diretor geral do Serviço de Antiguidades do Egito (Maspero, 1912: 167 e 175).

Em sua opinião, a figura é uma obra do reinado de Amenhotep I (1521-1504 a.C.). Ela representaria o faraó com as insígnias do deus Tatunen, pois, quando de sua descoberta, apresentava traços de tinta vermelha representando a pele humana.

A segunda proposta de interpretação foi dada por Jacques Vandier, conservador chefe do Departamento de Antiguidades Egípcias do Louvre,

(2) *Mekes* era o nome dado, na Baixa Época, aos rolos de papiros que continham os testamentos dos reis egípcios de uma época mítica ou dos deuses cosmogônicos Atum e Geb; contudo, na época da presente estátua o seu significado ainda resta desconhecido.

que datou-a do reinado de Amenhotep II, afirmando tratar-se do “deus Ptah-Tenen em pé com um alto pilar dorsal, onde destaca-se, como se fora executada em alto relevo” (Vandier, 1958:382).

A mais recente tentativa de interpretação desta figura é dada por Edna Russmann, curadora do Departamento de Arte Egípcia do Metropolitan Museum of Art de Nova York, em sua obra dedicada exclusivamente à estatuária egípcia dos museus do Cairo e Lúxor. Ela data a peça como sendo do reinado de Amenhotep II e uma representação do deus Ámon (Russmann, 1989: 95-97).

Ao vermos as observações destes autores, fica claro que estes se basearam principalmente na coroa de plumas, como se ela fosse um atributo exclusivo e principal da figura. No entanto, é um fato que a coroa de plumas de avestruz (*shut*) não constitui um atributo característico de uma única divindade, estando presente em formas tanto masculinas quanto femininas de divindades como Amentet, Háthor, Ísis, Maat, Shu e Sobek – somente para citar os mais conhecidos.

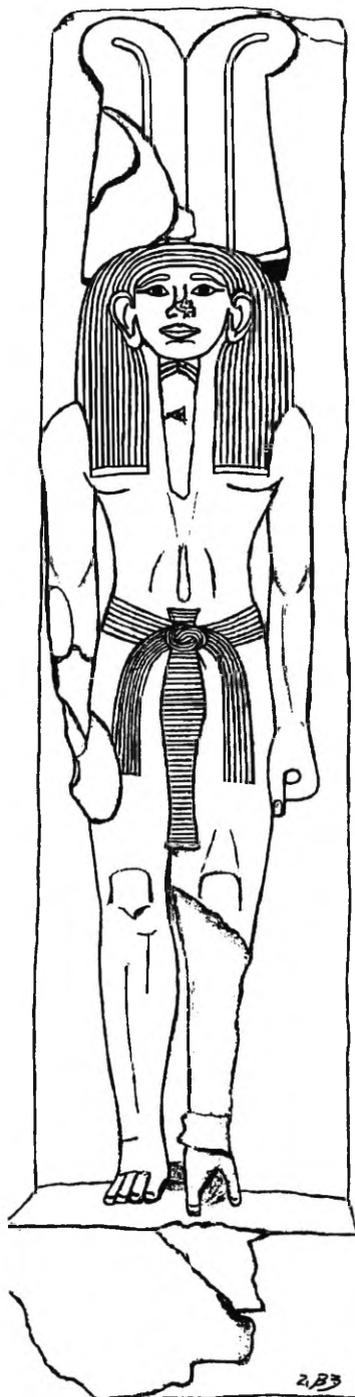
Para Maspero e Vandier, esta coroa representaria o deus Tatunen (Tatenen ou Tenen). Um deus antropomórfico originário de Mênfis, cujo nome significa “Terra Exaltada”, representado com uma coroa formada por duas plumas de avestruz enquadrando um disco solar e duas serpentes sobre cornos de carneiro (coroa-*henu*) (Fig.2).

Esta divindade foi incorporada, já no Antigo Império, ao deus Ptah como uma manifestação do Demiurgo, tornando-se a contraparte menfita da cosmogonia Heliopolitana, segundo a qual o universo teria surgido do Oceano Primordial (Num), sob a forma de um montículo piramidal de terra (*benben*).

Diferentemente da coroa-*henu* usada por Tatunen, a estátua do Cairo possui somente o par de plumas.

Um outro elemento a ser considerado é o fato de que as divindades cosmogônicas como Atum, Geb e Shu não foram representadas na estatuária até a Baixa Época, por representarem conceitos demasiadamente abstratos manifestados em todas as divindades do panteão.

A hipótese de interpretação de Russmann baseia-se em três elementos: a coroa de plumas, a inscrição do pilar dorsal e o local de origem da estátua. Para ela, trata-se da representação do deus Ámon (Amen ou Amun), deus antropomórfico adorado em Tebas, cujo nome significa “O Oculto”.



*Fig. 1 – Estátua de divindade, Museu do Cairo (CG 38068), calcário, reinado de Amenhotep II (1427-1401 a.C.), Karnak.*



*Fig. 2 – Ramessés III diante do deus Ptah-Tatunen “Pai dos Deuses”, antecâmara da tumba de seu filho Amen-hor-kephesh-ef, “Vale das Rainhas”, Luxor, 1190-1160 a.C.*

É representado desde os tempos mais remotos, como um homem de pele azulada, usando um *modius* encimado por duas altas plumas de falcão. Segundo a teologia tebana, ele era o deus primordial e universal chamado de “Pai dos Deuses” (*nesu Neteru*).

Além da coroa, Russmann acredita que, pelo fato de a estátua ser proveniente de Karnak (Ipet-isut) – o principal centro de culto de Ámon –, nada mais simples do que identificá-la, sem maiores problemas, com a principal divindade local. Todavia, é de considerar-se que Karnak não era um centro de culto exclusivo do deus Ámon. O templo possuía santuários e capelas dedicados às principais divindades de culto nacional. Quanto às plumas da coroa de Ámon, estas são compostas pelas remíngias de um falcão, sendo cada uma dividida em sete compartimentos, e não por plumas de avestruz representadas pelos egípcios desde os tempos pré-históricos com as extremidades curvadas (Fig. 3).

Além disso, o epíteto “O de Altas Plumias”, que Russmann acredita se relacionar com as plumas de Ámon, não trata de um título específico a qualquer divindade. A segunda parte da inscrição diz tratar-se do “Senhor do Atef”, o que torna a identificação com Ámon ainda menos provável, pois a coroa-atef não é um dos atributos deste deus.

### Uma nova proposta interpretativa

Como vimos anteriormente, a coroa de plumas e o epíteto “O de Altas Plumias”, não são atributos específicos de divindade alguma, no entanto, foram sobre eles que recaíram tanto a hipótese de tratar-se do deus Tatunen (Ptah-Tatunen) quanto a de ser o deus Ámon. Isto é decorrente de uma análise fácil e rápida em que estão sujeitas as divindades egípcias, pois em muitos casos são justamente as coroas e os epítetos os elementos que caracterizam muitas delas.



Fig. 3 – Estátua representando o faraó Tut-ankh-Amun abraçado ao deus Ámon e sua consorte Mut, Museu do Cairo, 1333-1323 a.C.

A minha proposta para a interpretação desta estátua é uma análise do conjunto dos atributos e, evidentemente, os seus epítetos. Assim sendo, o estojo peniano que estranhamente é desconhecido anteriormente, deve ser obrigatoriamente estudado.

Este estojo (*Krn't*) faz parte da vestimenta característica dos povos do deserto ocidental, particularmente os líbios. O termo egípcio parece designar “falo com prepúcio”.<sup>3</sup>

O estojo aparece representado desde os tempos pré-dinásticos, sendo um dos exemplos mais antigos o cabo em marfim de uma faca de sílex de uma tumba de Jebel el-Araq (Alto Egito), datado do período Gerzeense (3600 a.C.). Em um dos lados vemos uma cena de batalha naval onde os combatentes usam este estojo peniano. A cena é normalmente descrita como sendo lutas ocorridas no delta do Nilo, entre egípcios do Alto e Baixo Egito ou entre egípcios e líbios (Fig.4).<sup>4</sup>

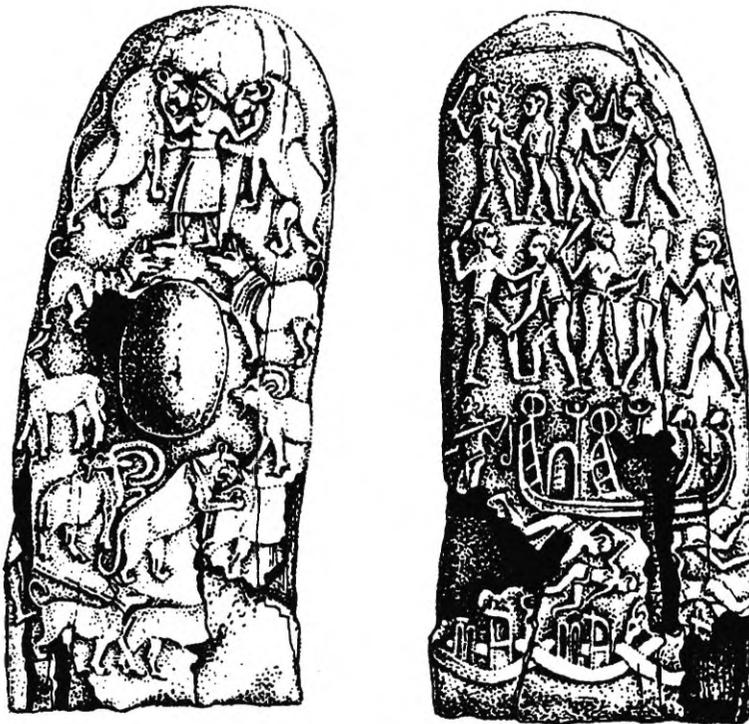


Fig. 4 – Cabo da faca de Jebel el-Araq, marfim, período Gerzeense (3600 a.C.), Museu do Louvre.

(3) Como indica o fragmento de um templo de Mentuhotep I, proveniente de Jebelen, atualmente no Museu do Cairo. (ver Breasted, 1962: I, §423h, nota d; III, §587, nota h).

(4) No reverso do cabo existe uma cena de animais selvagens e de um homem barbado segurando dois leões. Ele foi interpretado como Gilgamesh “Senhor dos Animais”. A faca atualmente encontra-se no Museu do Louvre. Outros exemplos do uso do estojo peniano pelos egípcios pré-dinásticos, podem ser vistos na “Paleta do Touro” (Louvre E. 11255) e a “Paleta do Guerreiro com Prisioneiro” (Staatliche Museen 15084).

O cinto largo amarrado com um nó quadrado<sup>5</sup> (Fig.5) que segura o estojo peniano, aparece já no Período Arcaico – I a III dinastias – como vemos em um dos primeiros exemplos de uma estátua divina representada classicamente – em

posição de marcha. Esta divindade, ainda indeterminada, possui afinidades iconográficas com o deus Anhur (Onúris), um deus da caça ligado ao deserto líbio, cujo nome significa “Aquele que guia de volta o distante”<sup>6</sup> (Fig.6).

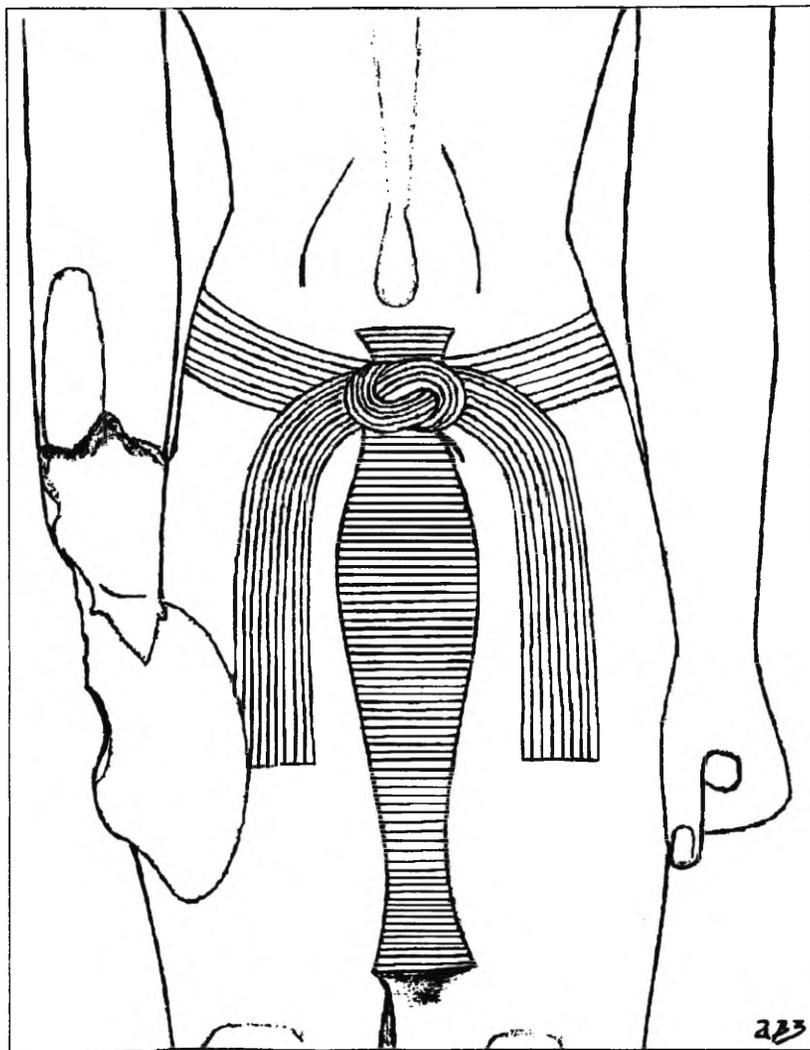
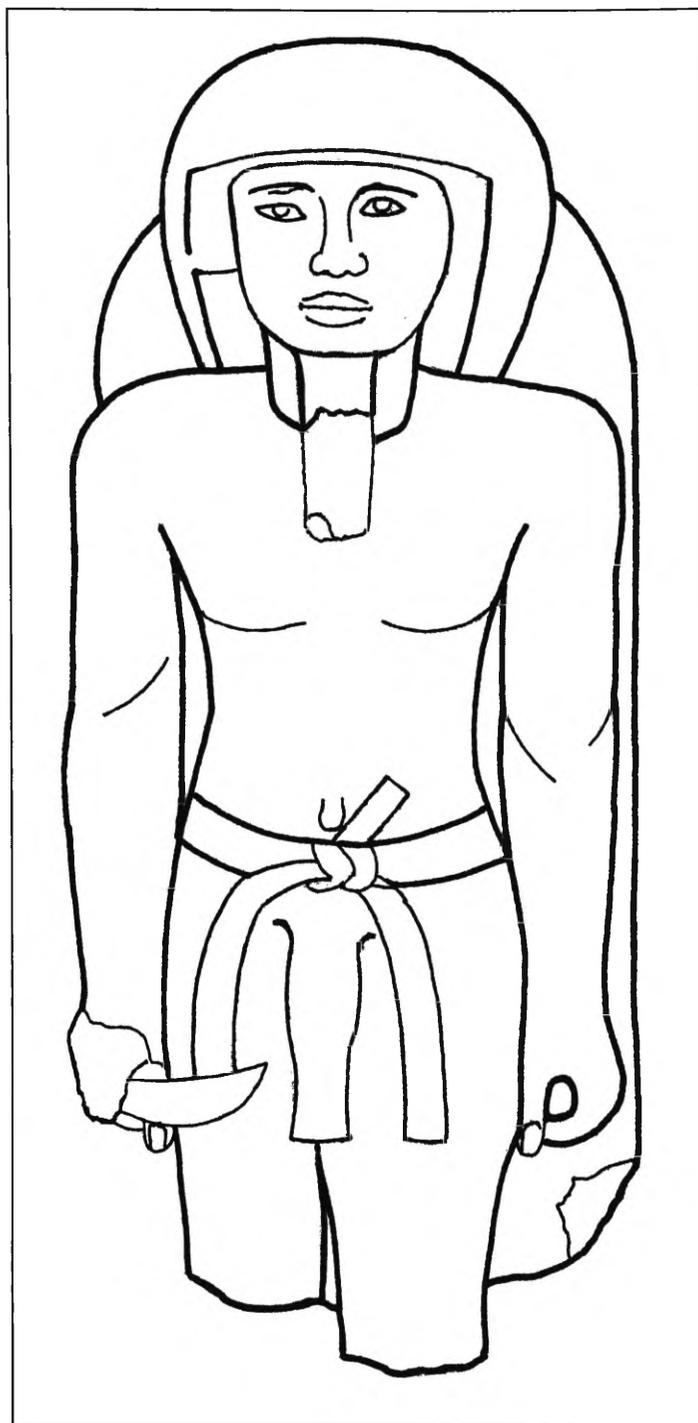


Fig. 5 – Detalhe do estojo peniano da estátua CG 38068.

(5) Chamado pelos gregos de “nó de Hermes” (Conf. Fazzini, 1989:7, nota 1).

(6) Esta estátua encontra-se atualmente no Museu do Brooklyn (58.92). Originária de This, próximo a Abidos, no 8º nomo do Alto Egito, cujo símbolo é o *Ta-wer*.



*Fig. 6 – Divindade indeterminada (Anhur?), gnaisse, Antigo Império (2630-2540 a.C.), proveniência desconhecida, Museu do Brooklyn.*

Esta escultura, que tem uma grande semelhança com a estátua do Cairo, é datada da III dinastia (2600-2540 a.C).

Todavia, a resposta à identidade da figura estudada parece estar nas tumbas reais de Tânis, mais especificamente na decoração de uma das paredes da tumba de Sheshonq III.

### A necrópole real de Tânis

Tânis, a antiga *Za'net* (a atual San el-Hagar),<sup>7</sup> foi a residência oficial e a capital administrativa dos reis da XXI e XXII dinastias (1070-725 a.C.) e o local onde estes reis foram sepultados.

As tumbas reais de Tânis,<sup>8</sup> apesar das diferenças marcantes de uma para outra, possuem características comuns.

A presença de um lençol freático, apenas a seis metros do solo, obrigou a construção de câmaras de pequenas dimensões, que as possibilitasse ficar acima do lençol d'água e abaixo de uma camada de terra espessa o suficiente para obstruir a entrada dos túmulos. As dimensões destas tumbas reais são muito inferiores à maioria das tumbas civis das demais necrópolis egípcias.

O material disponível para a construção foi o calcário, proveniente de monumentos e edifícios erguidos em épocas anteriores (principalmente Ramessida).

O acesso ao interior do túmulo era feito através de um poço localizado diretamente sobre as câmaras, ao norte do túmulo, e as passagens entre as câmaras davam-se através de aberturas quadradas nas paredes.

Ao contrário das demais tumbas egípcias, estas não possuem qualquer vestígio de uma superestrutura ou qualquer edifício de culto funerário. A característica mais excepcional é a de que estas são as únicas tumbas, em todo o Egito, situadas dentro do recinto sagrado do templo,<sup>9</sup> no interior de uma cidade.

Tânis revela-se, portanto, como um sítio bem diferente das grandes capitais do Antigo e Novo

Impérios. Localizada longe do deserto, no delta oriental do Nilo, Tânis oferecia aos seus habitantes o seu sub-solo de terras agriculturáveis como opção para enterrar os seus mortos.

Com uma atmosfera úmida, o recurso foi excluir do mobiliário funerário a madeira, os tecidos, o papiro e todos os materiais putrecíveis. Por este motivo é que, em tumbas de dimensões reduzidas, somente eram depositados os objetos de pedra (sarcófagos e vasos), faiança (*ushabtis* e amuletos) ou metal (vasos, amuletos, jóias e sarcófagos).

### A tumba de Sheshonq III

A tumba que nos interessa é a de número V, a que serviu de sepultura a Sheshonq II e III. Construída em um plano retangular, a sua orientação é mais ou menos a mesma das demais. Suas medidas exteriores, a partir das fundações, estabelecem: 10,85m aos lados mais longos e 5,65m aos menores.

A câmara funerária mede 5,10m de comprimento por 3m de largura e está separada do poço de acesso, que mede 2,15m por 3m, por um muro de 1m de espessura. Uma abertura de 1,30m de largura faz a comunicação entre o poço e a câmara.

As paredes são construídas pelo assentamento de blocos de calcário reutilizados, de dimensões muito variadas.<sup>10</sup> A ligação e o rejunte dos blocos são feitos utilizando-se gesso, aplicado de forma bastante líquida, a fim de penetrar nas fissuras.

As faces internas dos blocos foram alisadas para receberem a decoração e, como nas outras tumbas da necrópole, isto foi efetuado após o término da construção e mesmo após a colocação do sarcófago em seu lugar.

### A decoração da câmara funerária

A câmara funerária foi decorada com baixos-relevos escavados que originalmente eram coloridos. A decoração ocupa registros horizontais muito longos e estreitos se comparados aos das outras tumbas.

(7) Durante o Período Tardio, foi a sede do 19º nome do Baixo Egito.

(8) Descobertas por Pierre Montet em 27 de fevereiro de 1939, as tumbas de Osorkon, Psusenne e Sheshonq receberam os números III, IV e V respectivamente.

(9) A sudoeste do primeiro pilon de Psusennes no templo dedicado à tríade Ámon-Mut-Khonsu.

(10) Os maiores medem 1,40m por 0,42m e os menores 0,11m por 0,12m.

O gesso de rejunte dos blocos de calcário despenhou-se em muitos pontos, resultando em numerosas lacunas nas cenas.

Os ladrões, ao penetrarem na tumba, removeram muitos blocos, causando danos irreparáveis em muitas cenas.

Os elementos relacionados ao vasto repertório funerário formam várias séries independentes.

No registro inferior da parede oeste, o rei adora sucessivamente sete personagens ou símbolos divinos. Esta cena é de vital importância para o estudo presente e será tratada com mais detalhe adiante.

Na parede leste, na parte central oculta pelo sarcófago, está a cena de união das duas plantas simbólicas do Alto e do Baixo Egito, isto é, o lótus e o papiro. Mais ao norte, há a cena de adoração ao pilar *Djed*.

A parede sul é dividida em duas partes. Embaixo, o despertar do rei identificado a Osíris e, no alto, a sua viagem nas barcas *Mandjit* e *Mesketet*.

A viagem da barca solar através das regiões do outro-mundo, que chamamos de “Livro da Noite”, ocupa o registro superior das paredes oeste, leste e norte.

Diferentes cenas do culto funerário ocupam a cornija oeste, especialmente a cena da “Pesagem da Alma” e a “Confissão Negativa”. Finalmente, o teto é formado por uma única laje e está decorado com representações astronômicas.

### O registro inferior, parede oeste

Este registro é ocupado por sete cenas, colocando o rei, ou melhor, sua titulação, nomes e epítetos, diante de uma divindade funerária (Fig.7).

Cena 1: dos dois blocos removidos pelos ladrões, somente um foi recuperado. Está faltando o bloco que continha a cabeça do deus. O falcão real está de pé, sobre a linha vertical de hieróglifos que diz ser o faraó a imagem de Rê (*Ms' tywnR'*).

O falcão, com braços e mãos humanas, traz, em gesto ofertante, o “Olho de Hórus”<sup>11</sup> para uma divindade de pé à sua frente.

O deus, com pernas juntas, usa um estojo peniano atado à cintura por um nó quadrado. Ele usa uma coroa de plumas de avestruz, presa por uma fita à sua cabeleira tripartite. Traz na mão esquerda o cetro *waz* e o cajado *heka*, enquanto, na direita, segura o *ankh*. Seu nome é *Rsy-wd hnty*, isto é, “O bem desperto, à cabeça dos Ocidentais”, o que permite identificá-lo a Osíris. O título da cena está parcialmente mutilado, portanto, não está muito claro. Trata de uma oferenda ao deus de duas plumas de avestruz (Fig.8).

As cenas deste registro possuem uma grande uniformidade temática. O falcão real, munido de braços, apresenta aos deuses diferentes objetos que possuem um mesmo valor simbólico. Os deuses, embora representados de formas diferentes, com nomes diferentes e atributos variados, representam, sem dúvida, os diferentes aspectos de uma única divindade, Osíris-Seker, o protetor da grande necrópole menfita (Saqqarah) e, por extensão, todos os reis mortos.

As cenas restantes seguem o mesmo padrão, isto é, a titulação do rei diante de divindades de caráter funerário.

Cena 2: muito mutilada, a divindade apresentada está na mesma posição da anterior, usando uma coroa branca e seu nome é “Senhor da Eternidade”, um dos epítetos de Osíris.

Cena 3: a divindade representada é o falcão Seker (Sokar), deus funerário da necrópole menfita.

Cena 4: aparece o “Viajante Solitário Sâhu”, isto é, a constelação de Órion e suas oito estrelas viajando em sua barca.<sup>12</sup>

Cena 5: o falcão real, chamado “Amado de Khentamenti”, apresenta em oferenda bandagens do deus Osíris-Seker, representado com as pernas juntas, com o estojo peniano atado à cintura, a coroa *Atef* de Osíris, tendo na mão direita o açoite e o cajado e, na esquerda, o *ankh*, o cetro *waz* e o cetro de papiros.

Cena 6: aparece o deus *Miks*, uma forma de Seker, identificado ao rei mítico *Andjty*, antigo deus funerário do delta incorporado a Osíris desde os tempos mais remotos, passando a este os seus atributos de realeza e o aspecto humano da divindade.

(11) O “Olho de Hórus” (*Udjat*) era tido como a primeira oferenda dada por Hórus a seu pai Osíris e simbolizava saúde e vitalidade.

(12) A constelação de Órion desde os textos mais antigos – “Os Textos das Pirâmides” – era a forma astral do deus Osíris e do rei morto.

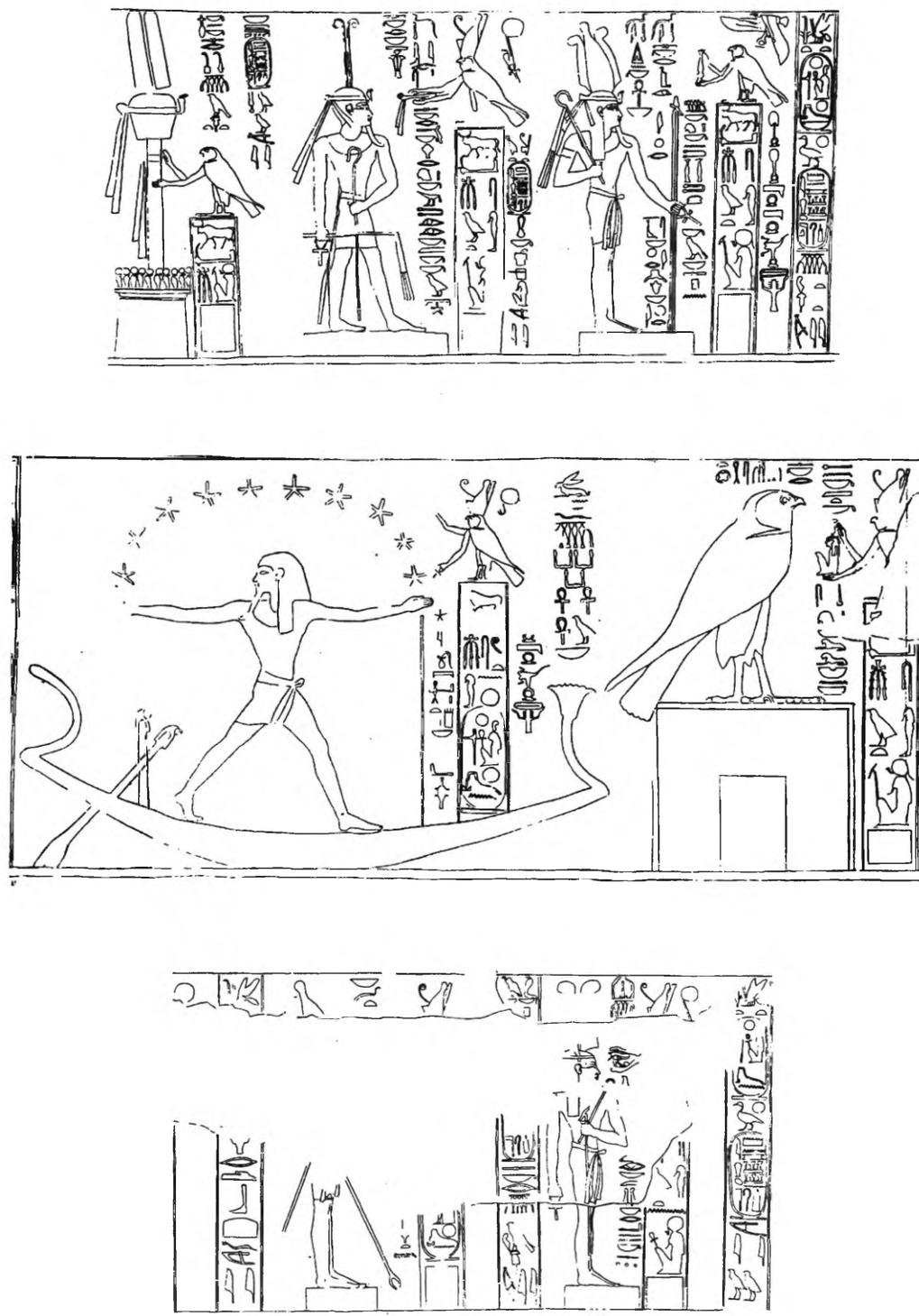


Fig. 7 – Parede oeste da câmara funerária da tumba do faraó Sheshonq III, Tânis, 835-783 a.C., dividida em 3 secções.

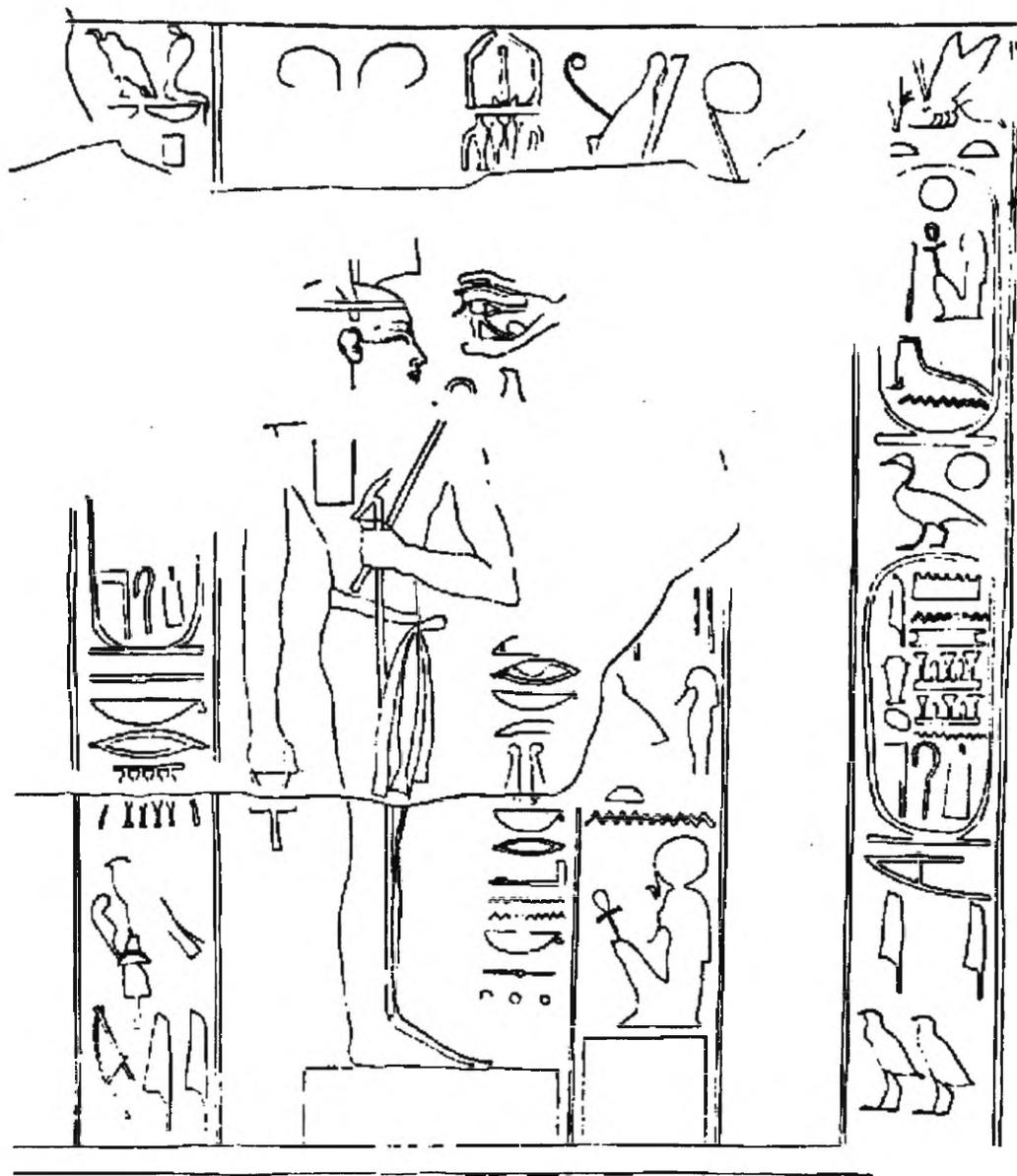


Fig. 8 - Cenas 1 e 2 da parede oeste.

Cena 7: o falcão real abraça o “Fetico de Abidos”, chamado *Tawen*, que é um objeto ainda indeterminado, mas parece representar, em épocas mais recentes, o relicário que continha a cabeça do deus Osíris.

### Conclusão

Como vimos anteriormente, as interpretações conferidas à estátua do Cairo (CG38068), foram dadas considerando-se preferencialmente a

coroadas plumas que, como foi demonstrado, não se caracteriza como atributo específico das divindades propostas (Ptah-Tatunen e Ámon).

No entanto, em meu estudo do conjunto dos elementos presentes nesta obra escultória, pude constatar que um atributo de suma importância, até então não considerado, é o estojo peniano, característico das representações ligadas ao deserto líbio.

Ao analisarmos esta escultura do Cairo à luz de nossos conhecimentos referentes às cenas da tumba de Sheshonq III, constatamos que a divindade representada na primeira cena do registro inferior da parede oeste possui, irrefutavelmente, os mesmos atributos e a mesma postura presentes na escultura e, está claro, pela inscrição que acompanha a cena, tratar-se de uma forma espe-

cífica do deus Osíris denominada “O bem desperto que está à cabeça dos Ocidentais”, o que me sugere a existência específica do deus Osíris relacionada com o deserto líbio. Esta região é, desde os tempos mais remotos, identificada pelos egípcios como o local de descanso de seus mortos e onde encontra-se a maior parte de suas necrópoles.

O epíteto “o que está à cabeça dos ocidentais” advém do fato de que o Ocidente era o domínio do deus Osíris. Os “ocidentais” designavam os mortos e Osíris o seu rei, como mencionado desde os “Textos das Pirâmides”.

Esta identificação do deserto líbio como o local onde os mortos viviam, encontra-se no relato de Heródoto da chamada “Ilha dos bem-aventurados” (Herodoto, III, §26).

BRANCAGLION Jr., A. Interpretation proposal of a divine statue – Cairo CG 38068. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 103-115, 1994.

**ABSTRACT:** It deals with a divine statue reinterpretation which has been considered as a god Tatunen (Maspero/Vandier) or as a god Amon form (Russmann). However, starting from a global analysis of its attributes it has been possible to prove it to be identical to a form of the god Osiris-Seker, present in king Sheshonq III's tomb scene in Tanis.

**UNITERMS:** Statuary – Egypt – Funerary Religion – Mediterranean Archaeology – Egyptology

### Referências bibliográficas

BREASTED, A.H.

(1962) *Ancient Records of Egypt. Historical Documents*. I-IV. Russell & Russell, Nova York.

FAZZINI, R.A.

(1989) *Ancient Egyptian Art in the Brooklyn Museum*. Thames & Hudson, Londres.

HART, G.

(1988) *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. Routledge & Kegan Paul, Londres.

MASPERO, G.

(1912) *Égypte. Histoire Général de l'Art*. Librairie Hachette, Paris.

MONTET, P. et alii

(1960) *Les Constructions et les Tombeaux de Chechanq III à Tanis*. CNRS, Paris.

RUSSMANN, E. R.

(1989) *Egyptian Sculpture*. Cairo and Luxor. British Museum Publications, Londres.

VANDIER, J.

(1958) *Manuel d'Archéologie Égyptienne III. Les Grandes Époques la Statuaire I-II*. Éditions J. Picard, Paris.

Recebido para publicação em 5 de dezembro de 1994.



## LE CONCEPT D'“ESTHÉTIQUE AFRICAINE”: ESSAI D'UNE GÉNÉALOGIE CRITIQUE\*

Roger Somé\*\*

SOMÉ, R. Le concept d'“esthétique africaine”: essai d'une généalogie critique. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 117-139, 1994.

**RESUMO:** Desde a descoberta do que é chamado “arte africana”, numerosos são os estudos que tentaram elaborar uma “estética africana”. O que se desejou e se deseja colocar neste conceito? É realmente justificado e legítimo falar de “estética africana”? Este estudo procura mostrar que se qualquer objeto pode, por “decreto”, tornar-se uma *obra de arte*, o mesmo não se aplica para a *Estética* como discurso e como disciplina.

**UNITERMOS:** Estética – Arte africana.

L'apparition du concept d'“esthétique africaine”, qui désigne par ailleurs, une approche de l'art africain est contemporaine de l'affirmation d'un “art africain”.<sup>1</sup> Séduits par les statuettes et

autres objets rituels ramenés d'Afrique noire par les explorateurs européens qui, plus tard, seront suivis des conquérants, certains intellectuels (Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume) et artistes (Matisse, Vlaminck, Picasso) ont décrété qu'ils avaient un statut artistique. Cette reconnaissance des “objets” africains introduite principalement par les Français et les Allemands gagna progressivement l'Europe tout entière. Toutefois, si ces “objets” étaient de l'art, ils ne l'étaient que par rapport aux critères classiques de l'art occidental considéré comme art esthétique, du moins à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Cet acte de “reconnaissance” de l'art africain a sans doute influencé la constitution d'une “esthétique africaine” comme s'il suffisait qu'un art existât pour qu'une esthétique apparaisse. Certes, l'esthétique est principalement un discours sur l'art. Cependant, tout propos sur l'art est-il un discours esthétique? N'y a-t-il pas de grandes civilisations qui ont connu l'art sans pour autant avoir constitué une esthétique?

Depuis la découverte de l'art africain, les recherches étaient faites essentiellement par des

(\*) Pour donner plus d'unité ainsi qu'une perspective plus générale à cet essai, nous avons repris, avec de légères modifications, des passages issus de deux articles déjà parus: “Esthétiques africaines ou Esthétique africaine?”, in *De l'art nègre à l'art africain, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque européen sur les arts d'Afrique noire*, Arts d'Afrique noire, Arnouville, France, 1990: 100-107; “Autour de l'esthétique africaine”, in *Journal des Africanistes*, Paris, 1992: 113-126.

(\*\*) Université de Strasbourg.

(1) L'expression *art africain* désigne, ici pour nous, les arts traditionnels religieux des populations de l'Afrique au sud du Sahara, c'est-à-dire l'Afrique noire. Tout en reconnaissant la diversité culturelle dans cette partie du continent, nous percevons une unité au niveau des “arts”. Celle-ci se manifeste dans cette structure commune qu'est la religion à l'exception de la sculpture shona du Zimbabwe. Fort de cela, nous préférons l'usage de l'expression “art africain” au singulier. Nous nous limitons, ici, à cette note car cette question de terminologie a déjà été traitée dans une étude (*Introduction à une anthropologie philosophique*) qui sera bientôt sous presse aux éditions Présence africaine.

ethnologues dont l'objet privilégié est l'étude des sociétés "sans écriture". La tradition orale constitue par conséquent pour eux la principale source d'information. Cela signifie que l'ethnologue qui étudie l'"objet" d'"art nègre" a évidemment besoin d'interroger la ou les population(s) concernée(s). D'où l'enquête de terrain comme méthode. Cette approche permet à l'ethnologue d'examiner l'objet de l'étude dans son milieu d'origine; démarche qui suppose une certaine connaissance de l'environnement socio-culturel de l'objet. L'ensemble de ces éléments qui déterminent la démarche de l'ethnologue relèvent de la thèse fonctionnaliste selon laquelle il est impossible d'observer les produits de l'art africain sans tenir compte de la tradition ou, si l'on préfère, de l'ensemble des "rapports" ou "relations" que ceux-ci entretiennent avec leur milieu. Cette tendance suppose, à l'évidence, le rejet quasi total de la conception d'un art contemplatif chez les peuples noirs. Conformément à sa nature et à son principe, l'hypothèse fonctionnaliste s'oppose au courant formaliste selon lequel les négro-africains produiraient des oeuvres destinées à la pure contemplation esthétique.

L'émergence de l'idée d'une "esthétique africaine" a été affirmée principalement par les écrits occidentaux et secondairement par quelques Africains désireux de réfuter les thèses, désormais contestées, selon lesquelles le "nègre" était un homme sans civilisation, un *sauvage*. A ces intellectuels africains, s'ajoutent encore quelques africanistes occidentaux. Ainsi, certains auteurs estiment qu'il existe dans l'art traditionnel d'Afrique noire des oeuvres qui correspondent à l'art libéral ou encore à la théorie de "l'art pour l'art". C'est l'idée de Carl Einstein dans *La sculpture nègre*. Pour lui, en effet, la signification d'une oeuvre n'est pas importante pour son appréciation. Seule compte sa forme telle qu'elle nous affecte. Il est l'un des plus fidèles représentants de la thèse formaliste sur laquelle se fonde, de manière générale, la théorie esthétique. L'existence d'un art auquel la théorie de "l'art pour l'art" pourrait être appliquée a été aussi évoquée par Frank Willett qui, dans *L'Art Africain*, évoque l'art décoratif chez les Bawoya du Congo et la gravure utilisée dans la production de certains ustensiles chez les Yoruba. Cet art décoratif qu'il considère comme de "l'art pour

l'art" ne serait-il pas, en fait, de l'art profane? Quant à Michel Leiris, il constate que les Peuls Bororo du Niger ont "un goût aigu de la beauté des formes" même si ce peuple ne produit "rien que l'on puisse étiqueter "objet d'art" (Cf. "Préface", in *Arts et peuples de l'Afrique noire*).

Comme pour confirmer l'existence d'un art contemplatif chez les peuples d'Afrique noire, quelques auteurs n'hésitent pas à parler de "la perception de la beauté dans la culture africaine" (Harris Memel-Foté), du "sentiment esthétique des Noirs" (M. Leiris), de "l'esthétique négro-africaine" (Senghor), de "l'esthétique fang" (Fernandez) ou encore de "l'esthétique yoruba" (Thompson). Ce qui est commun à toutes ces études, c'est le fait qu'elles cherchent à montrer qu'il existe une esthétique chez les peuples d'Afrique noire. Cette esthétique serait perceptible soit à travers l'existence d'un vocabulaire correspondant à certaines notions fondamentales de l'esthétique classique, par exemple la beauté, ou approprié à l'appréciation des objets produits, comme si, d'ailleurs, cette appréciation allait de soi; soit à travers l'expression d'un sentiment que l'on dit être esthétique.

Récemment, Raoul Lehuard tenta à son tour d'affirmer l'existence de "l'art pour l'art" dans les sociétés dites primitives à travers une critique générale des thèses qui récussent l'idée d'une esthétique africaine (Lehuard, 1990). Pour Lehuard, ce n'est pas "l'art pour l'art" qui est absent chez les peuples dits primitifs. Pour lui, le fond du problème résiderait d'une part, dans l'ethnocentrisme occidental et, d'autre part, dans "[...] une question de terminologie". Aussi, à partir d'une définition de la notion d'art empruntée au *Larousse Encyclopédique*, il montre que l'art se dit de ce dont la création est fondée sur "l'excellence" dans la production, la "perfection", "la qualité" et l'"efficacité" de l'objet produit.<sup>2</sup> Dans un second moment, l'auteur montre qu'il y a une "esthétique africaine" qui

(2) Sans pour autant vouloir formuler ici une critique de cette définition, il convient de signaler qu'il s'agit de l'art compris comme *technique* au sens large et banal du terme qu'il faudrait distinguer de l'art entendu comme *technè* au sens grec du mot, compris comme mode du *poiein*, du produire, c'est-à-dire comme production ou encore comme moyen par lequel un être advient, vient à paraître (Cf. Aristote, *Physique II*, 194a, 21; 199a, 15-17 et *Poétique*, chap. 4, 48b, 3-10; Seuil, 1980: 43).

serait fondée sur l'existence en langues africaines de certaines notions telles que *beau, bien, bon, brillant, raffiné*. Comme pour conforter sa thèse, Raoul Lehuard cite une autorité africaine: Théophile Obenga qui, dans “Caractéristiques de l'esthétique bantou”, défend une thèse opposée à celle selon laquelle la notion du beau n'existerait pas chez les peuples d'Afrique noire (Obenga, 1984: 61-97). Puis, il achève sa réflexion en proposant un tableau du vocabulaire relatif aux appréciations “esthétiques” dans des langues de populations d'Afrique centrale.

Ces thèses “esthétiques”, qui étaient essentiellement développées par des ethnologues, des marchands d'art et/ou collectionneurs, ont été reprises très tard – mais fort heureusement – par la philosophie sous la plume de Lucien Stéphan. L'analyse faite par L. Stéphan nous semble, de loin, être la plus rigoureuse de toutes les études qui prétendaient examiner la question esthétique chez les peuples noirs. Il a été le premier à affronter véritablement l'épineuse question épistémologique que constitue l'idée de l'art africain en particulier, et celle de tous les arts traditionnels non-européens en général, dans l'esthétique classique occidentale. Outre cette question d'ensemble, son mérite tient aussi au fait qu'il a contribué à préciser le sens et l'emploi de certaines notions dans l'étude de l'“art nègre”. C'est ainsi qu'il récuse l'usage du terme *représentation* pour désigner le masque et préfère employer l'expression *présentification* au sens de faire advenir, de porter à la présence, de faire passer un phénomène du monde de l'invisible à celui du visible. En effet, le masque comme manifestation visible, matérielle du divin ne *représente* pas celui-ci, mais le *présentifie* (Stéphan, 1990). Toutefois, l'analyse de Stéphan présente quelques aspects contestables qui seront relevés dans cette étude. Mais avant tout, il convient d'établir une généalogie du concept d'“esthétique africaine”.

## I – De la généalogie du concept

Au début des années 20, Carl Einstein affirmait l'influence négative d'une connaissance du contenu d'une oeuvre sur son appréciation. Il inaugurerait ainsi l'élaboration d'une théorie esthétique sur l'art africain. Cette position est radicalement affirmée dans *La sculpture africaine*

(1922: 5), où il écrit: “Si l'on veut étudier l'art africain avec profit, il est nécessaire de l'interpréter en dehors [...] de tout point de vue purement ethnologique”. Ces propos, qui révèlent l'approche esthétique de l'art africain, étaient déjà formulés, dès 1915, dans *La sculpture nègre* (première édition, allemande) qui présente l'art africain, essentiellement, à travers une analyse des formes. Écoutons ce que dit C. Einstein à ce sujet:

“(Impliquer l'art, à titre de moyen, dans une visée anthropologique ou ethnographique, me paraît un procédé douteux. L'expression artistique ne révèle rien de très significatif des faits auxquels s'attache une telle intention scientifique.)

Malgré tout, il est nécessaire de partir du fait lui-même et non d'un succédané conçu par interpolation. Je crois que, vues sous cet angle, les sculptures africaines ont plus à nous apprendre que tous les renseignements que peuvent fournir l'ethnographie ou les sciences analogues. La méthode consiste à extraire de son contexte ce qui, des objets, est simplement donné, par conséquent, d'isoler les objets eux-mêmes et d'analyser les formes ainsi montrées comme les produits d'une activité de création formelle.” (Einstein, 1961: 95-96).

Ce passage, à lui seul, résume la vieille opposition entre ethnologues et “esthéticiens”, entre fonctionnalistes et formalistes. Si le propos de C. Einstein est justifié par ceci que l'objet d'“art africain” peut être contemplé, abstraction faite de son contexte, l'argument en lui-même constitue un raccourci inacceptable. En effet, si l'objet d'“art africain” est un produit de l'activité de création formelle, C. Einstein ne dit pas en quoi consiste cette création dans le contexte africain. Faut-il supposer que cette création recouvre la même signification et manifeste les mêmes présupposés en Afrique qu'en Occident? Au lieu d'une analyse rigoureuse qui confronte les deux expériences culturelles, Einstein procède comme par décret: il appelle de tous ses voeux (sans pour autant montrer en quoi) le caractère artistique de “la sculpture nègre”. Certes, l'Occident, à une époque donnée, n'avait pas reconnu cette

sculpture comme art; attitude que critique – avec raison – C. Einstein. Cependant, l'autre disposition qui consiste à ériger d'emblée la sculpture d'Afrique noire au rang d'art et à ne percevoir celle-ci que comme une production de formes destinées à la contemplation; d'où une “esthétique” – comme le fait Einstein – est tout aussi contestable. Elle l'est d'autant plus que l'art occidental auquel se réfère Einstein, à titre comparatif, fut d'abord une activité productrice “d'oeuvres-divinités” avant d'être une activité productrice de formes destinées à la contemplation. Alors, pourquoi l'“art africain” qui est aussi un art religieux ne devrait produire que des formes vouées à la jouissance esthétique? Cette attitude est encore d'autant plus contestable que Jean Laude – dans la présentation de l'ouvrage de C. Einstein, *La sculpture nègre* – dira que “la forme n'est jamais saisie séparément par un Africain: elle est dépositaire d'un sens auquel elle donne accès. [...] Il n'y a pas, d'une part, un élément de signification pouvant être dégagé séparément et, d'autre part, une forme qui concrétise cette signification *a posteriori*. Il y a une synthèse du sens et de la forme telle que ni le sens ni la forme ne puissent être saisis isolément.” (Cf. “L'esthétique de Carl Einstein”, Laude, 1961: 91). N'est-ce pas cette synthèse que Louis Perrois (1989) présentera dans la “méthode ethnomorphologique” et que Jacqueline Delange (1967) systématisera sous le nom d'“ethnoesthétique”!

A la suite de Carl Einstein, Franz Boas, dans une analyse à prétention universelle, écrira:

“D'une manière ou d'une autre le plaisir esthétique est ressenti par tous les membres de l'humanité. Peu importe combien divers peut être l'idéal de beauté, le caractère général du plaisir que procure la beauté est du même ordre partout; la mélodie rudimentaire des Sibériens, la danse des Nègro-Africains, la pantomime des Indiens de Californie, les pierres sculptées des Néo-Zélandais, les sculptures des Mélanésiens, la sculpture des Alaskiens, les émouvent d'une façon qui n'est pas différente de celle que nous éprouvons quand nous entendons un chant, quand nous voyons une danse artistique, ou quand nous

admirons un décor, une peinture ou une sculpture. L'existence même du chant, de la danse, de la peinture, et de la sculpture parmi toutes les tribus qui nous sont connues est la preuve du grand besoin de produire des choses qui sont senties comme satisfaisantes par leur forme, et de la capacité chez l'homme de les goûter”.<sup>3</sup>

Dans ce passage, Boas affirme que la sensibilité au beau est universelle. Pour lui, le plaisir esthétique existe partout. Dans son affirmation, il y a un argument qui établit la complexité de la question esthétique chez les peuples non-européens comme si cela pourrait être autrement. Cette complexité, qu'il n'examine pas, tient à la possibilité d'une expression du sentiment qui, d'ailleurs, pourrait être perçu dans sa pureté et qu'il présente comme une preuve de l'existence d'une esthétique. En effet, si la danse africaine (ou le griot africain) par exemple joue un rôle social, elle (ou il) est aussi capable d'émouvoir un individu et de provoquer ainsi un plaisir immédiat. C'est ainsi que lors des funérailles dagara (Burkina Faso) par exemple, il arrive que des hommes, pour manifester leur satisfaction de voir quelqu'un qui danse bien, se mettent à danser à leur tour. Quelquefois, le fait même de danser ou de ne pas danser est l'expression même de la bonne ou mauvaise qualité de la musique. Ainsi, le fait qu'un individu puisse manifester un sentiment immédiat, existe chez les peuples non-européens. Mais est-ce pour autant qu'ils disposent d'un discours constitué sur la forme des choses qu'ils produisent? Il existe dans le passage de Boas une réponse à cette question; mais elle

(3) *In one way or another aesthetics pleasure is felt by all members of mankind. No matter how diverse the ideals of beauty may be, the general character of the enjoyment of beauty is of the same order everywhere; the crude song of the Siberians, the dance of the African Negroes, the pantomime of the Californian Indians, the stone work of the New Zealanders, the carvings of the Melanesians, the sculpture of the Alaskans appeal to them in a manner not different from that felt by us when we hear a song, when we see an artistic dance, or when we admire ornamental work, painting, or sculpture. The very existence of song, dance, painting and sculpture among all the tribes know to us is proof of the craving to produce things that are felt as satisfying through their form, and of the capability of man to enjoy them* (Boas, 1927: 9).

est inadéquate. En effet, il affirme que “l'existence même” des différents arts dans toutes les sociétés connues prouve le besoin d'une production de “choses (...) senties comme satisfaisantes” du point de vue de leur forme ainsi que “la capacité chez l'homme de les goûter”. C'est précisément ici que Boas n'a pas perçu la complexité de la question esthétique chez les populations non-européennes. Suffit-il de produire de l'art et d'avoir du goût pour qu'apparaisse une esthétique? Dès le V<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ, la Grèce disposait d'oeuvres d'art admirables; et pourtant, a-t-elle eu à ce moment là une esthétique? L'existence de l'art, dans une société, serait-elle la preuve de l'existence d'une esthétique dans cette même société? En outre, depuis Platon, les premiers textes philosophiques que l'on pourrait considérer, aujourd'hui, comme des textes appartenant à la préhistoire de l'esthétique, n'étaient-ils pas allés en guerre contre l'art? (Cf. *La République X* et le commentaire que Arthur C. Danto (1993: 25-26) en fait).

Malgré sa prétention à la généralité, le propos de Boas s'inscrit dans la tradition, à venir, de l'approche esthétique de l'art africain. Cette tradition, ainsi que nous l'avons déjà indiquée et que nous développerons ici, consiste à affirmer la sensibilité des peuples noirs à la beauté ainsi que l'existence des notions liées à l'esthétique.

Cette tradition a été sans doute influencée par l'attitude des ethnologues qui, de Marcel Griaule à Michel Leiris en passant par Jean Laude et Jacqueline Delange, ont toujours dénoncé la tendance ethnocentrique des analyses occidentales sur les arts africains. Ils ont souvent condamné l'attitude occidentale qui consiste à observer les autres cultures à travers la leur, à travers leur “propre filtre” dirait aujourd'hui Louis Perrois en désignant cette attitude par l'expression: *regard du Blanc* (Perrois, 1989). Jean Laude en 1966 refusait que l'on fasse des rapprochements entre le style baroque ou gothique, par exemple, et l'art africain. Pour lui, l'aspect “terriblement de certains masques et statuettes que l'on attribue au climat d'insécurité dans lequel vivaient les peuples qui les utilisent”, est une manière de “déterminer le sens d'une expression présumée en référence à des modèles dont le code et les systèmes de valeurs sont différents” (Laude, 1990: 251). Si le refus de Jean Laude est justifié, il ne nous dit pas,

pour autant, pourquoi la démarche serait inadéquate. Pourquoi vouloir assimiler l'art africain au style baroque ou à un autre? Cette comparaison pourrait-elle être justifiée et comment? Dans le fond, ces questions sont du même ordre que la question suivante: Pourquoi avoir affirmé d'emblée l'existence d'une “esthétique africaine” comme si cela allait de soi?

Pour introduire ici un élément de réponse à cette interrogation, on peut affirmer, comme hypothèse de départ, que les défenseurs d'une “esthétique africaine” fondent leur thèse sur la possibilité d'une appréciation de l'objet artistique “nègre” du point de vue de sa forme, abstraction faite de sa fonction. Peu importe que l'“objet” ait été fait pour un culte donné. Pour la théorie esthétique, l'“objet” doit être regardé pour lui-même, l'essentiel est, ici, dans la perfection de la forme. Aussi, l'étude du traitement des différentes parties et de leur intégration dans le tout est ce qui fonde l'évaluation esthétique de l'“objet” car la perfection suppose une harmonie des différentes parties du tout.

Ainsi certains intellectuels africains et africanistes développent des conceptions qui se présentent comme une revendication. Si l'on excepte les analyses stylistiques de la sculpture africaine, notamment celle de L. Perrois, la plupart des études esthétiques tendent à montrer que les peuples noirs sont capables de sentiments esthétiques – le “primitif” étant un homme à l'instar du “civilisé”, cela va de soi! – ou d'exprimer la beauté dans leur langue. C'est pourquoi certaines études insistent sur l'aspect conceptuel tandis que d'autres, à partir des termes traduits de langues autochtones, établissent une classification des appréciations esthétiques. C'est le cas de l'étude de Thompson comme nous le verrons.

Sur le plan conceptuel nous apprenons avec Raoul Lehuard, l'existence d'un certain nombre de concepts dont le *beau*, le *bien*, le *bon*, le *laid*, l'*affreux*, et d'autres encore en langues *tsaye*, *ifumu*, *yombe* et *vili* (Lehuard, 1990). C'est aussi le point de vue de Théophile Obenga (1984) qui, à travers une étude linguistique comparative couvrant l'ensemble de l'aire bantou, montre qu'il existe des “caractéristiques esthétiques” chez les peuples bantou. Celles-ci seraient fondées sur l'unité du *beau*, du *bien*, et du *vrai* s'opposant au “*laid*” comme négation de ce qui est “esthétique”.

Dans cette étude, l'auteur développe l'idée selon laquelle l'“esthétique bantou” est la manifestation d'une “perfection formelle” qui implique une “pensée” car “l'art nègre est le plein exercice de la raison dans l'ordre plastique” (Obenga, 1984: 64).

En fait, ces thèses ne disent rien de nouveau. C'est en ces termes que se posait déjà le problème à l'époque de l'“art nègre”. Cette approche, qui prétend résoudre le problème de la sensibilité au *Beau* et de l'existence d'une telle notion chez les Noirs africains, avait été développée dès les années cinquante (Senghor, 1956; Memel-Foté, 1967; Leiris, 1967; Guerre, 1967).<sup>4</sup> Ainsi, L. S. Senghor nous avait déjà appris que chez les *Wolof*, les termes “*târ*” et “*rafet*” qualifient, de préférence, un homme tandis que “*dyèka*”, “*yèm*” et “*mat*” désignent l'oeuvre d'art (Senghor, 1956). M. Leiris, à son tour, nous disait que pour les Bambara – pour qui “un masque beau est un masque vrai” (Bersano, 1994: 40 et note 1 de ladite page), c'est-à-dire qu'il remplit convenablement, avec efficacité sa fonction culturelle –, l'expression “*nyi*” désigne indifféremment bon ou beau et que pour les Daza du Sahara central, “*gale*” signifie bon, “*ngala*”: joli et “*genaso*”, laid (Leiris, 1967).

Quant à H. Memel-Foté pour qui le beau joue et agit dans l'activité religieuse, politique ou économique, “la vision du beau pour les négro-africains est une vision active” qui, théoriquement, culmine “dans une philosophie de l'action. Il y a en elle une conception religieuse, il y a en elle une éthique, et elle implique aussi une politique touchant l'art. Et, mieux que cela, la vision du beau engage pratiquement à l'action, elle est libératrice” (Memel-Foté, 1967: 65). Pour compléter cette analyse théorique, H. Memel-Foté évoque l'existence de la notion du beau en langues africaines. Ainsi le beau chez les Agni se dit “*klamâ*”, “*klinmâ*” chez les N'Zema, “*Krêmâ*” chez les Baule et “*Guinanâ*” chez les Bété (Memel-Foté, 1967: 50).

(4) Le texte de M. Leiris, “le sentiment esthétique des Noirs africains” a été publié dans *Afrique noire: la création plastique* (livre dont il fut co-auteur avec Jacqueline Delange), Gallimard 1967, année de la publication des Actes du Colloque du 1<sup>er</sup> Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1-24 avril, 1966. Toutes ces études ont, pour l'essentiel, repris la thèse de Senghor.

A ces exemples on peut ajouter que chez les Tunen du Cameroun, *bwès* désigne à la fois “beau” et “bien” ou encore, “ce qui est parfait par la volonté de Dieu” (Bersano, 1994: 40 et note 1 de ladite page). Pour prolonger cette approche conceptuelle à travers des exemples, examinons un peu plus longuement le cas des Lobi et des Dagara du Burkina Faso:

En *lobiri*, le terme *ɓɔɔwɛ bôôwè* est utilisé pour désigner la beauté. Mais la notion de beau n'est pas le seul sens qui lui est assigné. A celui-ci, s'ajoute l'idée de moralité. Ainsi, *kuun buô* (bel homme) signifie que l'individu, dont il s'agit est physiquement beau et fait preuve de bonne moralité. Dans cette expression, le Beau et le Bien se confondent. Lorsqu'on dit par exemple: *Fɛ tɔ bɛsaan bôôri Fi i bi saan bôri* (quel bel enfant!), cela implique aussi bien la beauté physique de l'individu que sa bonne moralité; son bon caractère. Ici, le mot *bôôri bôri* est une déclinaison du terme *ɓɔɔwɛ bôôrè*, dérivé de *ɓɔɔwɛ bôôwè* et qui désigne à la fois le beau et le bien.

Il y a aussi, dans la notion de beauté telle que l'utilisent les Lobi, l'idée de l'utile. C'est pourquoi lorsqu'ils disent *bùthiba buô* (une belle statuette), il ne s'agit pas de la beauté des formes mais de l'efficacité rituelle de la statuette. Autrement dit, affirmer que celle-ci est belle, c'est affirmer qu'elle répond à sa finalité, à sa destination qui est, en un mot, l'utile.<sup>5</sup>

De même que les Lobi, les Dagara expriment la beauté par le verbe de deux manières: *ɓɔ/ɔ pôlu* et *vi/ɔ vièlu*.

Dans *ɓɔ/ɔ pôlu*, l'idée qui est contenue est celle de la beauté physique en tant qu'elle intègre en elle la notion de croissance. Le mot *ɓɔ/ɔ pôlu*, grâce à sa polysémie, est utilisé pour désigner soit le paraître de tout être, soit sa croissance ou enfin les deux choses à la fois. Ainsi, dans l'expression: *a ɓɔ-bilɛ ɓɔ-l a a pôl-bilé pôl-a* (le jeune homme est beau), le terme *ɓɔ-bilɛ pôl-bilé* est composé de *ɓɔ/pôl* qui désigne de façon générale ce qui est jeune et de *bilɛ bilé* qui signifie petit. Mot à mot, *ɓɔ-bilɛ pôl-bilé* veut dire “jeune-petit”.

(5) On trouve aussi cette perception du beau en tant qu'utile dans l'*Hippias Majeur* où Platon, par la voix de Socrate, fait dire à Hippias que la beauté d'une marmite réside dans sa faculté à bien cuire les aliments.

Appliqué à notre exemple, il prend le sens de jeune homme car, chaque fois qu'il n'y a pas un nom qui précède le terme *pɔ́/pól* afin de déterminer la nature de l'être dont il s'agit, *bílé bilé* perd son sens générique et acquiert celui spécifique de petit de l'homme. Par conséquent, *à pɔ́-bílé a pól-bilé* (le jeune homme) et *pɔ́-bílé pól-bilé* (jeune homme) sont des formes d'expression utilisées toujours relativement à l'homme. Quant à l'expression *pɔ́-a pól-a*, elle indique le mode d'être du paraître du jeune homme; ce qu'est son aspect physique. Celui-ci, comme le laisse entendre le terme *dagara*, est beau. Ceci veut dire que l'individu a une belle stature (souvent une grande taille), qu'il a une constitution musculaire apparente qui suggère en lui l'incarnation de la force physique et qu'il a de l'élégance. Dans cet exemple, la répétition du terme *pɔ́/pól* marque bien l'ambivalence de celui-ci. Cette ambivalence se manifeste à travers l'idée de croissance et celle de beauté que l'on retrouve toutes deux dans une seule notion. En revanche, quand on dit: *à dɔ́v pɔ́-a a douù pól-a* (la jarre est belle), il s'agit uniquement de l'apparence de l'être en question et cela vaut pour tous les êtres inanimés. Ici, l'idée de croissance n'est nullement impliquée. En définitive, le contour sémantique du concept de *pɔ́/pól* (beauté) se précise selon qu'il désigne un être inanimé ou animé. Lorsqu'il s'agit d'êtres doués d'âme au sens aristotélicien du terme, *pɔ́/pól* peut signifier aussi bien la beauté que la croissance. Par contre, quand il détermine des objets inertes, il prend un sens unique qui est celui de la beauté.

Outre cette première définition de la notion de beauté chez les Dagara, il y en a une deuxième que l'on peut considérer comme étant complémentaire de la première. Cette deuxième définition, nous la trouvons dans le terme *vié/vièlu*. Ce mot, comme le premier, a plusieurs sens. D'une part, il signifie *Propreté* et de l'autre, *Bien*. Mais le bien et le propre expriment, pour les Dagara, deux idées difficilement dissociables.

La *propreté*, considérée relativement à l'esprit, est une qualité morale et comme telle, elle est un attribut du *Bien*. En revanche, lorsqu'elle qualifie une matière, elle relève du *Beau*. C'est pourquoi, lorsqu'on dit: *yɔ́ vɔ́ Yo vɔ́* (un beau canari) ceci peut désigner soit la *propreté* du canari, soit son utilité en ce sens qu'il sert convenablement à ce pour quoi il a été fait. Par

exemple, s'il s'agit d'un canari à *dolo* (bière de mil), l'expression ici voudrait dire que le canari a la capacité de conserver la boisson pendant une certaine durée (trois jours au maximum); qualité que tous les canaris de ce genre n'ont pas toujours. Par contre, quand *vɔ́ vɔ́* désigne une personne, il détermine uniquement la bonne moralité de l'individu. Par conséquent, la distinction entre *pɔ́/v pól* et *vié/v vièlu* est tout à fait nette. Cette distinction est d'autant plus marquée qu'il n'est pas possible d'employer *vié/v vièlu* pour déterminer la beauté corporelle d'une personne. Par ailleurs, cette distinction est perceptible à travers la possibilité qu'il y a d'affirmer et de nier à la fois dans une même phrase, en utilisant les deux termes, la “beauté” d'un individu. Ainsi, dire: *à dɛ́b ɔ́ pɔ́la kɛ̀ bɛ̀ vié/v a dɛ́b gnan pól-a kɛ̀ bɛ̀ vièlè* (cet homme est beau et n'est pas beau) est une manière d'affirmer la beauté physique de l'individu et de nier par la même occasion sa “beauté” morale parce qu'il a un mauvais caractère. A la place de la répétition du mot *beau*, on pourrait mettre *bien*, car la négation de la beauté signifie ici une négation de la moralité de l'individu. En substance, cette phrase dit que si l'homme dont il est question nous offre l'occasion d'admirer une “belle corporéité”, il est néanmoins susceptible de faire tout le mal possible. Du coup un tel homme, malgré sa belle apparence, est déconsidéré par la société *dagara* car, pour elle, la moralité prime sur la beauté du corps. Alors, beauté et moralité apparaissent comme deux notions qui participent l'une de l'autre car, chez les Dagara, un bel homme l'est véritablement lorsque cette beauté s'accompagne d'une bonne moralité.

Par ailleurs, et parallèlement à l'affirmation de Boula Congo, sculpteur du Haut-Ogooué qui dit sculpter pour le plaisir et dont parle M. Leiris (1967: 337; Leiris; Délange, 1967), à la question: recherches-tu une beauté dans l'objet au moment de sa sculpture?, la réponse du sculpteur *dagara* est la suivante: *bomb fɔ́ nà maalè kɛ̀ bɛ̀ bɔ́ɔ br kɔ́ vié/v bon fu na maalè kɛ̀ bɛ̀ boobr kuu vièlè!* Peut-on faire une chose sans la vouloir “belle”!<sup>6</sup> Mais ces arguments suffisent-ils pour établir une “esthétique africaine”? D'ailleurs les propos du Dr. Jean-Pierre Andrault qui a enquêté dans la région du Haut-Ogooué et que rapporte M. Leiris,

(6) DA tobóm, Bapla, août 1988.

montrent que la réponse du sculpteur pourrait être une attitude destinée à se débarrasser d'un enquêteur aux questions peut-être trop incisives. Voici ce que dit le Dr. Andrault: "A mes pourquoi incessants, sur les détails de son art, volume, décoration, il me répondait étonné: "mais parce que cela me plaît"". Tous ces exemples montrent bien qu'il est possible de trouver dans chaque société d'Afrique noire des notions, en langues autochtones, relatives – ou considérées comme telles – à l'"esthétique" et qu'il est donc possible d'établir l'existence d'un sentiment esthétique chez les peuples noirs.

Toutefois, peut-on vraiment établir, à partir de ces exemples, une "esthétique africaine"? Autrement dit, l'existence, dans une société, d'une notion du beau, ainsi que la sensibilité de cette société à la beauté constituent-elles des conditions suffisantes à l'existence d'une *Esthétique*? Historiquement, l'esthétique comme discipline ne date que de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle et pourtant, le terme grec, *aisthêsis*, duquel la tradition latine tire l'expression actuelle, *Esthétique*, existait depuis fort longtemps. Est-ce pour autant que les Grecs avaient une esthétique constituée? Avant de répondre à ces interrogations, examinons encore l'idée de l'existence de l'"art pour l'art" en Afrique noire, idée qui corroborerait celle de l'existence d'une "esthétique africaine".

Contribuant à l'élaboration des monographies sur l'"art africain", Franck Willett rapporte que "chez les Fons du Dahomey (actuel Bénin), [...], les moulages en laiton d'animaux et de personnages au travail ou en procession n'ont aucun but didactique ni religieux. Fabriqués par le fondeur pour le plaisir de l'oeil, ils représentent de ce fait des exemples d' "art pour l'art"" (Willett, 1990: 164-165). Tout en reconnaissant que "l'art traditionnel africain a des rôles sociaux", il affirme que cet art est aussi un art qui se prête à l'analyse esthétique. Mais s'agit-il vraiment là de cet art traditionnel qui, en Afrique, est connu pour son étroit rapport avec la religion comme ce fut le cas des grandes civilisations: des Grecs anciens aux Maya en passant par les Romains et les Égyptiens de l'époque pharaonique? Ne s'agit-il pas plutôt de ce qu'il faudrait appeler *l'art contemporain* d'Afrique noire, art qui tend à acquérir une autonomie vis-à-vis de la religion? Franck Willett ne nous le dit

pas. Il affirme qu'il est toujours question de l'art traditionnel. Mieux, il cite d'autres exemples pour conforter son analyse.

Ainsi, il note que chez les *Bawoyo* au nord de l'embouchure du Congo, la coutume exige que les époux mangent séparément. "Lorsque éclate une brouille conjugale, la femme couvre la nourriture qu'elle a préparée pour son mari avec un couvercle orné de personnages qui expriment, par les proverbes qu'ils illustrent, les raisons de son mécontentement. Bien sûr l'épouse choisit un moment où son mari reçoit des amis qui pourront en tant que représentants de la communauté, jouer le rôle d'arbitres." (Willett, 1990: 166). Si dans cette description rien ne fait référence à la religion, cet art n'est pas encore de "l'art pour l'art" contrairement à ce qu'affirme Franck Willett. Malgré l'absence d'une fonction religieuse, cet objet gravé dont parle l'auteur de *L'art africain*, a un rôle communicatif. Certes, la fonction ici n'est pas religieuse. Cependant, elle est sociale et, à ce titre, il s'agit tout de même d'un art fonctionnel, ce qui est le contraire de "l'art pour l'art". Quelques pages plus loin, F. Willett remarque que certaines sculptures anciennes sont négligées pour la plupart. Ce serait le cas, par exemple, de certains masques dogon, utilisés une seule fois, puis délaissés. Cette observation contredit la pensée de l'auteur et montre que les Noirs africains ne produisent pas d'"objets" pour le plaisir de l'oeil. Si l'"objet" avait par ailleurs un but contemplatif, pourquoi l'abandonnerait-on lorsqu'il ne remplit plus sa fonction religieuse? Pourquoi ne pas le conserver pour la seule jouissance esthétique? Et les couvercles dont fait état F. Willett, sont-ils abandonnés à un moment ou à un autre avant d'être complètement usés et par conséquent inutilisables?

Par ailleurs, F. Willett nous apprend encore que chez les Yoruba, le récipient dans lequel un homme riche présente, à ses visiteurs, de la kola, est gravé (d'une "femme agenouillée tenant un coq dans la main", par exemple) et n'a aucune fonction religieuse (Willett, 1990: 168). Cependant, le fait que l'"objet" n'ait pas un rôle religieux ne prouve pas qu'il s'agit d'un "objet" d'"art pour l'art". C'est, ici, un ustensile destiné à servir la pratique sociale du groupe et, à ce titre, il permet d'accomplir un rituel spécifique à travers lequel le rang social d'un homme est affirmé. Si ce récipient doit être considéré comme un objet

artistique, il appartient – non pas à “l'art pour l'art” mais – à l'art fonctionnel dont le but est de servir à quelque chose, contrairement à l'art émancipé destiné à la pure jouissance esthétique. Dans ce dernier cas, l'“objet” n'a pour fin que de plaire ou de déplaire par la beauté ou la laideur de sa forme.

Par cet exemple du récipient gravé, F. Willett considère l'art profane comme étant un art non-fonctionnel. Cette thèse l'autorise alors à le classer dans le domaine de “l'art pour l'art” sans pour autant considérer l'importance du concept de *beau* dans la théorie de cet art qui n'a de fin que pour lui-même. La fonctionnalité d'un art ne se limite pas uniquement à l'utilisation religieuse de l'“objet”. En ce sens, le récipient yoruba dont il a été question, n'est en rien différent, du point de vue de sa fonction, d'un plateau en argent orné de figures géométriques, ou autres, dans lequel un hôte occidental présenterait des toasts à ses invités. De même que le récipient yoruba, le plateau en argent ne relève pas de “l'art pour l'art” défini non seulement par l'essence de l'“objet”, mais encore par un *goût* que l'homme manifeste à l'égard de cet “objet”. Ce que l'auteur de *L'Art Africain* a voulu présenter comme étant la preuve de l'existence d'un “art sans fin” comme fondement d'une “esthétique africaine” n'est que contradictions et amalgames. De même, on ne saurait considérer comme esthétique, l'établissement de la sensibilité des Africains au *Beau* – cela pourrait-il en être autrement! – ni même l'existence en langues africaines de la notion du beau ou des autres notions apparentées à celle-ci. Dans le fond, il s'agit d'une simple lexicographie qui a peu de chose à voir avec la “science” *esthétique*. Aussi, il n'est pas étonnant de rencontrer certaines affirmations qui sont, pour le moins, curieuses: “Le beau est un kaléidoscope, variable à l'infini. En revanche, le “laid” est *inesthétique*, c'est-à-dire privé de vie, statique en son état, une espèce de carbone inerte.” (Obenga, 1984: 66. Nous sommes responsables des italiques). Et pourtant, le laid ou encore le déplaisir sont bien des catégories esthétiques comme le beau.

Malgré les incohérences (encore faut-il qu'elles aient été perçues!), les réflexions “esthétiques” sur l'art africain ne cessent de se développer. Aussi, pour soutenir davantage les analyses thématiques, les approches métho-

dologiques deviennent de plus en plus précises. Ainsi, les études porteront désormais sur des unités de populations conçues, chacune, comme une entité autonome.

### *1– Des monographies comme diversité à l'unité de l'“esthétique africaine”*

Au fur et à mesure que les études de l'art africain se développent, l'approche esthétique a connu des évolutions. Ainsi, tout en cherchant à établir une esthétique qui serait spécifique à l'Afrique noire, certains auteurs se sont livrés à des recherches sur des sociétés bien déterminées dont le résultat a été l'élaboration d'études monographiques en matière d'“esthétique africaine” comme l'esthétique *fang*, l'esthétique yoruba ou encore l'esthétique baule. Les uns, refusant cette esthétique plurielle, défendent l'idée d'une “esthétique africaine” unitaire (Vogel, 1979) tandis que d'autres semblent maintenir la pluralité (Stéphan, 1985). Mais avant d'analyser cette question, examinons quelques exemples d'études monographiques.

En 1971, Robert Farris Thompson affirmait que l'art des sociétés africaines ne sert pas uniquement la religion (*Today we know that non literate art flows not only from religious necessity but also from critical pleasure in formal quality*) (Thompson, 1971: 375). Ce constat l'autorisa à développer ses recherches chez les Yoruba et à déterminer ainsi une classification des critères d'appréciation esthétique (Thompson, 1973). C'est ainsi qu'il montra que la critique d'art yoruba dispose de près d'une vingtaine de critères d'appréciation dont *jijora*, terme que Thompson traduit par “*mimèsis*”. On note aussi la visibilité, la luminosité, “la proportion émotive”, ou encore l'“éphéisme”.

Ce que Thompson désigne par le terme *mimèsis* est à comprendre comme étant une ressemblance. Pour apprécier une statue du point de vue de la *mimèsis* selon Thompson, les Yoruba disent: “*o jo enia*, “it resembles somebody” (Thompson, 1971: 376-377). Par analogie avec cet argument de Thompson, il est intéressant de remarquer que les Dagara du Burkina Faso disent des *bétibé bétibè* (statues de divination): “c'est du bois que l'on a taillé jusqu'à ce qu'il soit comme une personne” *dàà nù bé pèni vè tsi mè à n'r-d (daa nu bè pèni u ti i mè a nir à)*. La comparaison

que les Dagara établissent entre la forme de la statue et celle de l'homme, la ressemblance – entre une statue et un individu – exprimée par les Yoruba, traduisent, en effet, une certaine volonté d'imitation qui cherche à respecter les formes naturelles.

Sans vouloir reprendre ici l'exposé détaillé des critères d'appréciation chez les Yoruba selon Thompson – cette étude a déjà été faite par L. Stéphan (1988: 278-291) – il convient de préciser que l'analyse de Thompson n'est pas fondamentalement différente des études précédentes dans la mesure où elle affirme l'existence d'un vocabulaire spécifique à la critique d'art chez les Yoruba. Toutefois, elle a pour mérite d'avoir formulé théoriquement les critères qu'utilisent les Yoruba pour juger de leurs productions artistiques. Par conséquent, s'il existe une esthétique yoruba, elle se trouve davantage dans la réflexion de Thompson lui-même – et en cela elle n'est en rien plus yoruba qu'occidentale ou, tout au plus, américaine – que dans les termes yoruba car l'esthétique ne consiste pas seulement en l'existence de termes permettant d'apprécier une oeuvre artistique. En outre, si l'appréciation esthétique est possible parce qu'il existe des notions à cet effet, le “jugement esthétique” se produit-il toujours? Thompson lui-même n'a-t-il pas reconnu que parmi ses informateurs, ceux qui sont possesseurs de statues refusent de les apprécier? Cela prouve que toute personne ne peut porter un jugement sur n'importe quel objet, attitude qui est inconciliable avec le jugement esthétique au sens rigoureux du terme qui suppose une liberté totale dans la possibilité de l'appréciation d'un objet. Nous y reviendrons.

Si l'étude de Thompson est une monographie (comme celle de Fernandez, par exemple, à propos de l'esthétique fang), la thèse de Susan Mullin Vogel, qui établit une comparaison entre les critiques d'art baule et yoruba, se veut plus générale. En se fondant sur la similitude des “critères esthétiques” baule et de ceux de la critique d'art chez les Yoruba, S. M. Vogel affirme l'existence d'une esthétique africaine. D'où *African aesthetics* (Vogel, 1986). Dans l'étude comparative de 1979 (Vogel, 1979), Vogel a estimé que plusieurs études sur l'“esthétique africaine” ont été faites. Cependant, elles demeurent, selon elle, des analyses monographiques (*Few studies of African aesthetics*

*have been conducted in the field and most have focused on criticism by a single African society.*). Cette insuffisance autorise l'auteur à envisager une étude générale car selon lui, “de grandes similitudes dans les résultats suggèrent qu'il existe une base partagée par les jugements esthétiques”. Mais en fait, les similitudes dont parle Vogel ne sont-elles pas uniquement celles qu'elle a constatées entre les critiques d'art yoruba et les “critiques esthétiques” des Baule?!<sup>7</sup>

Comme chez les Yoruba, la ressemblance (*mimêsis*, selon Thompson) chez les Baule est un critère qui a son importance dans le jugement porté sur les objets. Cette ressemblance s'exprime d'ailleurs sous la plume d'un sculpteur baule à propos d'une statue masculine en ces termes:

“J'aime celle-ci pour ses scarifications, sa chevelure et pour le tabouret sur lequel est assis le personnage. La coupe qu'il tient est aussi bien. Il ressemble à un homme du village. Sa barbe est jolie. Autrefois les hommes portaient des barbes comme celle-ci et avaient les cheveux tressés. Les femmes n'étaient pas seules à se tresser les cheveux. Je l'aime pour ses scarifications sur le cou.

Au cours d'une danse de divination, cette statue sortirait de sa “cachette” pour être exposée en public avec d'autres objets de la divinité. Puisque j'aime cela, j'ai choisi cette figure. Je pourrais en sculpter une comme elle. Hier, encore, je sculptais une statue avec des tresses comme celle-ci. La coupe que le personnage tient est faite d'une coque de noix de coco. On s'en sert pour boire du vin. Peut-être le sculpteur l'a mise ici afin de rappeler que, chaque fois que l'on boit, on doit verser par terre le vin qui reste dans la coupe, pour les ancêtres. Ils

(7) La procédure comparative qu'utilise S. M. Vogel est, en effet, contestable comme l'a affirmé L. Stéphan, car la comparaison ne se fonde que sur deux exemples, ce qui paraît insuffisant pour l'établissement d'une “esthétique africaine”. Toutefois, nous n'envisageons pas ici une critique de cette démarche comparative parce qu'elle a déjà été formulée par L. Stéphan, (1988: 288-289).

(8) Nous sommes responsables de la traduction de ce passage. Le même texte a été traduit par L. Stéphan mais

aiment beaucoup le vin de palme” (Lela Kouakou, 1987: 150).<sup>8</sup>

Dans ce passage, la ressemblance est formulée par la phrase: “il ressemble à un homme du village”. Ce constat du sculpteur baule confirme, en effet, qu'il existe des similitudes entre les appréciations baule et celles des Yoruba comme l'a montré Vogel. Ainsi la même ressemblance est remarquée par les Yoruba (“*It resembles somebody*”, Cf. Thompson). On peut donc affirmer que chez les deux populations, la ressemblance est un critère d'appréciation. Mais si ce passage a pour but d'établir la similitude entre l'appréciation esthétique des Baule et celle des Yoruba, il montre davantage que l'appréciation en question n'a rien d'esthétique, contrairement à la thèse de Vogel.

Si nous pouvons émettre une petite réserve quant au caractère esthétique de l'appréciation du sculpteur quand il dit aimer le personnage sculpté parce qu'il porte des scarifications, des tresses et qu'il est assis sur un tabouret, cette réserve ne peut plus être considérée lorsqu'il qualifie la coupe comme étant bien (*good*) comme c'est aussi le cas de la barbe du personnage (*His beard is good*). Mieux encore, s'il aime ce type de statue et qu'il le sculpte, c'est moins pour sa forme que pour l'amour qu'il porte pour ce genre de statue qui est tenue secrète et présentée au public uniquement au cours d'une danse de divination. Autrement dit, ce qu'il aime ce n'est pas la statue;

---

dans des termes qui, selon nous, modifient l'idée de l'auteur (Stéphan, 1988: 284). Voici la version anglaise: *I like that one because of its scarifications and its hair and because of the stool on which he sits. The bowl he holds is also good. He resembles a man of the village. His beard is good. In the old days men wore beards like that, and had braided hair. Now only women braid their hair. I like it because of the scarifications on the neck. During a divination dance, this would be taken from its hiding place and put in public with the other objects of the divinity. Since I like that, I chose this figure. I could carve one like this. Just yesterday, I was carving a statue with hair braids like this. The bowl he is holding is made from a coconut shell. We take them for drinking wine. Maybe the carver put it here to remind us that when we drink we always pour the wine that remains last in the cup onto the earth for the ancestors. They enjoy palm wine (sic).*

c'est le rituel au cours duquel la statue est utilisée. En dehors des tresses, des scarifications dont la présence sur la statue n'a pas été justifiée, tous les autres éléments décrits n'ont de véritable sens que par rapport à leur fonctionnalité, à leur utilité. En fait, l'appréciation d'ensemble du sculpteur porte davantage sur l'utilité de la statue que sur sa forme. Et pourtant, c'est la forme qui est essentielle dans l'expression d'un sentiment esthétique.

Outre la ressemblance, la visibilité – comme: facilité de la “reconnaissance des objets sculptés, clarté de la forme grâce à une nette séparation des masses principales, clarté de la ligne” (Stéphan, 1988:284) – ainsi que la luminosité, le poli, le lustre (le lisse chez les Baule est associé au propre) ou encore l'éphébéisme sont des “critères esthétiques” baule que l'on retrouve chez Thompson qui a consacré une étude à la *critique d'art yoruba*.

Cependant, le fait de retrouver dans deux sociétés des critères d'appréciations identiques suffit-il à fonder l'idée d'une “esthétique africaine” comme l'affirme Vogel? En outre, peut-on réellement fonder la légitimité d'une “esthétique africaine” sur l'existence de critères que l'on tient pour esthétiques?

Avant de répondre à ces interrogations, voyons, pour terminer cette rétrospective généalogique – non exhaustive –, ce que dit L. Stéphan de l'idée d'une “esthétique africaine”.

## 2 – De la diversité de l'“esthétique africaine”

Après avoir commenté différentes études monographiques relatives à “l'esthétique africaine”, épousant ainsi l'idée d'“esthétiques africaines”, L. Stéphan récuse – non sans raisons – l'acception d'une esthétique qui serait spécifique et unique pour l'Afrique. D'où sa critique contre S.M. Vogel qui affirme l'existence d'une “esthétique africaine” n'ayant pour seul fondement que la similitude des critères d'appréciation observés dans deux sociétés. De plus, L. Stéphan fait remarquer que “le concept d'africain” n'étant “pas un concept africain, cette esthétique est une interprétation” (Stéphan, 1988: 287). Mais quel type d'interprétation!

Si cette esthétique est une interprétation, ce n'est pas parce qu'“elle prend appui sur deux bases comparatives: les objets africains et les

esthétiques africaines particulières" comme l'affirme Stéphan. Si elle est une interprétation c'est davantage parce que celle-ci est établie grâce à des moyens et méthodes d'investigation qui sont extérieurs à l'Afrique. Ces moyens et méthodes qui appartiennent à l'Occident, relèvent évidemment de la culture occidentale. C'est pourquoi cette esthétique ne peut être qu'une interprétation et, en tant que telle, elle n'appartient pas plus à l'Afrique qu'à l'Occident. C'est en cela que la thèse de Stéphan sur l'idée d'une "esthétique africaine" est réfutable malgré la rigueur de son analyse et la justesse de ses arguments. Sa thèse est surtout contestable lorsqu'il parle de l'"Esthétique de l'irrégularité" (Stéphan, 1988: 317) et de critères esthétiques (Cf. "Critiques, Critères, Comparaisons", texte prononcé au colloque: *Les magiciens de la terre*, Paris, juin 1989).

Dans ce dernier texte, et à travers une analyse terminologique, l'auteur caractérise l'esthétique comme une trilogie regroupant: "des appréciations esthétiques" qui "sont intuitives" et, par ailleurs, "portent sur des objets singuliers"; la critique ou "activité spécialisée dans l'appréciation non d'une seule oeuvre, mais de certaines catégories d'oeuvres d'art, ..." et la recherche des "fondements [...] de tous les critères possibles" dont on essaiera de "systématiser la diversité sous un principe commun." (pp. 1-2). Si une telle définition de l'esthétique, pour approximative qu'elle soit, peut être perçue comme une légitimation des "esthétiques africaines" d'autant plus que les études ci-dessus évoquées font état de l'existence d'appréciations esthétiques et d'une critique d'art dans des sociétés africaines, elle semble ne pas considérer la nature de l'esthétique classique. Pour L. Stéphan il existe des "esthétiques africaines", à la différence de Vogel qui conçoit une "esthétique africaine" unifiée. Si l'argument de L. Stéphan est plus nuancé, car l'Afrique noire n'est pas aussi homogène qu'on le laisse entendre, son propos sur l'"esthétique africaine" est néanmoins contestable. En effet, il se prête à la critique d'autant plus que lui qui a considéré cette esthétique comme une interprétation, ne présente pas, pour autant, sa propre conception de celle-ci sous la forme d'une interprétation telle qu'il l'a envisagée. Ainsi, dans une section intitulée *Symétrie et équilibre* (Stéphan, 1988: 321), il montre à travers un exemple que l'"esthétique

africaine" se caractérise par sa capacité à concilier l'opposition entre la symétrie et l'asymétrie dans une même statue. Avant de développer notre commentaire, écoutons l'auteur lui-même:

"Si une figure frontale et symétrique de face est iconographiquement asymétrique de profil", elle pourrait être dépourvue d'unité, c'est-à-dire de cette "propriété" qu'est "l'*integritas* qui définit la perfection". Pour sauver l'unité, menacée par l'opposition de la symétrie et de l'asymétrie, l'auteur soutient "qu'une certaine sorte d'équilibre est pour ainsi dire la réfraction, dans un profil iconographiquement asymétrique de la frontalité et de la symétrie, de la vue de face." Pour défendre cette thèse, il l'illustre par l'exemple de la balance dite "romaine" afin de déterminer un cadre conceptuel pour la démonstration qui va suivre. Selon l'auteur, une telle balance peut bien être en équilibre malgré son asymétrie car il y a un effet de compensation qui se réalise entre l'inégalité des "charges (P p)" et celle de la "longueur des bras (l L) suivant la loi:  $Pl = pL$ ". Sur la base d'une analogie avec la balance, voici la description qu'il fait d'une statue yoruba et les résultats auxquels il aboutit: "Soit une figure yoruba tenant une coupe. [...] Vue de dos elle est symétrique, mais sa symétrie n'est pas parfaite. De plus, la rotation et l'inclinaison de l'axe de la tête rompent partiellement la frontalité, mais figurent plus une attitude qu'un mouvement. Elle est construite sur un losange approximatif dont deux pointes sont tronquées: la pointe supérieure par la ligne des épaules, la pointe inférieure par la ligne des talons. Mais l'angle supérieur (virtuel) du losange coïncide avec l'oreille d'où divergent les trois crêtes de la chevelure: l'asymétrie de la tête (tournée de profil) est ainsi tempérée: la crête principale de la chevelure prolonge un côté du losange et la limite antérieure de la chevelure prolonge le côté opposé du losange, intégrant l'asymétrie de la tête au schéma géométrique dominant qu'est ce losange symétrique. [...] On pourrait dire forçant un peu l'analogie que la masse petite (p) de la tête, multipliée par la longueur (L) de l'ensemble torse, cou et tête, égale la grande masse (P) du récipient multipliée par la moitié (l) de son diamètre." La statue ainsi analysée pièce par pièce puis considérée dans sa totalité, retrouve alors son unité, garante de sa perfection et acquiert cette détermination de plus

qu'est l'équation qui la caractérise: une statue yoruba tenant une coupe, répondant aux autres critères décrits et  $pL = Pl$  sont désormais une seule et même chose. Du coup, la statue yoruba est mise en équation grâce à une opération de logique intellectuelle. Elle est réduite à des formules physiques, construites sur le modèle mathématique, qui manifestent sa beauté dont le principal critère est la perfection de sa forme. Est-ce cela l'esthétique yoruba? Est-ce ainsi que doit ou doivent être envisagée(s) la ou les “esthétique(s) africaine(s)”?

## II – De la critique

Afin de répondre à cette dernière interrogation ainsi qu'à celles de la série de hypothèses formulées tout au long de cette généalogie du concept d'“esthétique africaine” et après les critiques exprimées sur des aspects précis, introduisons ici, une critique générale en revenant à la question de définition évoquée plus haut et dans laquelle, L. Stéphan présente les “esthétiques africaines” en terme de *critique*. Si, malgré son approximation, ladite définition peut être retenue pour l'étude de l'art africain, il convient de noter qu'elle laisse complètement de côté, comme par oubli de la part de son auteur, son fondement même. Cette base sur laquelle devrait reposer la définition est la “valeur d'exposition” des oeuvres qui ne peut être minimisée ni dans les considérations esthétiques occidentales, ni dans l'analyse des arts de l'Afrique noire. Cette “valeur d'exposition” soulève une question très importante qui doit être prise en compte dans les recherches esthétiques sur les “arts africains”. La question est celle de l'accès aux oeuvres en tant qu'il est réservé à des personnes spécialisées ou initiées. L'exposition des oeuvres est le fondement de cette définition parce qu'elle offre la possibilité d'apprécier, de critiquer et de rassembler les critères sur lesquels se fonde la critique sous un même principe. Il n'y aurait pas de critique s'il n'y avait pas la possibilité de voir, d'observer les oeuvres que nous offrent les musées.

Étant donné qu'en Afrique les oeuvres sont, pour la plupart, tenues au secret, on peut se demander dans quelle mesure il est possible de parler d'esthétique. Et lorsque R. F. Thompson parle de la “critique d'art yoruba”, s'agit-il

véritablement d'une critique formulée par la majorité des Yoruba sur leur art ou de certains initiés?

Pour parler d'“esthétique africaine” au sens où ce sont les Africains qui portent des appréciations, des jugements sur les oeuvres qu'ils ont produites, il est nécessaire que celles-ci puissent être vues, non pas seulement par des personnes privilégiées comme les sculpteurs ou les initiés, mais aussi et surtout par l'Africain de la rue, le profane. Or nous savons que ce n'est pas le cas; du moins, pas pour le moment. Les oeuvres africaines ne sont pas des objets d'exposition; et lorsque, par un effet de mimétisme, du reste salubre (la construction de musées qui assurent la conservation du patrimoine culturel ne relève pas des traditions africaines), elles accèdent à la catégorie d'objet muséographique, elles sont installées dans des salles souvent peu appropriées où elles ne sont plus objets de culte sans pour autant jouir pleinement du statut d'oeuvres d'art; car, à l'exception de quelques visiteurs, des Européens pour la plupart, elles n'ont presque jamais le privilège d'accueillir un public africain. Rares sont les Africains qui visitent les musées pour y approcher leur patrimoine culturel. L'oeuvre (d'art) ne suscite chez l'Africain presque aucun intérêt en dehors du contexte rituel, religieux. L'oeuvre (d'art) “africain(e)” n'est pas un objet de jouissance artistique; et, comme telle, ne s'offre pas ou très peu à la critique. L'esthétique ou la critique (d'art) africaine ne peut et ne doit être que le point de vue de quelques sculpteurs renommés, parce qu'ils ont travaillé avec des Occidentaux, ou de quelques prêtres.<sup>9</sup> Il est difficile de tenir la critique pour objective et représentative si elle est faite par des personnes privilégiées ou si, parmi ceux qui possèdent les “objets”, certains refusent de les apprécier (Thompson, 1973:27). Comme l'a dit Ottenberg,<sup>10</sup> reprenant la remarque d'un chercheur yoruba: “[...] consacrée et placée sur l'autel, la sculpture

(9) Dans l'étude de Vogel Susan, on peut constater que seuls les chefs, les vieux, les devins et les sculpteurs sont des critiques d'art. Quant à Thompson R. F., il prétend que chez les Yoruba n'importe qui peut être critique d'art. Pourtant, parmi ses informateurs on compte: 16 chefs de village, 9 chefs de culte et 15 artistes. De plus, les possesseurs d'“objets” hésitent à les présenter et à les apprécier.

(10) Cité par Stéphan (1988:290).

yoruba n'est plus dès lors critiquée”. Chez les Dagara du Burkina Faso, les statues de divination ne sont pas un objet de jugement esthétique et ne doivent pas l'être même avant leur installation sur l'autel. Ces statues sont sculptées loin des espaces habités, en brousse, où le sculpteur se dissimule dans un buisson afin de réduire au maximum la possibilité pour toute personne de voir les statues qu'il sculpte. Une fois le travail achevé, il doit les porter, enveloppées, de manière à les cacher jusqu'à la maison où celles-ci seront déposées dans une chambre réservée. Avant leur installation sur l'autel, elles doivent rester dans le secret total car si quelqu'un les aperçoit et prononce leur nom, elles sont, dit-on, “gâtées”, donc inaptes à remplir leur fonction en ce sens qu'elles ne peuvent plus être des objets de culte. Elles sont comme souillées; or elles doivent demeurer pures pour être investies par les esprits à l'occasion d'une ultime cérémonie consistant dans le sacrifice d'une poule noire et d'une pintade dont le sang arrosera celles-ci. Par cette cérémonie, elles sont consacrées et installées sur l'autel. C'est seulement après cette dernière phase qu'elles peuvent être vues, mais uniquement par des personnes initiées, excepté certaines occasions bien spécifiques (les funérailles de personnes âgées par exemple) au cours desquelles elles sont présentées au grand public. Et dans ce dernier cas, elles peuvent être vues par n'importe quelle personne parce que, outre leur fonction divinatoire, elles jouent un rôle de contrôle social pendant ce genre d'événement (Somé, 1993a: 107-122). Il en va de même, chez les Sénoufo, pour les *déguélé*, statues liées à l'initiation qui n'apparaissent au public que tous les 21 ans, c'est-à-dire pendant les cérémonies de couronnement des trois cycles de l'initiation; chaque cycle dure sept ans (*Corps...*, 1989).

Dans de telles circonstances, si une critique ou appréciation esthétique existe, elle ne peut être faite que par les initiés et/ou le sculpteur qui, de toute manière, par la loi du secret, limiteront nécessairement, nous semble-t-il, leurs appréciations. Quand on veut savoir pourquoi la statue d'ancêtre dagara n'a ni bras ni pieds, les uns disent que la tradition le veut ainsi, les autres estiment que cela dépend des capacités “artistiques” du sculpteur. Quant à certaines statues de divination dont les orteils ne sont pas sculptés, ils diront: soit qu'elles portent des souliers soit

que la “piété” exige qu'elles soient ainsi. Par conséquent, l'appréciation esthétique, si elle existe, reste très réduite. Même au sein de la société des initiés, une critique morphologique demeure limitée car il n'appartient pas aux hommes de décider de la forme de l'oeuvre mais à une puissance surnaturelle qui, grâce au devin, personnage apte à déchiffrer le langage divin, détermine non seulement cette forme que doit prendre la statue mais aussi la matière et bien d'autres choses encore. Étant donné que cette forme est déterminée par le divin, cela signifie que la liberté dans la création est considérablement réduite sinon inexistante si on met de côté le geste du sculpteur qui lui permet d'imprimer sa signature sur l'objet “fini”. Dans la mesure où les règles de création ne sont pas connues par le grand public, la critique paraît, du même coup, vaine car il est impossible pour le profane de savoir si, oui ou non, l'oeuvre produite est conforme aux critères de production. De la même manière, les canons de la beauté, du moins ceux de l'oeuvre d'art, sont inexistantes parce que, d'une part, les règles de la production peuvent être des normes du beau et que, d'autre part, ces règles ne sont pas établies par les hommes. Alors, comment déterminer une “esthétique africaine” même s'il existe, en langues africaines, des notions relatives à l'esthétique?

Par ailleurs, le problème de l'“esthétique africaine” ne se pose pas en termes de capacité ou d'incapacité pour les Africains de faire des choses “belles” ou d'avoir ou pas une sensibilité à la “beauté”. La véritable difficulté est celle de savoir à quelles conditions les objets produits par les Africains, qui appartiennent à un contexte culturel non occidental, peuvent faire l'objet d'un discours qui respecte les règles de cette “science”. Quelles sont les limites de cette esthétique classique occidentale et pourquoi toutes ses catégories ne sont-elles pas applicables à l'“art africain”? Tels sont les termes convenables, nous semble-t-il, en lesquels devrait se poser la question d'une “esthétique nègre”. L. S. Senghor a sans doute raison de dire: “[...] qu'en Afrique noire, “l'art pour l'art” n'existe pas [et que] tout art est *social*.”, mais il a tort de penser que l'essence de l'art africain réside dans la faculté du “Nègre” à se représenter la beauté; ce qui serait le fondement de l'idée d'une “esthétique négro-africaine” (Senghor, 1956: 50). S'il est vrai

que l'“art africain” s'est imposé en Occident comme tel, conformément au contenu que les Occidentaux donnent à cette notion, sans pour autant que sa spécificité ne soit oubliée, il devrait pouvoir s'intégrer au discours *esthétique* en dépit de sa différence. Mais si cette intégration paraît difficile, c'est le signe qu'il y a un problème. Il convient alors de l'identifier et de le résoudre plutôt que de vouloir établir avec précipitation une esthétique qui se voudrait spécifique à l'Afrique noire.

S'il est possible d'admettre aujourd'hui un art esthétique en Afrique noire, c'est sans doute parce que l'Occident regarde parfois l'“objet” africain uniquement du point de vue de sa forme. D'autre part, même si l'on admet que tout art africain n'est pas religieux, ce qui suppose que l'on prenne en compte les productions récentes, péjorativement dénommées *art d'aéroport*, il est encore prématuré de percevoir l'art de l'Afrique sub-saharienne comme étant un art émancipé, non-fonctionnel. La fonction étant entendue, ici, en termes d'utilisation de l'“objet” à des fins religieuses ou pragmatiques. En effet, cet art dit d'aéroport que nous désignons du terme d'*art contemporain* africain est né de l'imitation des modèles traditionnels, imitation provoquée par l'engouement des collectionneurs occidentaux pour les oeuvres anciennes depuis la découverte de l'art d'Afrique noire. Ces pièces d'imitation sont, en général, exposés dans les halls des aéroports des grandes villes africaines. D'où l'expression *art d'aéroport*. Si cette nouvelle production n'est plus, en effet, soumise aux contraintes religieuses, elle est uniquement destinée à procurer un salaire à son auteur. L'intention première dans la création des pièces n'est pas la jouissance de la forme de l'“objet” mais de celle du gain qu'il pourra rapporter à son producteur. Étant donné ces considérations, il serait d'ailleurs plus adéquat de parler d'artisanat plutôt que d'art.

Avant de conclure, il convient encore d'examiner un des arguments qui constituent un obstacle à la reconnaissance d'une “esthétique africaine”. Lisant toujours F. Willett, nous apprenons que la statue en bronze représentant Onilé, le possesseur de la terre et figurant par ailleurs une puissance politique chez les Yoruba, n'était vue que par les initiés de la société Ogboni.<sup>11</sup> (Willett, 1990: 169-170). Cette res-

triction confirme ici la question évoquée ci-dessus et qui est celle de l'accessibilité à l'“objet” d'art africain. Est-il permis à toute personne de voir une oeuvre d'art en Afrique noire? Évidemment la réponse est négative et indique alors que l'“art nègre” n'est pas de l'art *exposable*. En d'autres termes, il s'agit d'un art qui n'est pas destiné à être observé pour le plaisir des yeux ou de l'ouïe. L'“objet” d'“art nègre” est un “objet” religieux, soumis à des contraintes religieuses qu'impose la règle du secret. C'est cette dernière règle qui le tient à l'écart des profanes, au fond des chambres obscures. Autrement dit, il est question d'un objet de culte qui n'a aucunement besoin d'offrir du plaisir ou du déplaisir par sa forme et a fortiori par la *représentation* de sa forme, comme dirait Kant, c'est-à-dire par imagination. Destiné au sanctuaire, l'“objet” “nègre” est au service de la religion. Il est voué à l'efficacité. Ainsi Chinua Achebe, le romancier nigérian, dans son livre, *Arrow of God*, écrit: “*When he [Edogo, the carver] had finished carving the face and head he had been a little disappointed. There was something about the nose which did not please him [...]. But the owners of the work had not complained; in fact they had praised it very highly. Edogo knew, however, that he must see the mask in action to know whether it was good or bad*”.<sup>12</sup> Ces propos montrent que l'essentiel n'est pas la forme de l'“objet” mais, dirait Michel Leiris, sa “convenance”. L'“objet” est jugé selon qu'il est utile ou inutile; selon qu'il sert convenablement ou non à ce pour quoi il a été fait. Étant donné cette considération, l'appréciation qui pourrait être faite à son égard, serait, non pas *esthétique* mais, *pragmatique*. Par conséquent il s'agit d'un sentiment *médiat* au lieu d'un sentiment *immédiat*, caractéristique du jugement de *goût*. En outre, cette appréciation ne

(11) La société Ogboni est un groupe de notables qui, dans chaque village ou ville, sont chargés du contrôle des pouvoirs de l'Oba, le roi du village ou de la ville. C'est un système d'organisation qui permet d'éviter les abus de pouvoir (Fagg, 1951: 127).

(12) “Lorsque Edogo [le sculpteur] avait eu fini de graver le visage et la tête, il avait été légèrement déçu. Quelque chose ne lui plaisait pas dans le nez [...]. Or ceux qui avaient commandé l'“objet”, ne s'étaient pas plaint; en fait, ils l'appréciaient beaucoup. Cependant, Edogo savait qu'il devait voir le masque en action afin de juger s'il était *bien* ou *mauvais*” (nous sommes responsables des italiques) (Achebe, 1965: 250-251).

peut être énoncée que par des personnes initiées qui connaissent ce que doit être l'“objet” au moment de son utilisation. C'est aussi en ce sens que parle Biebuyck lorsqu'il affirme que chez les Baléga du Zaïre, les sculptures traditionnelles utilisées dans les rites de la société *Bwami* sont jugées “bonnes” tandis que “la critique de l'aspect physique [...] est inconcevable” (cité par F. Willett, 1990: 215). Dans son enquête sur l'esthétique fang, Fernandez constata que les informateurs répugnaient à porter des jugements esthétiques sur les sculptures ayant servi comme reliquaires destinés à recevoir les ossements des ancêtres. Cette observation est comparable à celle de Robert Farris Thompson qui, chez les Yoruba, a révélé que certains propriétaires d'“objets” refusent de les apprécier esthétiquement même si ce dernier tente de démontrer l'existence d'une “esthétique africaine” en établissant l'existence de critères esthétiques chez les populations qu'il a étudiées.

En admettant la possibilité qu'un art en Afrique noire puisse être indépendant du religieux (nous pensons particulièrement à la sculpture shona du Zimbabwe), constatons en nous résumant que le poids de la religion empêche l'énonciation de jugements esthétiques et rend impossible l'existence d'une “esthétique africaine”. Comment admettrait-on une telle esthétique tout en sachant que la possibilité n'est pas donnée à toute personne de jouir librement des “objets”? Comment concevoir une esthétique alors que les éléments censés faire l'objet de ce discours ne sont pas ou ne doivent pas être montrés? L'existence d'un discours écrit sur les arts africains suffit-elle à établir l'apparition d'une “esthétique africaine” ainsi qu'il a été affirmé pour le cas de la philosophie en général?

## Conclusion

Ce que l'on appelle “esthétique africaine” n'a rien d'africain. La détermination d'une telle appartenance n'est fondée ni sur la provenance des auteurs (encore faut-il considérer ladite esthétique comme étant un discours se constituant et non pas constitué sur les questions relatives au beau dans l'“art” africain) ni sur un discours élaboré par les populations responsables de l'existence des sculptures et masques d'Afrique noire. Qu'est-ce qui justifie et explique une telle prise de position?

Sans pour autant avoir préalablement exposé une conception esthétique au nom de laquelle nous récusons l'idée d'une “esthétique africaine”, les différents arguments qui critiquent les détails des thèses exposées dans cette généalogie, laissent percevoir notre adhésion à la théorie kantienne de l'esthétique qui présente le jugement sur le beau comme devant être l'expression d'un sentiment, dénué de toute *finalité*, en présence d'un objet pour lequel la création ne répond à aucune *norme* préétablie sinon à la manifestation de la *liberté du sujet créant*.<sup>13</sup> L'esthétique, pour nous n'est concevable, en effet, que dans la sphère de cette discipline philosophique initiée par Baumgarten puis développée par Kant, Hegel ou encore Heidegger. Dans cette perspective, si nous pouvons admettre, à la lumière des auteurs comme Hegel, Heidegger ou Benjamin, que les sculptures et masques africains sont des objets d'art parce qu'ils sont des objets de culte, nous ne pouvons plus les percevoir ainsi lorsque ces auteurs dépassent leur propre conception - quant à la question de l'origine et de l'essence de l'art - pour rejoindre la thèse kantienne qu'est la *Critique du goût*. Autrement dit, lorsque les sculptures et masques africains sont perçus relativement à la théorie kantienne du beau, les objets perdent leur valeur artistique pour ne conserver que leur valeur culturelle. De même, soutenir l'existence d'une “esthétique africaine” n'aurait de sens (encore faut-il établir les fondements d'une telle appartenance!) que dans la mesure où l'on limite cette esthétique aux fondements spéculatifs propres à un moment de l'évolution de la pensée esthétique et qui est celui où Hegel s'est efforcé de déterminer l'essence de l'art avant de proclamer sa *mort*. Cette *mort* qui n'est rien d'autre que l'appropriation de l'art par la philosophie comme naissance du concept d'art esthétique est ce qui signe l'apparition, chez Hegel, de l'esthétique de la forme ou du sentiment.

On pourrait nous reprocher de ne concevoir l'esthétique que sous sa forme idéaliste; ce qui laisserait apparaître une définition de l'art qui n'envisage que la question d'essence (*Qu'est-ce que l'art?*) sans s'interroger sur la question du genre (*Quand y a-t-il de l'art?*) qui préoccupe

(13) A propos des concepts de liberté et de création comme catégories esthétiques, voir Roger Somé (1993b: 16-23).

l'école anglo-saxonne. Si une telle objection pourrait paraître justifiée, de prime abord, elle est aussi facile à contester. En effet, entre la question d'essence et celle du genre, il n'y a qu'une différence de degré qui ne tient qu'à la forme et non pas au fond. Dans le premier cas, il s'agit de déterminer les caractéristiques qui distinguent rigoureusement l'art de toutes les autres activités humaines. Dans le second, on cherche à montrer qu'il existe des moments où un objet quelconque acquiert lesdites caractéristiques et entre ainsi dans la sphère de l'art. C'est en ce sens que Arthur C. Danto, l'un des défenseurs de la question du genre, parle de *transfiguration du banal*.

Pourquoi *Fontaine* n'est plus un vulgaire urinoir mais une oeuvre d'art? Pourquoi les fac-similés de cartons Brillo empilés par Andy Warhol à la *Stable Gallery*, en 1964, sont devenus des Oeuvres d'art? A la même époque, un autre artiste américain, Robert Rauschenberg, exposa un lit - fixé verticalement au mur, il était “barbouillé de peinture” (Danto, 1989: 23, 46, 215). Pourquoi ce *Lit* de Rauschenberg n'est plus un objet comme tout autre lit mais un objet de contemplation? La raison en est que ces objets ont acquis des qualités spécifiques qui les distinguent des autres objets avec lesquels ils avaient pourtant un statut commun. Désormais, ils ont changé de catégorie; ils appartiennent à celle des oeuvres d'art. Comment sont-ils ainsi devenus? Ils ont rompu leur banalité grâce à la volonté libre de l'homme, à cette faculté de décision que manifeste la formule bien connue du *fiat ars*. Ce *fiat ars* qui réalise la volonté, rend le choix effectif à travers une attitude du nom d'*exposition*. Dès lors que l'objet est mis en scène, il est destiné à la contemplation. Par conséquent, le regard du spectateur n'est plus le même que celui que le sujet aurait à l'égard d'un objet qui était du même genre que celui exposé. Pour paraphraser Thierry de Duve, on pourrait dire que c'est le spectateur qui fait l'oeuvre d'art. Dans cette perspective, la question du genre rejoint celle de l'essence car en accédant au statut d'oeuvre d'art, l'objet acquiert une caractéristique constitutive de son nouveau statut: l'*exposable*.<sup>14</sup>

A la faveur de cette *transfiguration* dont parle A. C. Danto, de ce *fiat ars* énoncé par des artistes

et intellectuels européens du début du siècle sur ce qui, alors, était objet de curiosité, des sculptures et masques traditionnels africains ont acquis le statut d'oeuvre d'art. Pour cette raison, le discours de type esthétique que l'on pourrait tenir sur de tels “objets” appartiendrait à l'esthétique tout court et non pas à une esthétique qui serait africaine. En tout cas, on ne voit pas du tout pourquoi il en serait ainsi. Par ailleurs, si le discours s'adresse à des sculptures et/ou à des masques qui ne sont toujours pas arraché(s) à leur contexte, alors ce discours que l'on voudrait esthétique, serait inadéquat car il porte sur un objet qui n'a pas le statut approprié. Par conséquent, construire un discours de type esthétique censé s'adresser à des objets qui, tantôt sont des oeuvres d'art, tantôt ne le sont pas, nous paraît absolument absurde.

Étudier la stylistique des sculptures et/ou masques africains par peuple est concevable; donner libre cours à son imagination quant à la forme de ces “objets” lorsqu'ils sont accessibles est encore acceptable. Établir une lexicographie des appréciations relatives au beau ainsi qu'une sensibilité des peuples africains à la beauté – même si cela nous paraît trivial – est aussi admissible.

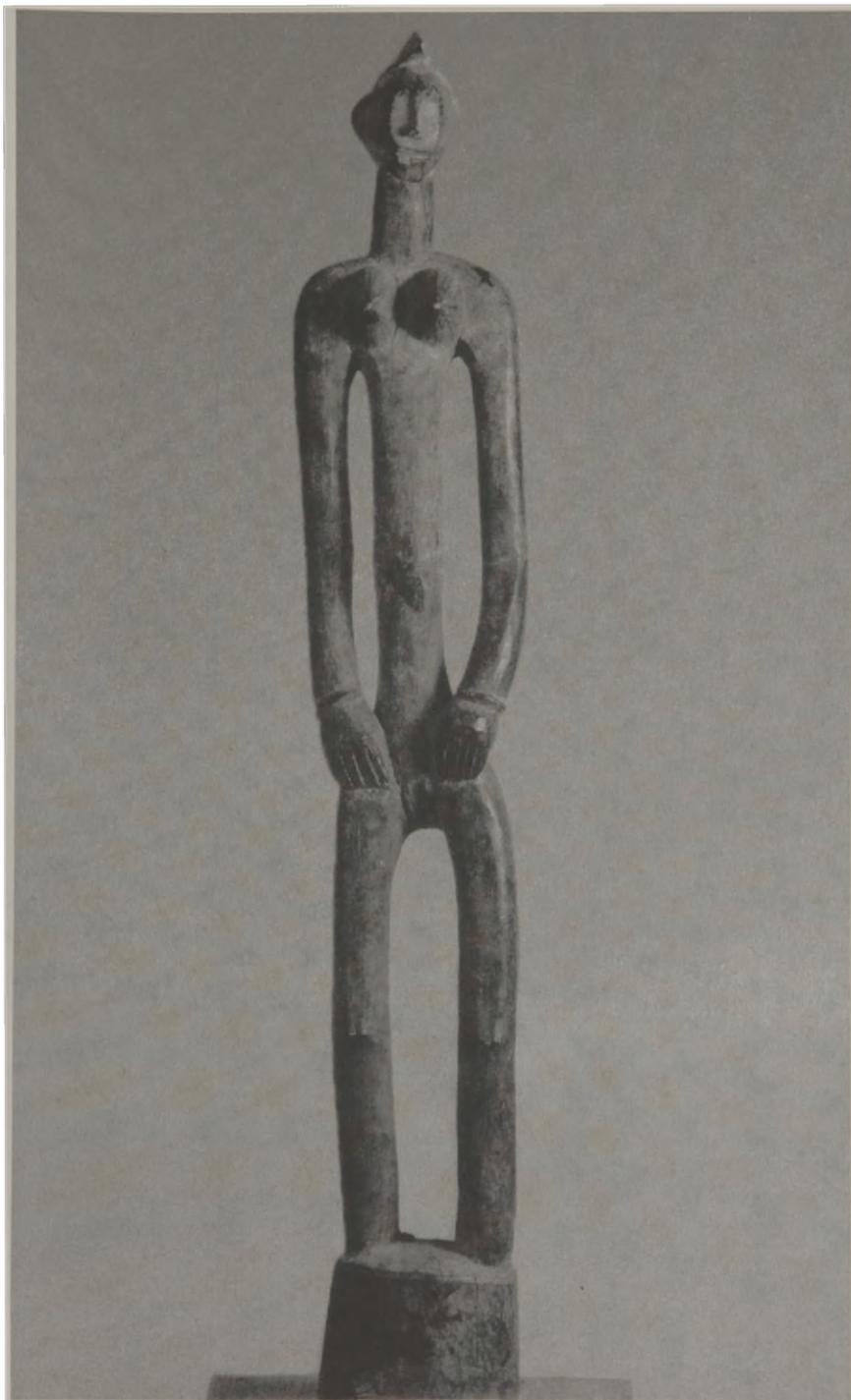
Mais, voir en ces possibilités l'existence d'une “esthétique africaine” est inexact. S'il doit y avoir un discours de type esthétique sur l'“art” traditionnel africain – et non pas une “esthétique africaine” – ce discours est en constitution. Il est en gestation dans la controverse qui anime actuellement le débat. Il se trouve aussi dans une sorte de *déconstruction* à opérer. Celle-ci devrait prendre sa source dans un examen des arts africains en fonction de leur contexte mais confrontés aux conceptions occidentales de l'art. Par la suite, cette même *déconstruction* devra concerner les textes anthropologiques et ethnologiques relatifs aux arts africains comme nous l'avons ébauché dans cette étude. Si un tel discours est constitué, il appartiendra à l'esthétique classique tout en s'adressant à un objet extra-européen. Sinon, il ne s'agira que d'une parodie d'esthétique.

(14) L'examen du rapport entre la question du genre et celle de l'essence constitue la problématique d'un essai en prépa-

ration que nous avons intitulé: *Pour une définition de l'art: Heidegger, Benjamin et Danto*.



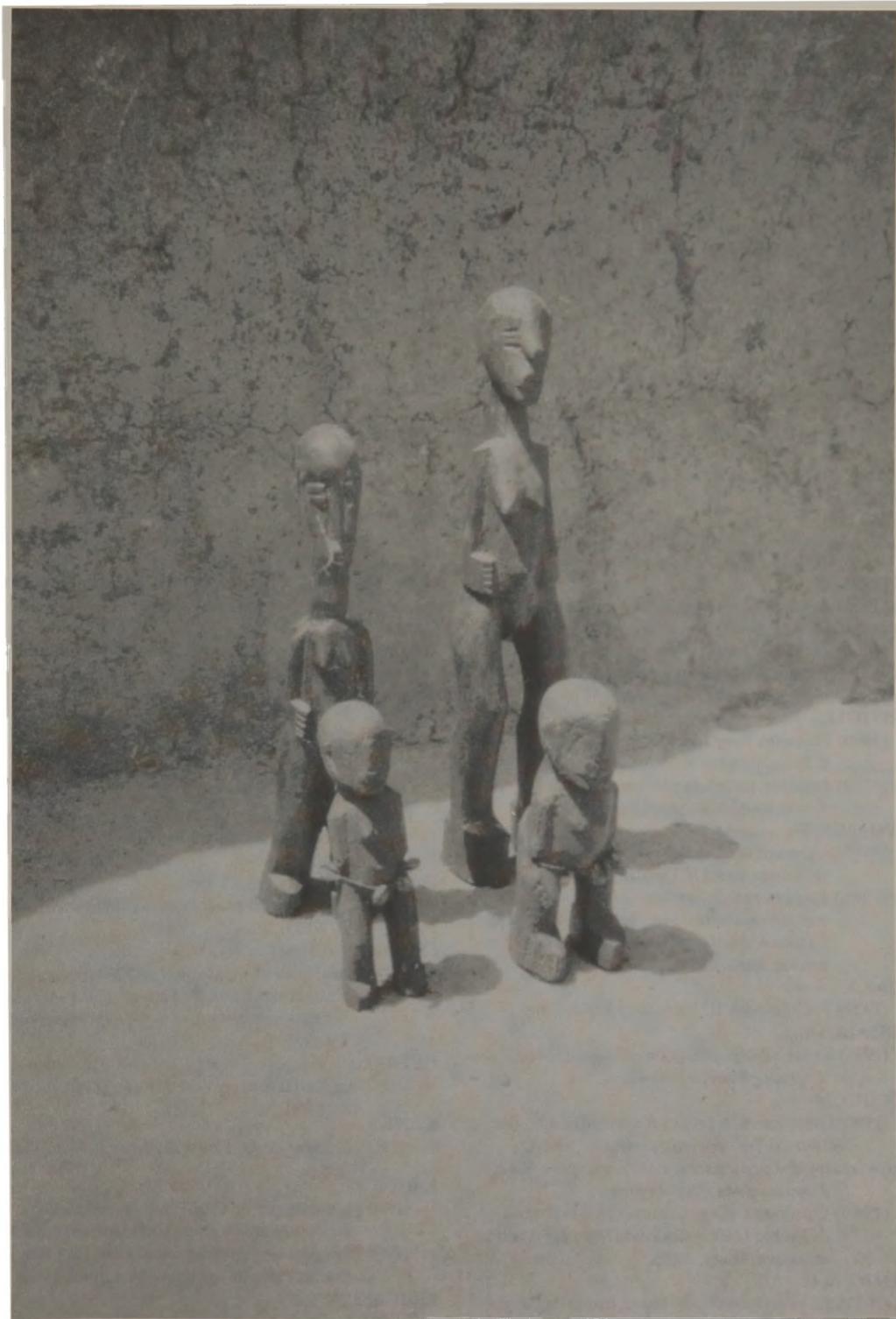
*Fig. 1 – Masques d'initiation yaka, Zaire. Photothèque du Musée de l'Homme, Paris.*



*Fig. 2 – Statue “déblé”. Portée par les jeunes initiés lors des grandes cérémonies d’initiation au “Poro”. Sénoufo, Côte-d’Ivoire, Hauteur: 1m35. Phototèque du Musée de l’Homme, Paris.*



*Fig. 3 – Statuette féminine en bronze. Pourrait être la représentation d' "Edan", l'esprit de la terre. Yoruba, Nigéria. Hauteur: 49cm. Photothèque du Musée de l'Homme, Paris.*



*Fig. 4 – Béti* statuettes de divination Dagara, Bukina Faso. Clichè: Roger Somé, février, 1990.

SOMÉ, R. The concept of “african aesthetics”: essay of a critical genealogy. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 117-139, 1994.

**ABSTRACT:** Since the discovery of what is known today as “african art”, numerous studies have been undertaken in an attempt to define what is meant by “african aesthetics”. What does this concept actual embrace? Is there any legitimate justification in referring to “african aesthetics”? Taking into account the historical background of the “african aesthetics” concept, this essay tries to demonstrate that, while any object can eventually be decreed as a *work of art*, the same cannot be applied to the concept of *Aesthetics* whether from the point of view of discursive reasoning or as a discipline.

**UNITERMS:** Aesthetics – African art.

### References bibliographiques

- ACHEBE, C.  
(1965) *Arrow of God*. African Writers Series, 287 p.  
Actes du Colloque, mars  
(1990) *De l'art nègre à l' art africain*. Paris, Musée des arts africains et océaniens, collection Arts d'Afrique noire, Arnouville, 153 p.
- ARISTOTE, A.  
(1990) *Physique, Tome I*, Les Belles Lettres, Paris, 169 p. Première édition, 1926.  
(1980) *Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot Seuil, Paris, 465 p.
- BENJAMIN, W.  
(1983) L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. *Essai II*, Denoël, Paris, 223 p.  
(1986) *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Traduction Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Flammarion, Paris, 188 p.
- BOAS, F.  
(1927) *Primitive art*. H. Ascheloug, Oslo, 376 p.
- BERSANO, A.  
(1994) Existe-t-il une conception africaine du beau? *Arts d'Afrique Noire*, 91:40-42.
- COQUET, M.  
(1990) Qui-pro-quo. A propos d'esthétique africaine”. *Journal des africanistes*, 60 (2): 53-64.  
*Corps sculptés, corps parés, corps masqués. Chefs-d'oeuvre de la Côte-d'Ivoire*.  
(1989) Catalogue d'exposition, 18 octobre – 15 décembre 1989. Association française d'action artistique, Tours, 249 p.
- DANTO, A. C.  
(1989) *La transfiguration du banal*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Seuil, Paris, 328 p.  
(1993) *L'assujettissement philosophique de l'art*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Seuil, Paris, 269 p.
- DELANGE, J.  
(1967) *Arts et peuples de l'Afrique noire*. Gallimard, Paris, 274 p.
- EINSTEIN, C.  
(1961) *La sculpture nègre*, traduit de l'allemand par Jacques Matthey-Doret. *Médiations*, 3, *Revue des expressions contemporaines*: 93-114. Première édition allemande: 1915.  
(1922) *La sculpture africaine*, traduit de l'allemand par Thérèse et Raymond Burgard. G. Crès, Paris, 48 p.
- FAGG, W.  
(1951) De l'art des Yoruba. *Présence africaine*, 10-11: 103-135.
- FERNANDEZ, J. W.  
(1971) Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics. Carol F. Jopling (Ed.) *Art and aesthetics in primitive societies*. New York: 356-373.
- GUERRE, P.  
(1967) La sculpture nègre est-elle un art? *Critique*, 245: 840-852.
- KANT, E.  
(1982) *Critique de la faculté de juger*. J. Vrin, Paris, 308 p.
- LAUDE, J.  
(1961) L'esthétique de Carl Einstein. *Médiations*, 3, *Revue des expressions contemporaines*: 83-91.  
(1990) *Les Arts de l'Afrique noire*. Coll. Le Livre de Poche, Paris, 381 p. Première édition, 1966.
- LEHUARD, R.  
(1990) Question d'esthétique en Afrique noire. *Arts d'Afrique noire*, 74: 51-53.

- LEIRIS, M.  
(1967) Le sentiment esthétique des noirs africains. *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*. Colloque du 1<sup>er</sup> Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1-24 avril 1966, Présence africaine, Paris: 331-346.
- LEIRIS, M.; DELANGE, J.  
(1967) *Afrique Noire: la création plastique*. Gallimard, Paris, 450 p.
- LELA, K.  
(1987) Sculpture of a man and woman. *Perspectives: Angles on African Art*, Catalogue d'exposition, New York, The Center for African Art et Harry N. Abrams: 148-159.
- MEMEL-FOTÉ, H.  
(1967) La vision du beau dans la culture négro-africaine. *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Colloque du 1<sup>er</sup> Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1-24 avril 1966, Présence africaine, Paris: 47-67.
- OBENGA, T.  
(1984) Caractéristiques de l'esthétique bantou. *Muntu*: 61-97.
- PERROIS, L.  
(1989) Le regard du Blanc, de l'art nègre aux arts africains. Classification et méthodes. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 28: 43-54.
- PLATON,  
(1950) *Le Grand Hippias, Oeuvres Complètes, T I* Gallimard, Paris: 21-56. *La République, Oeuvres Complètes, T I*: 857-1241.
- SENGHOR, L. S.  
(1956) L'esthétique négro-africaine. *Diogène*, 16. Gallimard, Paris: 43-61.
- SOMÉ, R.  
(1990) Esthétiques africaines ou Esthétique africaine? *De l'art nègre à l'art africain, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque européen sur les arts d'Afrique noire*, Arts d'Afrique noire, Arnouville, France: 100-107.  
(1992) Autour de l'esthétique africaine. *Journal des Africanistes*, 62 (1): 113-126.
- (1993a) *Essai d'anthropologie philosophique: la statuaire lobi et dagara du Burkina Faso*. Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université des Sciences Humaines, Strasbourg, 356 p.  
(1993b) Réflexion sur les notions de création et de liberté dans l'art négro-africain. *Créer en Afrique, Actes du 2<sup>ème</sup> Colloque européen sur les arts d'Afrique noire*, Arts d'Afrique noire, Arnouville, France: 16-23.  
(1993c) La statuaire lobi et dagara du Burkina Faso. Question d'esthétique. *Images d'Afrique et Sciences Sociales. Les pays lobi, birifor et dagara*. Karthala-Orstom, Paris: 398-411.  
(1994) Le secret comme "loi du silence" ou la logique du non-dire. *Secrets d'initiés. Masques d'Afrique noire dans les collections du Musée de l'Homme*. Sépia, Paris: 17-23.
- STÉPHAN, L.  
(1985) Ethno-esthétique. *Encyclopaedia universalis*, corpus 7: 475-477.  
(1988) La sculpture africaine, Essai d'esthétique comparée. *L'Art Africain*. Citadelles-Edito, Paris: 31-360.  
(1990) *Actes du Colloque Européen sur les Arts d'Afrique Noire*. Arnouville: 108-113.
- THOMPSON, R.F.  
(1971) Aesthetics in traditional Africa. Carol F. Jopling (Ed.) *Art and aesthetics in primitive societies*. New York: 374-381.  
(1973) Yoruba artistic criticism. Warren L. D'azevedo (Ed.) *The Traditional Artist in African societies*. Bloomington et Londres: 18-61.
- VOGEL, S.M.  
(1979) Baule and yoruba art criticism: A comparison. Justine M. Cordwell (Ed.) *The Visual arts: plastic and graphic*. The Hague: 309-325.  
(1986) *African aesthetics*, Catalogue d'exposition, The center for african art, New york, XXIV, 225 p.
- WILLETT, F.  
(1990) *L'art africain*. Thames & Hudson, S.A.R.L., Paris, 286 p.

Recebido para publicação em 16 de novembro de 1994.



## ESAH ETSU SABA: A BRONZE STOOL FROM NUPELAND

*R. O. R. Rom Kalilu\**

ROM KALILU, R.O. Esah Etsu Saba: a bronze stool from Nupeland. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 141-151, 1994.*

**RESUMO:** Este estudo visa enfatizar a iconografia, iconologia, proveniência idade e significância na História da Arte Nupe e nigeriana de um banco de bronze de valor de antiguidade encontrado em Nupeland, Nigéria. São feitas comparações a objetos de arte similares, yoruba e do Benin, bem como a fontes escritas e orais relevantes. Evidências indicam que o banco pertenceu a **Etsu Saba**, que governou Nupeland entre 1591 e 1600. O banco é relacionado estilística e morfologicamente a alguns objetos de bronze em Nupeland, Ile-Ife e Benin. Consequentemente, é localizado, tentativamente, no período do séc. XIV ao séc. XVI, no qual aqueles objetos a que está relacionado têm sido datados. Era, provavelmente, uma mercadoria yoruba ou do reino Edo do Benin, destinada a Nupeland.

**UNITERMOS:** Arte Africana – Bronze – Nigéria – Nupe – Metalurgia.

### **Introduction:**

The Nupe, who regard themselves as **Nupecizi** and who have been described as the Black Byzantines (Nadel, 1942) occupy **Kin Nupe**, their homeland of about 11,200 square kilometres<sup>1</sup> in the central part of Nigeria; precisely on the low basin of the Niger and the Kaduna rivers' valleys (Nadel, 1942:1). They shared boundaries with the Kamberi, the Kamutu and the Hausa to the north. Their north-eastern and north-western boundaries were respectively shared with the Gwari and the Borgu. The Kakanda and the Yoruba are respectively their neighbours to the south and the south-west (Nadel, 1942:1) (Fig.1).

The Nupe are noted for their skill in certain artistic forms. They are known wood carvers and

brass workers. In the 1820s, the brothers Lander noted their good skill in wood carving (Hallet, 1965:198) while Leo Frobenius in 1911 marvelled at their intricate skill, especially in metal work (Frobenius, 1913:643). This explains the reason for the scholarly attention so far given to their artistic culture. Apart from different art forms such as sculpture in wood and metal, pottery, leatherwork, cloth embroidery as well as cloth weaving; some notable art objects in bronze and copper, variously found in Nupeland, have also been well studied<sup>2</sup> but not a certain bronze stool of antique importance. The stool, now in the custody of the Niger State Museum and which is the subject of discussion in this paper has only been cursorily mentioned in a doctoral thesis (Kalilu, 1992).

(\*) Department of Fine and Applied Arts, Ladoko Akintola University of Technology, Ogbomoso, Nigeria.

(1) This number is based on Eccles estimate of 7,000 sq.miles (Eccles, 1962:25).

(2) Some of such works include: Eccles (1962); Lawal (1970); Lawal (1973); Thompson (1970); Fraser (1975); Kalilu (1992:158-162).



### Criticism, iconography and iconology

The stool, which stands at 40 centimetres high, is morphologically cylinderaceous with an almost flat base and top. The top of the stool, which functionally, is the seat is 35 centimetres in diameter. The seat is slightly depressed at the centre, giving it a saucer-like form. The seat is also binded by an interwoven ropelike form at the edge. The stand of the stool is a centrally positioned cylindrical form which tapers towards the base and to a point to-

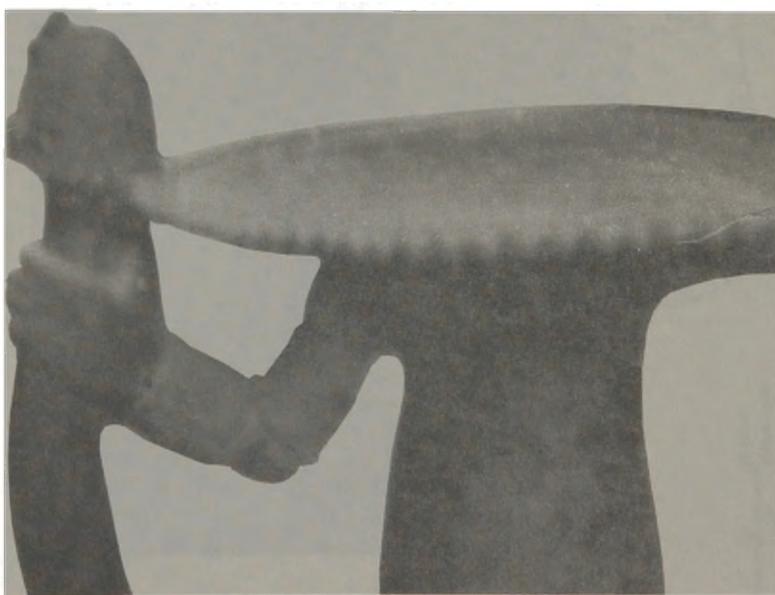
wards its top where it again widens to merge with the saucer-like seat. The base of the stool is a replication of the saucer-like form of the seat but is positioned upside-down and at the centre of which the stool's stand joins. Sprouting from the base of the stool and close to its stand is another cylindrical form, relatively thinner and longer than the stand. This form in its own case is slightly taller than the seat level of the stool and depicted slightly bent and contiguous with the edge of the seat (Pls. 1, 2 and 3).



*Pl. 1 – The bronze stool from Nupeland. Side view. Ht. 40cm. Niger State Museum, Minna. Photograph: R. O. Rom Kalilu, 1989.*



*Pl. 2 – Front view of the bronze stool. Note the elaborate beads on the upper and the fore arm depicted on the stool.*



*Pl. 3 – A close up of the back view of the bronze stool.*

The cylindrical stand of the stool represents an unclothed human trunk. Modelled interposed between the seat and the cylindrical stand is a shoulder and a left arm. The arm holds the thinner cylindrical form which is undoubtedly a staff of office depicted donning an almost conical beaded headdress with an emblem or a rosette-like form (pls. 1 and 2). The paucity of written and oral records concerning the stool makes the issue of its provenance and iconology a difficult exercise. Nonetheless, the stool appears to be a representation of a royal but more probably a priestly personage holding a staff of office. What is not yet certain however, is who the personage is.

### Provenance

The collection of the other bronze and copper sculptures, discovered in Nupeland (Fig.2) is composed of a male archer, a standing female nude figure from Jebba, a seated male figure, a standing male figure from Tada, two small standing figures, the figure of a male drummer from Giragi, an elephant and two ostriches. The discovery of these sculptures have perplexed scholars because of the technical richness of the sculptures against the artistic poverty of their places of discovery (Nadel, 1942:259). These sculptures are also not in a single or directly related styles and which have made the determination of their origin very controversial. Brass casting is practised in Bida and Kachaa but the Bida centres, located at Tswata Muku, are more famous. However, the technical standard of the contemporary Nupe brass casting, even as early as the early 1940s when Nadel did his authoritative work on the Nupe (Nadel, 1942:259), cannot be reconciled with those of the sculptures.

Nupe tradition associated the sculptures with Tsoede, the legendary founder of the Nupe kingdom, hence they are referred to in some scholarly writings as "Tsoede bronzes". Tsoede was said to have brought the sculptures from Idah, his paternal ancestral home (Palmer, 1936; Hermon-Hodge, 1922; Waker, 1934; Nadel, 1942:73-74; Kalilu, 1992:158). But some authoritative Nupe traditions have denied the Idah origin of the sculptures, while research have also failed to confirm their Idah origin (Kalilu, 1992:158).

Nonetheless, the bronze stool appears to be related to some of the sculptures and should be grouped with them. This does not however pre-

clude the fact that the bronze and the copper sculptures from Nupeland might have come from diverse sources as indicated by their stylistic disparities. The treatment of the human shoulder and the arm on the stool shows an understanding of good proportion, weight and strength. It shows a good understanding of forms and context as evident in the ease and the elegance which the personage depicted radiates. The stool also reflects evidence of the sensitive treatment of fleshy forms in an idealised naturalism somehow reminiscent of the seated Tada figure (Pl.4). The seated Tada figure has been dated to the fourteenth century (A.D. 1325 ± 60) (Adepegba, 1983:26). The headdress on the staff held by the personage is also somehow morphologically related to the almost conical shape of the headdress of the male archer, otherwise known as the Gara figure and which have been dated to the sixteenth to the seventeenth century (Eyo, 1977:160) (compare Pls. 1 and 5). The headdress is also similarly textured in a manner suggestive of beads like those of a bronze figure of a royal personage (Pl.6), and an Ile-Ife stylistically related miniature bronze figure said to be a representation of an Ooni, the traditional ruler of Ile-Ife, and which have been dated to A.D. 1420-60 (Adepegba, 1983:26) (Pl.7). These two sculptures have been respectively discovered from the Yoruba and the Edo cities of Ile-Ife and Benin (Eyo, 1977:85; Adepegba, 1983:26,28). The headdress on the two figures, have similar emblems as on the bronze stool (compare Pls. 1, 6 and 7).

In its own case, the bronze stool had hitherto been in the custody of the royal house at Bida, from where the Museum acquired it. Oral tradition recalled that the stool was used by Etsu Saba who ruled the Nupe kingdom in the late sixteenth century to the very early part of the seventeenth century. Another tradition also claimed that the stool was used by Masaba, the second Fulani Etsu of Nupe who is said to have ruled about the second half of the nineteenth century.<sup>3</sup> But if the stool was ever used by Masaba, it appears to have been used first by Etsu Saba because the local name for the stool, Esah Etsu Saba, specifically associates the ownership of the stool to Saba. Saba, succeeded Tsoede in 1591 and ruled over Nupeland till 1600 (Nadel, 1942:406).

(3) Museum label on the stool gives the date as 1592-1602: Niger State Museum, Minna, Nigeria.

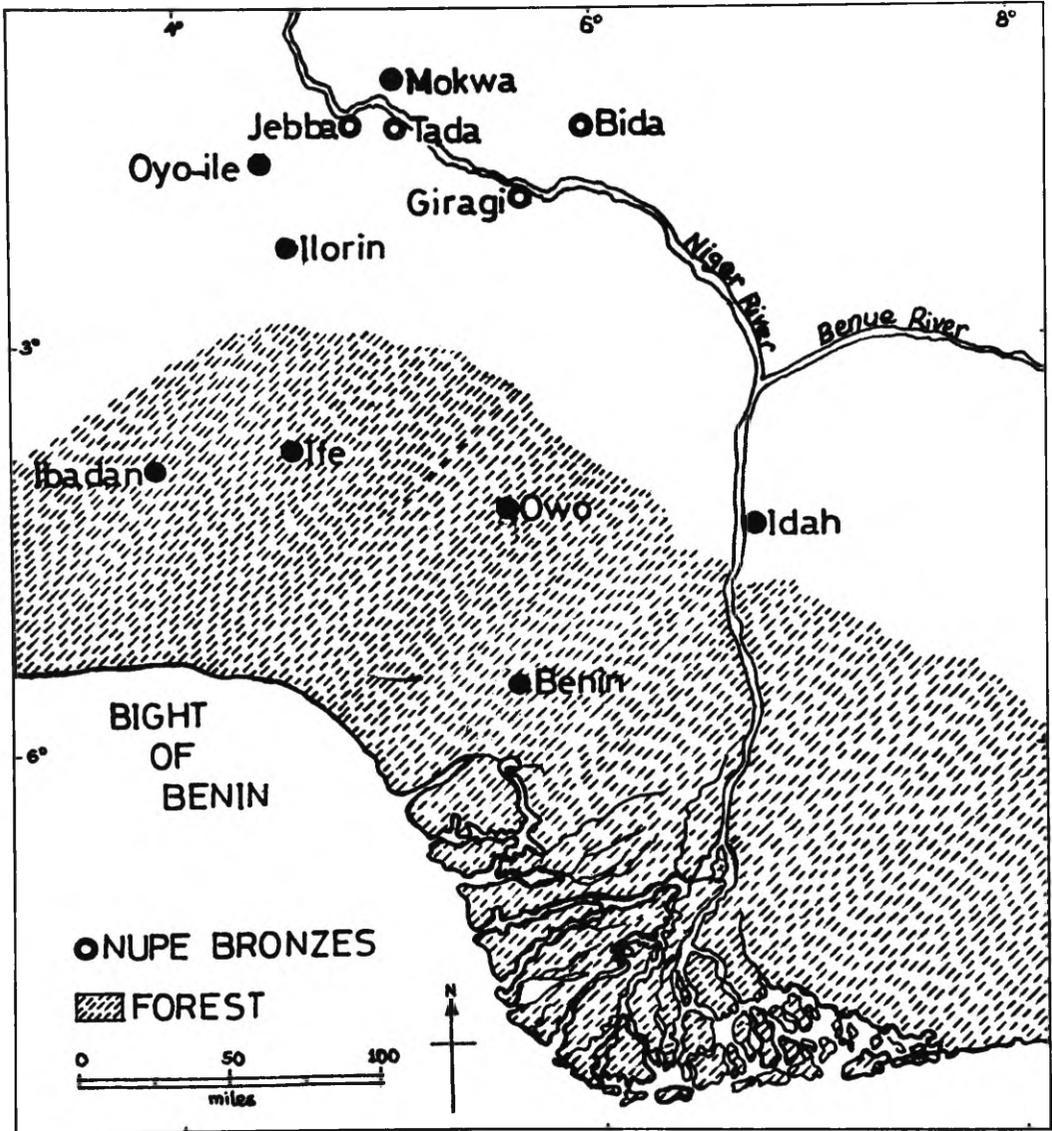
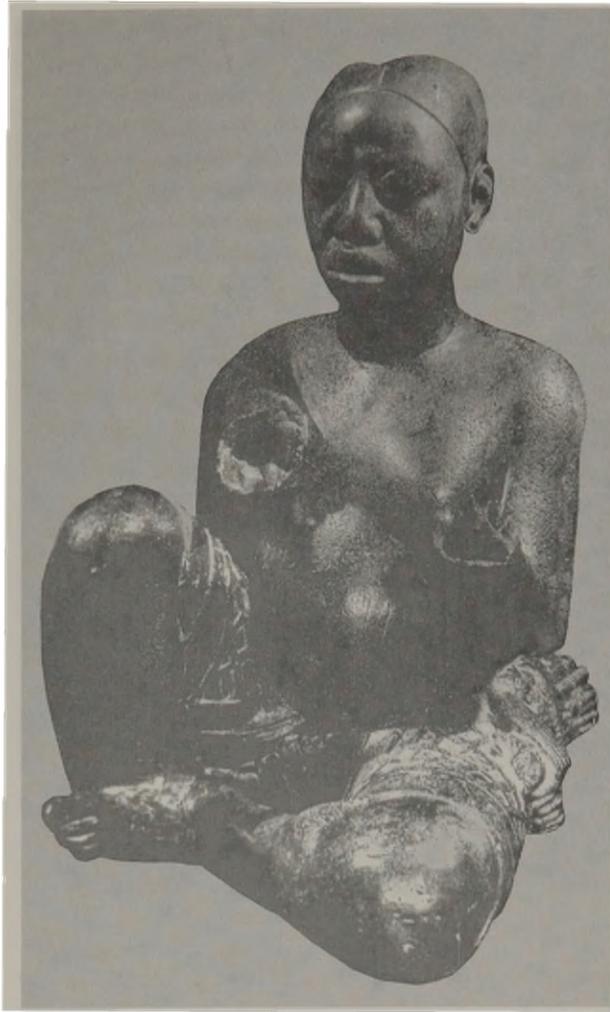


Fig. 2 – Map showing places where the bronze and copper sculptures have been discovered in Nupeland.



*Pl. 4 – The seated Tada figure. Copper. Ht. 53.7cm. E. Eyo (1977), 164.*

## Conclusion

The bronze stool has not been scientifically dated. But the association of its ownership with **Etsu Saba** tentatively suggests that the stool must have been made at a date not later than the A.D. 1600 and by implication could tentatively be assigned to between the fourteenth century and the seventeenth century date gap to which the other dated bronze and copper sculptures from Nupeland, and to which the stool have been related, have been assigned.

The stylistic and morphological relationship between the stool and some of the other sculptures, and the fact that no tradition or record relates the origin of the stool to Idah tends to weaken the claim for the Idah origin of the other bronze and copper sculptures. But like the other bronze and copper sculptures, it does not appear that the stool was made in Nupeland. Other than their south-western and the far south-western neighbours, the Nupe's other neighbours are not associated with any classical bronze casting tradition of antiquity. The Yoruba and the Edo are respectively the



*Pl. 5 – Close up view of the almost conical headdress of the male archer. Full height of figure 92 cm. E. Eyo (1977), 160.*

Nupe's neighbours to the south-west and the far south-west. The origin of the stool would therefore be one of the Yoruba cities where bronze casting was practised in the pre-seventeenth century, or the Edo city of Benin.

The uncertainty of their places of production notwithstanding, the aforementioned relationship between the stool and the other sculptures as well as the association of the ownership of the stool with Tsoede's successor appears to be an indication that the bronze and copper sculptures did not all get to Nupeland at the same time. There are three possible ways by which the stool could get to Nupeland; as a gift, a booty, or a commodity. The only known instance of the pre-Fulani **Etsu** of Nupe exchanging gifts with any ruler from their

south-western neighbours was that of annual gifts they used to exchange with the ruler of old Oyo kingdom but this did not happen until the eighteenth century (Law, 1973:29). Early history of the Nupe and their south-western neighbours reflects series of hostile martial and friendly commercial relationships. (Law, 1973:29). The Nupe were used to looting the places of their defeated enemies (Nadel, 1942:111-112) at least in their history between the sixteenth century to the seventeenth century. There is however no evidence that the Nupe under **Etsu Saba** made any incursion into their south-western neighbours' territories or beyond. By the implication of the foregoing, the most likely thing is the stool being a commodity to Nupeland.



*Pl. 6 – A royal figure from Ile-Ife. Bronze National Museum, Ile-Ife.*

### Glossary

**Esah**, Nupe word for *stool*

**Etsu**, Nupe word for the title of the traditional ruler of the Nupe

**Kin Nupe**, Nupe word for Nupeland

**Nupecizi**, Nupe word Nupe people



*Pl. 7 – A miniature figure from Benin but in Ile-Ife style and said to be the representation of an Ooni, the traditional ruler of Ile-Ife. Bronze. Ht. 12cm. E. Eyo (1977), 97. Note the emblem on the headdress.*

ROM KALILU, R.O. Esah Etsu Saba: a bronze stool from Nupeland. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 141-151, 1994.

**ABSTRACT:** A certain bronze stool of antique importance, found in Nupeland, Nigeria, has not been given any serious scholarly attention. This study is made to art historically highlight its iconography, iconology, provenance, age and significance in Nupe and Nigerian art history. The stool is studied vis-a-vis similar art objects from Nupeland, Yorubaland and Benin, as well as relevant oral and written records. Evidence indicate that the stool belonged to Etsu Saba who ruled Nupeland between 1591 and 1600. It is stylistically and morphologically related to some bronze objects in Nupeland, Ile-Ife and Benin. Consequently, the stool is tentatively assigned to between the fourteenth and the sixteenth century date gap, to which those objects it is related have been variously dated. And it was most likely a commodity to Nupeland from either the Yorubaland or the Edo kingdom of Benin.

**UNITERMS:** African art – Bronze – Nigeria – Nupe – Metallurgy.

### References

- ADEPEGBA, C. O.  
(1983) The question of lineal descent: Nok terracottas to Ife and the present. *African Notes*, 9(2):23-32.
- ECCLES, P.  
(1962) Nupe bronzes, *Nigeria Magazine*, 73:15-25.
- EYO, E.  
(1977) *Two thousand years Nigerian art*. Federal Department of Antiquities, Nigeria.
- FRASER, D.  
(1975) The Tsoede bronzes and Owo Yoruba art. *African Arts*, 8 (3):30-35, 91.
- FROBENIUS, L.  
(1913) *The voice of Africa*. Vol.II. Benjamin Bloom, Inc. New York.
- HALLET, R. (Ed).  
(1965) *The Niger Journal of Richard and John Lander*. Routledge & Kegan Paul, London.
- HERMAN-HODGE, H. B.  
(1992) (Langa-Langa) *Up against it in Nigeria*. New York.
- LAW, R. C. C.  
(1973) The Oyo kingdom and its northern neighbours. *Kano Studies*, 1 (1): 25-34.
- LAWAL, B.  
(1970) *Yoruba sango sculpture in historical retrospect*. Ph.D. thesis, Indiana University, Indiana.
- (1973) The present state of art historical research in Nigeria: problems and possibilities. *Journal of African History*, 18: 193-215.
- NADEL, S. F.  
(1942) *A black byzantium*. Oxford University Press, London.
- PALMER, H. R.  
(1936) Gabi figures (from Jebba island). *Man*, 31: (Art.261).
- ROM KALILU, R. O.  
(1992) *Old Oyo in West African art*. Ph. D. thesis, University of Ibadan, Ibadan.
- THOMPSON, R. F.  
(1970) The sign of the divine king. *African Arts*, 3 (3): 8-78.
- WALKER, S. W.  
(1934) Gabi figures and Edegi, first king of Nupe. *Man*, 34: (Art. 193).



## A ESCULTURA ATUAL DOS MAKONDES DE MOÇAMBIQUE COMO UMA VISÃO DE MUNDO\*

Theophilos Rifiotis\*\*

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 153-166, 1994.

**RESUMO:** Este artigo discute a noção de “arte tradicional” e de “autenticidade”, correntes no discurso sobre a arte africana, a partir do estudo da arte escultórica dos Wa-Makonde do norte de Moçambique.

Diferenciando-se da escultura dominante na África Austral, os Wa-Makonde, atualmente, esculpem segundo dois tipos básicos, chamados *ujamaa* e *shetani*, e utilizam o ébano como matéria-prima. Procura-se mostrar que esta arte, criada nos anos 50-60, é uma re-elaboração plástica de experiências coletivas e que ela pode ser considerada como uma visão de mundo na qual estão atualizados valores ancestrais.

**UNITERMOS:** Escultura – Makonde – Moçambique – Autenticidade – Arte tradicional – Visão de mundo.

A chamada arte negro-africana continua representando um enigma. O nosso discurso quer sempre tomar o passo sobre a experiência dos nossos sentidos, e nós continuamos a distinguir o belo da arte e o do objeto útil; ainda permanecemos prisioneiros de uma visão primitiva, simples desta arte, e estamos longe de podermos admirar a diversidade que se abre sob a designação “africano”.

Contamos com um sem número de trabalhos científicos sobre a “arte negro-africana” em geral e um número ainda maior de estudos tópicos. Milhares de exposições foram organizadas nas mais variadas partes do mundo. Avançamos em

muito os nossos conhecimentos sobre a “arte tradicional” e, em certa medida, até contribuimos para que ela se tornasse uma atividade rendosa.

A partir dos anos 50, multiplica-se em escala mundial a compra e a venda, em significativas quantidades, de imitações de formas tradicionais. Trata-se de um estranho comércio de formas vazias. De um lado, as formas mortas, sem sentido para aqueles que as produzem, pois estão fora do seu mundo. E de outro, formas esvaziadas por aqueles que as compram: elas servem apenas de receptáculo para experiências, digamos, “exóticas”. Estas experiências, no plano imaginário, não seriam vivenciadas como aventuras dos séculos XV e XVI? Afinal, os ditos “viajantes” de então e o turista de hoje têm em comum pelo menos a busca de marcas de um mundo “primitivo”.

No limite desta situação, passa-se a valorizar uma “arte tradicional”, imaculada, ou seja, ainda

(\*) Trabalho apresentado no VII Congresso Latino-americano de estudos afro-asiáticos (México, novembro 1992).

(\*\*) Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba e Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo.

não “distorcida” pelo mercado. Inicia-se então um perverso processo; paga-se ainda mais por esta arte, pois compra-se também uma autenticidade. No entanto, a ampliação deste mercado não conhece limites, e é inevitável uma nova saturação. Então não mais compramos, nem recomendamos, pois percebemos que tudo era apenas *souvenir*<sup>1</sup>...

A partir da “autenticidade” como critério exclusivo, desqualificamos toda e qualquer produção, sem procurarmos conhecer-lhe realmente as formas. Continuamos vendo nestes objetos apenas sinais da presença de um passado, de uma sociedade, de um modo de vida. Não nos permitimos um olhar direto sobre as formas, nem apreciamos outra coisa para além da simples expressão de uma determinada sociedade.

A visão dominante na antropologia faz da arte uma espécie de mecanismo paralelo à sociedade, cuja função básica seria a manutenção e a exaltação dos valores sociais. Nos estudos da “arte negro-africana”, mesmo na abordagem multifacetada de W. Fagg (Fagg, 1960), predomina o ponto de vista histórico-social, ou melhor, a análise dos aspectos anestéticos da arte. No entanto, a relevância da abordagem estética na sociologia está fundamentada desde o início do século com os trabalhos pioneiros de Ch. Lallo.<sup>2</sup>

Podemos afirmar que a importância da arte na vida coletiva não reside no plano funcional, e que a relação entre a arte e a sociedade realiza-se plenamente no campo dos investimentos semióticos. Ela pode ser considerada também como um convite à reflexão, ao aprofundamento da consciência que o homem tem da sua dimensão existencial. Nesta perspectiva, para Cl.Geertz (Geertz, 1986), uma teoria da arte seria então ao mesmo tempo uma teoria da cultura, e, tratando da arte, estaríamos estudando o universo de uma sensibilidade essencialmente coletiva.

É exatamente na visão de mundo que estão condensados os aspectos cognitivos e existenciais de uma dada cultura. Ela é uma espécie de quadro elaborado a partir das coisas como elas são na

simples realidade, o conceito de natureza, de si mesmo, da sociedade. O próprio *ethos* de uma sociedade, nos seus elementos valorativos, morais e estéticos, torna-se intelectualmente aceitável, racionalmente justificado, porque é levado a representar um tipo de vida implícito no estado de coisas real que a visão de mundo descreve. A identificação entre o *fato* e o *valor*, na arte, dá-se no seu nível mais fundamental, e é através desta identificação, que adquire um sentido abrangente aquilo que de outra forma seria apenas real.

Além das dificuldades teóricas, temos que fazer face atualmente a uma apreciação deformada da arte tradicional. Primeiro foram os preconceitos com relação a, digamos, simplicidade das formas, e agora, com a grande divulgação e circulação desta arte, estamos numa situação transitória, como afirma Cl.Geertz:

(...) a maior parte das pessoas, eu estou convencido, vê a escultura africana como um Picasso da floresta e ouve a música javanesa como um Debussy barulhento. (Geertz, 1986: 150)

Sabemos que esta aproximação justifica-se historicamente. Desde os primórdios do século XX, os caminhos da “arte moderna” cruzaram com a “arte negro-africana”, onde os maiores artistas encontraram “novas soluções” que lhes permitiram superar os limites do “classicismo”. Estas soluções já eram há muito dominadas por “artistas desconhecidos” da África Negra, por exemplo.

Podemos afirmar que vivemos num mundo povoado por antigas questões vagando à espera de respostas. Já estamos praticamente no final do século e continuamos prisioneiros da mesma imagem sobre a “arte negro-africana”: ela é simples. O reconhecimento da sua importância e valor não parece ter modificado um fato básico: para o nosso olhar ela continua sendo uma variante de um bloco homogêneo que chamamos primitivo, com ou sem aspas. É importante destacar que esta designação valoriza o caráter primordial desta arte, mas, ao mesmo tempo, este adjetivo a desqualifica como arte. Excluídas as considerações estéticas, ela está condenada a um único valor: a tradição.

Uma definição datada dos anos 70 sobre a “arte tradicional negro-africana” teria ape-

(1) Usamos aqui a expressão no duplo sentido que ela tem em francês: reminiscência, memória e bibelô, objeto ordinário.

(2) Uma avaliação detalhada da contribuição de Ch.Lallo na sociologia da arte é feita por R.Bastide em *Art et société* (Bastide, 1977).

nas importância histórica não fora reveladora de uma visão ainda presente entre nós:

A arte africana autêntica é aquela produzida pelo artista tradicional com um objetivo tradicional e em conformidade com as formas tradicionais (Cornet, 1975: 54).

A redundância nos termos evidencia o ponto fixo estabelecido pelo especialista, autorizado pelo reconhecimento do seu saber a lançar âncora num determinado momento histórico. Desde a sua autoridade ele desafia e decide: *etno-arte* ou *arte de aeroporto*.

Num plano geral, poderíamos nos perguntar qual a importância ou o sentido dos “atestados” de identidade ou de autenticidade para os próprios escultores? Mas seria inútil, pois as nossas dúvidas não são as deles. Não atuamos diretamente sobre estas sociedades, e, em nada, ou em muito pouco, poderíamos modificar a sua situação concreta, quer as chamemos de sociedades “sem escrita”, “sem Estado” ou “sem cinética própria”, ou desqualifiquemos a sua arte. É sobre os compradores, nossos potenciais leitores, que agimos.

Ao contrário do que se pensa em geral, o fenômeno da expansão do mercado para objetos de arte, digamos, tradicionais, não é nem obra nem efeito do turismo dos anos 50. Um interessante artigo sobre uma coleção adquirida em fins do século XIX pelo Museo Nazionale Preistorico e Etnografico Luigi Pigorini de Roma (Bassani, 1979) fornece novos elementos para a discussão da arte “autêntica”. O autor deixa claro o resultado dos seus estudos sob a ironia do seu título: *19th-Century Airport Art*. Neste parecer técnico, fica demonstrado que uma parte do acervo do referido museu foi esculpida sob *encomenda* de viajantes europeus do século XIX.

Esta situação é muito mais comum do que pode parecer à primeira vista; a maior parte dos grandes museus contém uma enorme quantidade de objetos fabricados com muito humor, exclusivamente para consumo dos europeus (Kerchahce, 1986: 28). Portanto, até mesmo com relação à autenticidade das peças encontradas nos museus, que dariam a cautela de procedência e de antiguidade, deve-se ter uma grande reserva. Assim, em meio a atestados de autenticidade, identidade, tradição, ou de *souvenir*, a “arte negro-africana” estaria condenada a uma existência em permanente sursis.

Entendemos que a importância atribuída aos critérios de autenticidade precisa ser revista e que devemos considerar mais diretamente os objetos em questão. Além do mais, não se trata de um processo recente, e muito menos de uma “degradação”, como pode ficar subentendido. Nem sempre estamos em presença de reproduções de formas vazias do mundo tradicional que atendem a uma demanda momentânea, apenas exaurindo recursos herdados. A atualização de técnicas e formas ancestrais pode ser uma demonstração de uma capacidade criativa. Esta situação é discutida através do estudo de um caso concreto, cuja análise retomamos (Rifiotis, 1990) a seguir para mostrar que uma abordagem que dê ênfase aos elementos estéticos abre a nossa compreensão da arte para a visão de mundo que ela encerra.

### A escultura Makonde<sup>3</sup>

O nosso estudo incide sobre a arte escultórica dos Wa-Makonde, ou simplesmente Makondes, especificamente aqueles do Planalto de Mueda (cf. Mapa), no extremo norte de Moçambique. Esta arte permaneceu desconhecida dos especialistas até meados da década de 50, quando os escultores passaram a criar novas formas e a comercializá-las. Rapidamente ela adquiriu uma notoriedade mundial, sendo chamada de “arte moderna Makonde”. Para compreendermos este complexo fenômeno, partimos de alguns dados históricos e etnográficos e, a seguir, procuramos analisar.

Deve-se distinguir desde logo os Makondes oriundos do território moçambicano daqueles da Tanzânia. Embora pertençam a uma mesma etnia e estejam próximos geograficamente, às margens do rio Rovuma,<sup>4</sup> há diferenças concretas entre estes dois ramos. A partir de estudos linguísticos (Harries, 1940),<sup>5</sup> relativos ao lado moçambicano e sobre os rituais de iniciação masculina em território tanzaniano, pode-se avaliar o grau desta

(3) No Congresso da ALADAA foram apresentados vinte e cinco diapositivos sobre os Makondes e sua arte. Este material fotográfico é parcialmente reproduzido aqui.

(4) O curso do rio Rovuma marca a fronteira norte de Moçambique com a Tanzânia.

(5) De fato, o Rev. L. Harries (Harries, 1940) afirma que esta separação ocorreu em tempo muito recuado, apesar de não poder datá-la.

## Moçambique e o Planalto de Mueda (Área Makonde)



dissimilitude. No âmbito deste trabalho, cabe destaque especial ao fato de que a população Makonde da Tanzânia está mais próxima da influência islâmica e que tem diminuído a sua atividade escultórica.

Por outro lado, para explicar o silêncio dos especialistas sobre esta arte e a emergência da “arte moderna Makonde”, lembramos a seguir alguns dados históricos. Até meados da década de 50, considerava-se que havia tradição escultórica significativa apenas na costa oeste do continente. Os especialistas apontavam para uma pretensa falta de tradição escultórica particularmente na África Austral, o que deve ser imputado ao desconhecimento da região e ao fato de a Antropologia, seguindo a rota dos interesses coloniais, ter registrado a existência dos Makondes apenas no início deste século.

Os primeiros contatos diretos dos Makondes com a civilização ocidental tiveram lugar com a penetração do colonialismo português no Planalto de Mueda (cf. Mapa), o que ocorreu muito mais como uma consequência da Primeira Guerra Mundial em continente africano, com a luta contra tropas alemãs no extremo norte do território

moçambicano, do que como projeto político específico (Dias, 1962: 92).

Nos anos 60, as agências noticiosas referiam-se à luta pela libertação de Moçambique fazendo menção à importante participação dos Makondes. Nesta mesma época foi enviada ao planalto de Mueda uma equipe de pesquisadores, chefiada por Jorge Dias, a qual produziu uma extensa obra etnográfica intitulada *Os Macondes de Moçambique*,<sup>6</sup> uma referência básica para os estudiosos até os dias de hoje.

Neste mesmo momento histórico, pleno de transformações em todas as partes do mundo e particularmente no continente africano, a escultura Makonde tornava-se mundialmente conhecida. Dar-es-Salaam seria a porta pela qual esta escultura conquistaria a sua notoriedade. Porém, deve-se ter em conta que são os Makondes de Moçambique os autores desta arte e não aqueles da Tanzânia. Além do que já foi dito sobre as diferenças culturais entre os dois ramos, interessa

(6) Trata-se de quatro volumes publicados, a partir de 1962, pela Junta de Investigações de Ultramar em Lisboa.

ter em conta que nos anos 50 houve um importante deslocamento populacional na região.

Com relação ao ramo de Moçambique, o processo colonial com os trabalhos forçados e os impostos geraram um clima de descontentamento e revolta que está na base de um processo migratório bastante intenso em direção ao então Tanganica.<sup>7</sup> A maioria destes imigrantes encontrou trabalho nas plantações de sisal e, posteriormente, deslocou-se para os arredores da capital tanzaniana formando pequenas comunidades. Foi a partir da criação de novos tipos de escultura originados nestas comunidades e do comércio que ali se estabeleceu que a escultura Makonde difundiu-se internacionalmente.

Na perspectiva aqui adotada faz-se necessário colocar em relevo a importância desta arte no seu próprio sistema cultural. Desde as primeiras referências escritas, datadas do início deste século, os Makondes de Moçambique aparecem ligados à atividade escultórica. No relato mais antigo que temos conhecimento, o etnólogo K. Weule faz-lhes menção como um grupo étnico até então não registrado pelos “viajantes” e que, segundo os seus informantes locais, era um “povo da mata” que “faz de corpo e alma uma unidade com esta mata” (Weule, 1970: 258).

O mito de origem dos Makondes revela o caráter fundamental da relação que os une com a matéria-prima que dá suporte à sua arte:

O lugar de origem é chamado Mahuta[?], uma aldeia situada na vertente meridional do planalto não muito longe do Rovuma, onde se encontrava antigamente só árvores pouco espessas, mas densas. De uma dessas árvores de tronco fino saiu um dia um homem que não se lavava nem se barbeava, além do mais não comia e bebia pouco. Na madeira de uma árvore da savana, este homem talhou uma estátua e levou-a para sua casa e a colocou em pé. Durante à noite, ela se animou, transformando-se numa mulher. Eles dirigiram-se então para as águas do Rovuma e lá fizeram suas abluções (Weule, 1970: 259).

(7) Sobre os dados relativos a este período confrontar a publicação do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane intitulada *Não Vamos esquecer!* (1983).

Esta narrativa comporta ainda três grandes movimentos destes ancestrais míticos para a escolha do local onde serão estabelecidas as aldeias e fundada a sociedade Makonde. Notamos desde logo que o ancestral fundador somente atinge o seu estado humano quando realiza a primeira escultura. Há neste mito uma relação de cópula, de geração de um povo, que se realiza através da atividade escultórica.

Representando-se como frutos de uma árvore esculpida, os Makondes esculpem o próprio corpo. Tradicionalmente, eles escarificam o rosto e o peito, e os homens também limam os dentes. Este tratamento do corpo representa uma escrita da cultura sobre a natureza do corpo.

Algumas categorias próprias a este universo e sobre as quais elabora-se um pensamento específico, uma estética, devem ser discutidas para uma melhor compreensão desta arte. Em primeiro lugar, lembremos que os movimentos do escultor reproduzem os gestos do ancestral fundador e são uma forma de manejo, de controle das “forças vitais” contidas nas árvores, *ntela*, em língua Makonde.<sup>8</sup>

Poderíamos ainda nos referir à coincidência dos campos semânticos daquilo que distinguimos com os termos “bom”, “bem”, “belo” e “verdadeiro”, realizada na língua Makonde através do radical - *ambone*. Esta coincidência, presente em grande parte das línguas “bantanas”, foi interpretada por T. Obenga (Obenga, 1984) como uma autêntica concepção estética. Entendemos que ela demonstra a existência de uma visão particular do domínio chamado “artístico”, e que precisa ser estudada junto aos próprios escultores para revelar a sua real dimensão.

### A escultura tradicional

Conforme já foi assinalado, a singularidade da arte Makonde não reside apenas nas formas tradicionais, mas sobretudo na criação de novas formas, que são o nosso objeto de estudo. As significativas diferenças entre estas formas<sup>9</sup>

(8) *Ntela* (pl. *mitela*) representa um princípio ambivalente de controle de forças naturais, podendo ser utilizado pelo “curador” ou pelo “feiticeiro”. De um modo geral, este termo é a designação genérica de árvore.

(9) Para os objetivos deste trabalho apenas salientamos alguns aspectos desta arte. Estudos específicos ainda estão por ser realizados.

exigem que lembremos desde logo os grandes traços da escultura tradicional.

Em primeiro lugar, o material predominante é uma madeira leve e macia de cor clara, a *Sumuameira brava*. Destacam-se sobretudo as máscaras-elmo chamadas *mapiko* (sing. *lipiko*) pelo seu elevado nível de estilização e variedade de motivos. *Mapiko* é a designação dada também aos dançarinos que portam estas máscaras. A importância destas máscaras rituais está ligada ao complexo ritual da iniciação masculina chamado *likumbi*.

Além destas máscaras, eram esculpidas figuras “naturalistas” que merecem destaque por apresentarem um elevado nível técnico, com grande proporcionalidade e movimento. Elas apresentam características formais bastante diferentes daquelas consideradas típicas desta região (Maquet, 1962), ou seja, os braços e pernas aparecem destacados do tronco principal e apresentam movimento. O tratamento dos volumes também é diferente, pois a continuidade entre os diferentes planos volumétricos é subvertida.

A arte Makonde destaca-se desde a sua manifestação tradicional. A chamada “arte moderna”, objeto de nossa reflexão, apresenta-se segundo dois tipos básicos chamados: a) *ujamaa* e b) *shetani*. Cada um deles tem sua própria história e representa realidades diferenciadas. Por esta razão, parece mais adequado dar-lhes um tratamento específico. Antes, porém, lembramos que estes dois tipos de escultura, *ujamaa* e *shetani*, são realizados em ébano africano (*Dalbergia Melanoxylon*), uma madeira rara cujas reservas estão sendo rapidamente esgotadas por falta de reposição. Esta madeira, como se sabe, tem uma casca de cor clara enquanto o seu núcleo é marrom escuro, praticamente negro, e extremamente denso. Trata-se de uma matéria-prima difícil de ser trabalhada, exigindo do escultor um grande domínio técnico.

### *Ujamaa*

As primeiras peças deste tipo parecem ter sido produzidas apenas em meados dos anos 60. A etnóloga E. Grohs (Grohs, 1989), numa pesquisa junto aos escultores, afirma ter

identificado o criador das primeiras peças criadas em Dar-es-Salaam cujo nome seria Roberto Yakobo. Antes de avançar-se sobre os problemas de gênese e evolução deste tipo de escultura é necessário voltarmos para seus elementos básicos, e o seu significado na cultura Makonde.

Em primeiro lugar, deve-se notar que o termo “*ujamaa*” é de origem *swahili* e não Makonde, como seria de se esperar. A tradução corrente deste termo é “comunidade”, ou melhor o “sentido de comunidade”.<sup>10</sup> Devemos assinalar também que nos anos sessenta este termo era utilizado como sinônimo de “comunidade socialista africana” por Julius Nyerere, poeta e líder anti-colonialista. Na Tanzânia, as “aldeias *ujamaa*” eram o eixo do projeto de reorganização social e econômica do mundo rural.

Em termos de sensação, a experiência visual – senão tátil – com uma escultura *ujamaa* desperta um desejo de “coesão”, e evoca o sentimento de “participação num ideário comum”, na “força vital” que liga uma comunidade. Segundo um escultor entrevistado por E. Grohs (Grohs, 1989: 149), estas esculturas recebem o qualificativo de *dimongo* (força, vigor, energia) em Makonde, e elas seriam chamadas “árvores da vida”.

Em termos formais, poderíamos dizer que *ujamaa* é uma escultura do “tronco familiar” (Foto A). O escultor parece querer insistir sobre a forma originária da matéria-prima que dá suporte à sua obra: o tronco de ébano. Trata-se de uma exaltação à densidade do ébano.

Se procurarmos um sentido que unifique estas duas idéias, força e “tronco familiar”, estaremos, nos quer parecer, dentro do campo de experiências que ficou conhecido como “forças vitais”. Sem pretender reabrir a discussão sobre esta noção, diremos apenas que a pertença ao grupo mergulha o Makonde numa espécie de corrente vital, que se prolonga desde os ancestrais fundadores até seus netos. Trata-se de uma comunidade sem fronteiras, que determina o seu modo de ser.

(10) As referências ao termo *ujamaa* na literatura apontam apenas para uma única origem: o Ki-Swahili. Notamos, em todo caso, que encontramos uma referência etimológica segundo a qual *ujamaa* teria uma origem anterior no árabe (Comhaire-Sylvain, 1977: 140).



*Foto A – Ujamaa, Col. Theophilos Rifiotis e Rita Mendonça.  
Foto: Theophilos Rifiotis.*

Mais do que uma possível metafísica, *ujamaa* é um modo de estar, de ser no mundo. O trabalho do escultor sobre o bloco de madeira é uma experiência concreta destes valores: esculpe-se à volta do tronco figuras “realistas” entrelaçadas e com movimento, todas ligadas entre si e soldadas ao núcleo axial que é o centro do tronco.

Observando atentamente este tipo de escultura, percebe-se que há um eixo central em torno do qual ligam-se as figuras esculpidas. Há também, na parte superior deste eixo, via de regra, uma cabeça de mulher ou homem idoso, ou ainda uma figura de traços pouco definidos, divergindo do padrão das demais, provavelmente um ancestral. Quando se trata de uma mulher, ela aparece com os atributos da “grande mãe mítica”, geradora e nutridora. *Ujamaa* é o mito de origem experimentado numa forma densa e concreta, uma síntese dos ideais sociais. Uma forma para a nostalgia das origens.

A presença da figura central nas esculturas *ujamaa*, em torno da qual gravitam todos os seres humanos, denota a existência de forças, digamos, centrípetas, desempenhando um papel comparável, enquanto síntese de processos mais amplos, às manifestações rituais de iniciação.

Naturalmente, esta aproximação deve ser entendida com múltiplas reservas, sobretudo em se tratando de diferentes momentos sócio-culturais: processos rituais num caso, e esculturas no outro. Porém, no caso das esculturas, é possível considerar que a posição central – em termos espaciais – ocupada pela figura do ancestral, possa ser compreendida como uma força de ligação entre o natural e o social, dando um sentido a situação específica do homem no mundo. Além disto, deve-se ter em conta que o estilo *ujamaa* está fundamentalmente ligado à própria noção de aldeia que é:

“(…) essencial para a explicação dos processos iniciáticos. (...) De fato, a aldeia se define como símbolo por excelência da transformação do natural em social do conjunto da sociedade, o mesmo pressuposto básico que se coloca ao nível do individual. A aldeia é por excelência o grupo social e a sociedade, síntese do mundo natural transformado onde o indivíduo se encontra em processo de integração social ótima.” (Leite, 1982: 111).

É este espaço privilegiado do social que a escultura *ujamaa*, mais do que representar ou expressar, recria como proposta de experiência aos nossos sentidos e nos convida à reflexão sobre o estar juntos no mundo.

### *Shetani*

Este foi o gênero que mais contribuiu para a notoriedade da escultura Makonde, e o que mais polêmica tem gerado quanto à “qualidade” dos trabalhos e sua “afinidade”, por assim dizer, com as tradições Makondes.

No que se refere à origem da estatuária *shetani*, um conhecido comerciante de Dar-es-Salaam descreveu-a de um modo bastante interessante (Peera, 1970): um escultor oriundo do Planalto de Mueda, chamado Samaki, teria procurado a sua loja, em 1953, para oferecer-lhe alguns trabalhos; não tendo interessado o comerciante da primeira vez, ele volta algumas semanas depois com peças muito diferentes. Estas peças não seguiam nenhum padrão local, ao que o comerciante atribuiu uma falta de técnica, apesar dos resultados serem plasticamente muito interessantes. Samaki chamava estas escultura de *shetani*, os “espíritos”.

Comparando-se com as peças produzidas até meados de 1950, as esculturas *shetani* apresentam significativas transformações. P. Roumeguère num trabalho que, infelizmente, permanece desconhecido, mesmo entre os estudiosos da escultura Makonde, observou três inversões radicais nestas esculturas (Roumeguère, 1972): inversão de inspiração, inversão estilística e inversão estética.

*Shetani* é escultura onírica: sonhar à noite o que será esculpido de dia. “Nós esculpimos os nossos sonhos”, afirmaram os escultores entrevistados por Pierre e Jacqueline Roumeguère<sup>11</sup> no início dos anos 60, em Dar-es-Salaam. A relação entre esculpir e sonhar, foi evocada também por Samaki e por muitos outros escultores, entre eles o conhecido, Rashidi bin Mohamed. Este último atravessou o Rovuma quando tinha doze anos e permaneceu durante cerca de vinte anos nas plantações de sisal, até que teve uma revelação em sonho: ele sonhou que esculpia belas

(11) Comunicação oral da antropóloga Jacqueline Roumeguère-Eberhardt.

esculturas em madeira (Korn, 1974: 12). Ligando o universo onírico ao trabalho plástico, este tipo de escultura, realiza uma re-produção do mundo exterior com predomínio do mundo interior, do inconsciente, dos fantasmas, no sentido psicanalítico.

*Shetani* é a expressão do movimento, da dança: arte coreográfica, como diria P.Roumeuguère (1972: 87). As formas aeradas, penetradas de múltiplos vazios produzem movimento, e dão dinâmica às figuras “impressionistas”. Do rígido das formas tradicionais, descritas por J.Maquet, *supra*, passa-se ao fluido, e a massa compacta do bloco de madeira cede lugar ao aéreo: em algumas peças é praticamente impossível visualizar a porção de tronco que estava na origem da escultura. Emerge das inversões de inspiração e de estilo uma nova concepção estética. Sobre o código domando pelo “expressionismo”, cria-se um outro “impressionista”. A abstração toma o passo sobre o “naturalismo”.

Estas três inversões corresponderiam a uma transformação formal e substantiva da própria concepção de escultura feita sobre o tronco de uma árvore: a escultura se liberta do bloco originário (Foto B). O volume e a forma cilíndrica tornam-se invisíveis pela criatividade e domínio técnico do escultor.

Estas esculturas também descrevem o processo de transformação que a sociedade Makonde estaria vivendo naquele momento histórico. Sob a opressão colonial, a migração em direção ao trabalho assalariado nas plantações inglesas de sisal na Tanzânia, a vivência em meio urbano, particularmente em Dar-es-Salaam, produziram-se mudanças políticas e culturais que agiram como fatores de desestruturação pessoal. Estas novas experiências sociais teriam repercutido sobre a vivência pessoal, o sentido pelo corpo e pela mente, produzindo outras estruturas da Imagem do Corpo.<sup>12</sup> Assim, os

(12) *Imagem do Corpo* é uma noção chave na análise da arte Makonde realizada por P.Roumeuguère. Ela seria fundamental para o estudo de todos os comportamentos humanos, uma das bases essenciais de nossos processos perceptivos. Nesta abordagem é particularmente relevante o dinamismo da Imagem do Corpo: o homem constrói incessantemente novos modelos de si mesmo, os quais se inscrevem num esquema plástico que seria integrado a um novo grupo de sensações, tendo uma importante função na estruturação da personalidade.

Makondes de Moçambique expressariam alterações na sua projeção da Imagem do Corpo através das esculturas *shetani*, o que pode ser constatado por alguns indicadores morfológicos evidentes:

**redução:** unidade por simetria dual do corpo.

**metamorfose, deslocamento:** uma perna no lugar da orelha.

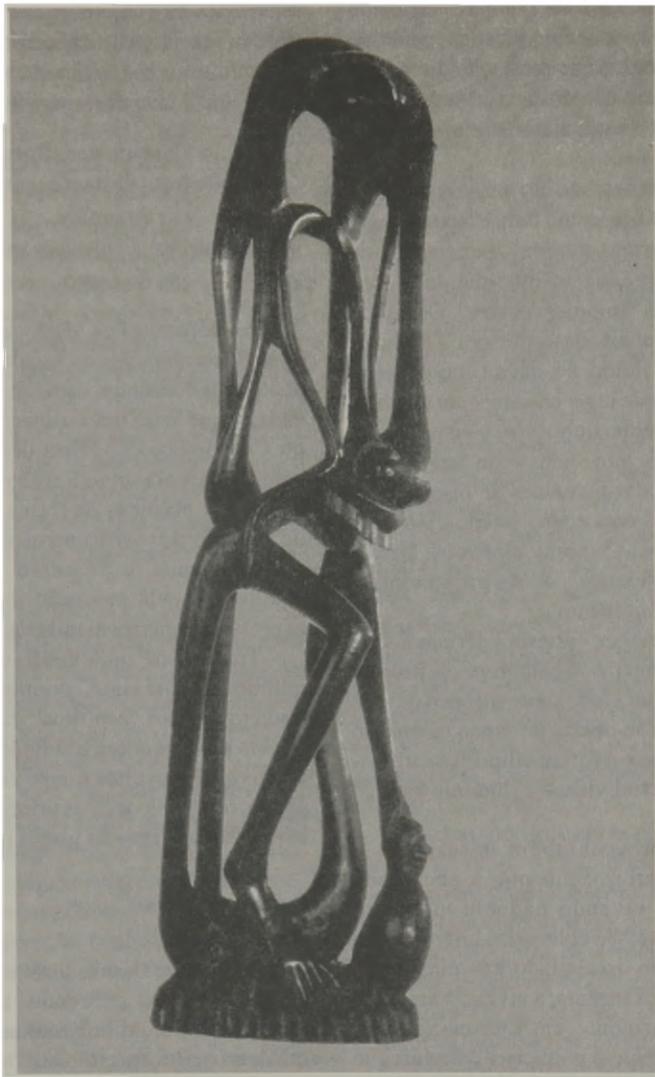
**deformações:** estilização aplicada à representação do corpo.

As deformações, deslocamentos e redução, quando combinados na escultura, podem levar a anatomias delirantes, sem simetria nem continuidade, o que seria um estilhaçamento da Imagem do Corpo (Foto C). Esta desestruturação seria controlada, pela subordinação à matéria trabalhada, às leis plásticas da forma e pela capacidade de manejo dos instrumentos de trabalho. Em outros termos, o processo desestruturante é equilibrado pela produção, re-estruturante, que expressa e organiza manifestações inconscientes.

Trata-se de uma configuração plástica do mundo inconsciente, dominado pelas formas tradicionais dos “espíritos” da mata. Uma experiência plástica sobre a solidão e o “inconsciente coletivo”. O escultor rompe com a densidade do ébano, revelando formas primitivas do seu imaginário, dando forma às forças interiores.

## Palavras finais

Este breve ensaio limita-se a percorrer um caminho apenas esboçado, através do estudo da escultura atual dos Makondes. Procuramos mostrar que a questão da “autenticidade” se sobrepôs à abordagem estética, limitando a nossa compreensão desta arte. Afinal, estamos olhando um objeto de arte, ou uma marca da nossa própria nostalgia do passado? Até mesmo nos museus há peças feitas para os, digamos, “turistas” do século XIX, conforme nos referimos anteriormente. A questão, ao ser tratada com a devida profundidade, mostra-se ainda mais complexa, pois poderíamos discutir a autenticidade até mesmo dos objetos recolhidos no século XVI, talvez desde os primeiros contatos com europeus, conforme mostra W. Fagg com relação aos trabalhos em marfim recolhidos pelos portugueses naquela época (Graburn, 1976: 86).



*Foto B – Shetani, Col. Antonio Rosa Gil Clemente. Foto: Isabel Alexandre.*

Em Moçambique, durante um trabalho de campo realizado entre os Makondes, em 1984, constatamos que havia um grande volume de esculturas nas aldeias aguardando escoamento para a comercialização, enquanto que no âmbito governamental discutia-se a “decadência” desta arte, como um grave problema, por tratar-se de símbolo de identidade nacional... Do nosso ponto de vista, importa situar esta arte no

contexto total de sua produção, o que envolve, além do mundo Makonde, componentes coloniais e urbanos em que este mundo é reconstruído, bem como o período de luta contra o colonialismo, e pós-independência. Seria mais relevante, então, procurar as pistas desta reconstrução, compondo os diferentes elementos, e não, simplesmente, apontar para uma pretensa volta à “autenticidade pré-colonial”, condenando



*Foto C – Shetani, Col. Antonio Rosa Gil Clemente. Foto: Isabel Alexandre.*

esta arte a abandonar a sua expressão criadora face aos complexos jogos colocados pela história. Aliás, neste complexo conjunto de fatores macro-sociais e culturais, a influência do universo colonial não atuou como simples restrição aos aspectos originais desta arte. A própria criação do Museu de Nampula (Província de Nampula, Moçambique) nos anos 50, teve, para P.Soaes (1989), um papel significativo na valorização da arte Makonde; o mesmo se poderia afirmar com

relação à produção voltada para o mercado colonial, na qual o escultor Makonde sempre conseguiu imprimir a sua marca.

A arte Makonde integra o contexto histórico concreto com os imperativos culturais herdados do passado, ou seja é obra de síntese, e, por esta mesma razão, *diferente*. Devemos olhar mais de perto estas esculturas, tendo consciência de que o colonialismo, o cristianismo missionário e o turismo não destruíram esta arte secular; eles

aparecem gravados sobre uma tradição ancestral. Por outro lado, há que se reconhecer que em todo o continente africano estão sempre sendo geradas novas formas de expressão artística.

Como fenômeno internacional, a arte Makonde foi objeto de exposições desde 1965, quando foi realizada a primeira em Nairobi. Seguiram-se exposições nos Estados Unidos da América (1968 e 1971), no Japão (com a participação de Roberto Yakobo, 1969), Alemanha e França em 1971. O Museu Etnográfico de Zurique adquiriu duas peças *shetani* em 1970. A conhecida Revista *African Arts*, da Universidade de Los Angeles, publicou em 1970 uma série de artigos sobre a escultura Makonde. Mais recentemente, tivemos em 1986 uma exposição no Palazzo Venezia (Roma), e em 1989 a grande exposição "Art Makondé. Tradition et modernité" em Paris. No Brasil, tivemos ocasião de realizar uma mostra em São Paulo (SP), em 1990, com mais de trinta peças de colecionadores particulares, e várias exposições em João Pessoa (PB) durante o ano de 1992; mais recentemente, em 1993, no Museu do Homem do Nordeste (Recife - PE).

Este significativo reconhecimento particularmente junto aos meios artísticos, foi, desde o início, bastante limitado entre os antropólogos. Porém, nós nos perguntamos: por que evocar prioritariamente o *boom* do comércio de *souvenirs* das últimas décadas, se a própria origem deste povo está ligada a sua arte? Por que esta arte não deveria entrar no mercado? Será que deixa de ser arte neste momento? E por que os Makondes não deveriam vender a sua produção, uma vez que esta é a realidade que se lhes apresenta?

Sabemos que desde os anos 60, no início do processo, esta questão estava colocada, e até o problema das séries, cópias (Stout, 1966), já ocupava os especialistas. Assim, mesmo neste caso concreto, a questão da autenticidade, longe de ser um problema atual sempre esteve presente, pois, mais do que científica ela é uma visão de mundo que quer impor seus critérios de busca de uma originalidade perdida...

É evidente que o aumento da demanda, a produção em larga escala, o "modismo" da cópia de certas peças, têm implicações bastante importantes na produção, como, por exemplo, a

profissionalização do escultor e o seu afastamento do trabalho agrícola, e até um possível "desenraizamento cultural". Porém, uma pergunta se impõe: não foi neste processo que surgiu a "arte moderna Makonde"? Ora, os escultores Makondes foram criadores exatamente neste quadro de mudanças. Considerando a arte Makonde como ela se apresenta aos nossos sentidos, talvez possamos compreender as eloqüentes palavras de P. Roumeuguère:

"Fenômeno único na história universal da arte que será chamado pelos historiadores do futuro – após a noite obscura da época colonial, que parecia colocar fim ao grande período histórico da arte africana: "O Renascimento da arte africana." (Roumeuguère, 1972: 86).

Assim, a designação geral de *airport art* aponta neste caso para um falso dilema, pois identifica-se com a busca de uma matriz originária, recusa o exercício concreto da arte e em definitivo, coloca-se numa posição genérica e abstrata opondo arte e mercado. Assim, excluindo os aspectos estéticos, nos cercamos de pré-conceitos, limitando a nossa capacidade de observação, e não conseguimos alcançar os objetos que pretendíamos compreender.

Estes objetos são antes de mais nada investimentos semióticos, cuja importância emerge de uma espécie de "impulso" que leva a retirar sentido da experiência existencial e dar-lhe uma forma. Portanto, não se trata de interpretar a arte como expressão de outras realidades, mas de interpretar compreender esta atividade simbólica como um todo, ou seja como "(...) tentativas de fornecer orientação a um organismo que não pode viver num mundo que ele é incapaz de compreender" (Geertz, 1978: 158).

O poder simbólico da arte está justamente na sua abrangência e capacidade de ordenar a experiência social e individual: ela revela um determinado ordenamento da realidade que nos convida a uma reflexão. Assim, o escultor Makonde de hoje atualiza sua técnica e valores ancestrais numa visão de mundo, criando formas que nos interpelam sem cessar.

RIFIOTIS, T. Current sculptural art of the Makonde, Mozambique, as a world-view. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 153-166, 1994.

**ABSTRACT:** In this article we discuss the notions of “traditional art” and “authenticity”, terms currently used in the context of african arts, based on a study of the *Wa-Makonde*, Mozambique.

The *Wa-Makonde*, after departing from the dominant pattern of Southern african sculptures, have create a unique sculptural art. At present, they produce two basic types of sculpture, *shetani* and *ujamaa*, made from african ebony. We attempt to show that the *Wa-Makonde* sculptural art, which appeared in the 50's/60's, is a plastic re-elaboration of collective experiences, and that it can be seen as a world-view in which ancestral values are update.

**UNITERMS:** Sculpture – Makonde – Mozambique – Authenticity – Traditional art.

### Referências bibliográficas

- BASSANI, E.  
(1979) 19th-Century Airport Art. *African Arts*, 12 (2):34-5, 90.
- BASTIDE, R.  
(1977) *Art et société*. Payot, Paris.
- COMHAIRE-SYLVAIN, S. & J.  
(1977) *Le Nouveau dossier Afrique. Situation et perspectives d'un continent*. Marabout Université, Verviers.
- CORNET, J.  
(1975) African Art and Authencity. *African Arts*, 9 (1):54-60, 91.
- DIAS, J.  
(1962) *Os Macondes de Moçambique* vol. I. Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.
- FAGG, W.  
(1960) The Study of African Art. Ph. Ottenberg (Ed.) *Cultures and Societies of Africa*. Random House, New York.
- GEERTZ, Cl.  
(1986) *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*. P.U.F., Paris.
- GEERTZ, Cl.  
(1978) *A Interpretação das culturas*. Zahar, Rio de Janeiro.
- GRABURN, N. H. H.  
(1976) *Ethnic and Tourist arts. Cultural Expressions from the Fourth World*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- GROHS, E.  
(1989) Art Makondé Contemporain. *Art Makondé. Tradition et Modernité*. Association Française d'Action Artistique, Paris: 144-57.
- HARRIES, L.  
(1940) An Outline of Mawiha Grammar. *Bantoe-Studies*, 14 (2):91-146.
- KERCHAHCE, J.  
(1986) *Scultura africana. Omaggio a André Malraux*. De Luca Editore/Arnoldo Mondadori Editore, Roma.
- KORN, J.  
(1974) *Modern Makonde Art*. Hamlyn, London.
- LEITE, F. R.  
(1982) *A Questão Ancestral. Notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Ioruba, Agni e Senufo*. 2 vol. São Paulo, mimeo (Tese de Doutoramento).
- MAQUET, J.  
(1962) *Les civilisations noires: Histoire, techniques, arts, sociétés*. Horizons de France. Paris.
- NÃO VAMOS ESQUECER!  
(1983) *Boletim Informativo da Oficina de História*, 1: 61-97. Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.
- OBENGA, T.  
(1984) Caractéristiques de l'esthétique bantu. *Revue du CICIBA*, 1: 61-97.
- PEERA, M.  
(1970) A propos. (Resposta a M.Shore-Bos). *African Arts*, 3 (3): 68-70.
- RIFIOTIS, T.  
(1990) Em torno da escultura Makonde atual. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Número Especial (A Criação do Instituto Internacional da Língua Portuguesa): 89-93.

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 153-166, 1994.

ROUMEGUERE, P.

(1972) Le Dynamisme projectif de l'image du corps. Lhermite, J.; Roumeguere, P. (Eds.) *L'image du corps: de la neurologie à la phénoménologie*. Opiran (?), Paris

SOARES, P.

(1989) Meio século de transição numa escola de escultura africana. *Art Makondé, Tradition et*

*Modernité*. Association Française d'Action Artistique: Paris: 112-43.

STOUT, A. J.

(1966) *Modern Makonde Sculpture*. Kibo Art Gallery Publications, Nairobi.

WEULE, K.

(1970) *Native Life in East Africa*. Negro Universities Press, Westport. (Ed. orig. 1908).

*Recebido para publicação em 20 de novembro de 1994.*

## ANTROPOLOGIA VISUAL: VELHAS FRONTEIRAS DISCIPLINARES, NOVAS ABORDAGENS\*

*Sandra Maria C.T. Lacerda Campos \*\**

CAMPOS, S.M.C.T.L. Antropologia visual: velhas fronteiras disciplinares, novas abordagens. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 167-172, 1994.*

**RESUMO:** O artigo trata de questões básicas de um momento do desenvolvimento da Antropologia Brasileira dando destaque à produção do etnólogo Harald Schultz, que no período entre 1939 a 1966 registrou os resultados de suas pesquisas em mais de sessenta filmes etnográficos, além de fotos, artigos e livros. Procura-se caracterizar o diálogo estabelecido pelo Museu Paulista com a Universidade de São Paulo e a Escola Livre de Sociologia e Política, analisando os efeitos desencadeados pelas influências teóricas herdadas dos centros europeus nesse período, que contribuíram para a construção dos paradigmas das Ciências Sociais no Brasil.

**UNITERMOS:** Filme Etnográfico – Indigenismo – Antropologia Brasileira – Antropologia Visual.

O contato com museus especializados em acervos de arqueologia e etnologia, torna possível a vivência com artefatos que testemunham as várias maneiras que o Homem historicamente vem manifestando na sua relação com o mundo exterior. E não podemos nos furtar das inúmeras possibilidades de estudos voltados à cultura material e não material dos diversos grupos étnicos representados e, em especial, os de origem indígena.

Com o intuito de contribuir para as investigações acerca da produção científica na área das Ciências Sociais, busca-se resgatar as tendências do “fazer antropológico” enfatizando-se o período da história da antropologia brasileira marcado entre o fim da década de 30 até meados dos anos 60.

Destacamos o fato singular de que os povos indígenas brasileiros vêm despertando há alguns

séculos o interesse e a curiosidade de vários pesquisadores, demonstrado em relatos de viajantes, registros de cronistas e, mais recentemente, nos estudos etnográficos, sendo inúmeros os trabalhos que buscam descrever ou resgatar o modo de vida e os traços diferenciados da cultura do homem “civilizado”. Cumpre-nos, aqui, dar os devidos créditos aos pioneiros e precursores da antropologia brasileira, sem que tenhamos a pretensão de resgatar todos os estudos que historicamente tiveram seu início marcado já no período de conquista. E ao se trabalhar em instituições do tipo Museu, torna-se possível o contato com a produção material de diversos grupos étnicos que nos proporciona conhecer aspectos acerca das técnicas de manufatura, tipo de matéria prima utilizada, modos de uso, além de aspectos não materiais que envolvem o universo de representação simbólica de cada grupo evidenciado, sendo este o principal elemento demonstrativo da diversidade étnica impressa nas várias culturas. Frente à proposta de caracterizar e registrar a multiplicidade dos vários grupos indígenas brasileiros, destacamos o etnó-

(\*) Trabalho apresentado no III Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais, Lisboa, julho de 1994.

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

logo Harald Schultz que, quase anonimamente, deixou-nos uma inestimável contribuição ainda pouco conhecida, mesmo tendo passado quase 30 anos de sua morte, e merecedora de reconhecimento para a construção da história da antropologia brasileira e para o desenvolvimento dos estudos na área da Antropologia Visual.

O contexto histórico que demarca sua trajetória reflete as influências de dois de seus mestres: Curt Nimuendajú e Herbert Baldus, transmissores das tendências teórico-metodológicas desenvolvidas na Europa e adotadas no Brasil no período em destaque.

### Aspectos biográficos

Harald Schultz nasceu em Porto Alegre em 22 de fevereiro de 1909. Gaúcho de ascendência alemã e dinamarquesa, havia sido incumbido pelo General Cândido Rondon de organizar um Departamento de Documentação Cinematográfica e Etnográfica para o **Serviço de Proteção aos Índios**, que veio a transformar-se, pelos idos de 1939, na **Seção de Estudos do SPI**. Na qualidade de funcionário desse Serviço governamental, teve a oportunidade de visitar várias etnias no Estado de Mato Grosso – Região Centro Oeste do Brasil – registrando com auxílio de técnicas fotográficas e filmográficas o cotidiano de cada grupo investigado. Já despertava nessa ocasião sua grande vocação de etnógrafo, sem ter a consciência da inestimável colaboração que seus registros representariam como testemunhos para o desenvolvimento da *Antropologia Visual Brasileira*, sobre a qual nem se cogitava em sua época.

Temos o dever de ressaltar que os referidos registros não se distinguem apenas como retratos de frações selecionadas de uma realidade vivenciada por seu autor, as quais muitas vezes descaracterizam a amplitude dessa mesma realidade, principalmente quando estas imagens são utilizadas com caráter meramente ilustrativo ou complementar de um estudo descritivo. Frente a essas colocações, fica-nos evidente que o elenco de filmes e fotos produzidos por Harald Schultz manifesta a preocupação de registrar os momentos representativos de cada grupo, detalhando e ressaltando a diversidade cultural existente entre as várias etnias por ele estudadas.

No início dos anos 40, muda-se para São Paulo e, a convite do etnólogo Herbert Baldus, passa

a assistir aos cursos de Etnologia Brasileira proferidos por este respeitável professor na Escola Livre de Sociologia e Política. Trata-se do primeiro confronto com sua posição de autodidata, dando início à sua formação teórica.

Não tardou a destacar-se como pesquisador talentoso e incansável investigador das culturas indígenas, vindo a tornar-se assistente de seu mestre nas pesquisas de campo, enfaticamente desenvolvidas nas regiões Norte e Central do Brasil.

No período correspondente aos anos de 1942 até 1945, H. Schultz esteve a serviço do SPI, estabelecendo contatos com os grupos: TERENA, KADIUÉU e GUARANI, no Sul de Mato Grosso (1942), BAKAIRI – Paranatinga, UMUTINA – alto Paraguai (1943). Em 1944 retorna para suas pesquisas de campo junto ao grupo Umutina, produzindo nesse contato, seu primeiro filme etnográfico do qual se tem notícias: *Danças e Culto dos Mortos* (4'30"), em bitola 16'.

No ano seguinte, em 1946, já trabalhava com Herbert Baldus como assistente de pesquisa junto à Escola de Sociologia e Política de São Paulo, onde iniciou seu contato com o grupo KAINGANG no Estado do Paraná. Em 1947, com a fundação da Seção de Etnologia do Museu Paulista, criada e dirigida por Herbert Baldus, Harald Schultz é nomeado Assistente de Etnologia do Museu, função esta que desempenhou ativamente até sua morte em 1966. No ano de 1947, juntamente com Herbert Baldus e contando com apoio da ESPSP, retorna aos KAINGANG e aos TERENA, em São Paulo, e viaja para o Mato Grosso para dar início às investigações junto ao grupo KARAJÁ, passando pelo norte de Goiás, contactando nessa ocasião o grupo KRAHÔ. Em 1948, retoma os contatos com o grupo KARAJÁ e conhece os TAPIRAPÉ. Sua trajetória de etnólogo foi marcada pela participação em várias expedições juntamente com H. Baldus, sendo em sua maioria a convite do SPI. Nesse período, desenvolveu para o Museu Paulista a coleta sistemática de vários itens da cultura material dos grupos visitados; registrou fotograficamente os momentos representativos da vida cotidiana e filmou magistralmente cenas que detalham e ressaltam a diversidade cultural existente entre os vários grupos étnicos, muitos deles hoje descaracterizados, integrados ou, até mesmo, extintos.

Foram anos de investigações muito intensas representadas pelo levantamento de vários

aspectos materiais e simbólicos acerca das peculiaridades de cada grupo, que H.Schultz descrevia de forma minuciosa e sistemática em seus diários de campo.

Sem dúvida alguma, pode-se afirmar que os acervos constituídos pelo referido autor representam um grande suporte científico para estudos de várias gerações de antropólogos empenhadas na pesquisa referenciada aos povos indígenas brasileiros. Destaca-se, ainda, o fato de que muitos dos objetos coletados e alojados no Museu encontram-se presentes nas fotografias e nos filmes, alguns deles demonstrando as técnicas de confecção, contexto de utilização, entre outros elementos essenciais para o desenvolvimento de estudos de cultura material.

Em 1949, H.Schultz publica seu primeiro artigo de caráter etnográfico, intitulado “*Notas sobre a magia Krahô*”, com os dados coletados na visita efetuada em 1947, complementados com os coletados em 49. Produz também os filmes: *Queimada (1’30’)*, *Corrida de Revezamento – Ritual com Toras de Madeira (5’)*, *Cerimonia Matinal (2’)*, *Preparando um Grande Bolo de Mandioca para uma Festa (10’30’)*, ainda com o grupo evidenciado, e publica no mesmo ano mais um de seus artigos resgatando um dos mitos de outro grupo investigado por ele: “*A Criação dos homens: Lenda dos índios Umutina*”.

As permanências em campo vão se tornando cada vez mais prolongadas, fato que restringe a três os grupos visitados em 1950 sendo eles: IPURINÂN, KULINA e TUKURINA, no alto Purus, publicando neste ano alguns artigos monográficos sobre os aspectos da vida cotidiana e registrando algumas das lendas dos grupos por ele percorridos. No ano seguinte, restringe-se aos KAXINÁUA, no alto Purus, produzindo sobre este grupo o filme *Expedição de Pesca e Festa (8’30’)*.

Nos anos de 1952 e 1953, entra em contato com grupos ainda não visitados e retorna a outros já conhecidos, como: MOREÉ (no trecho Boliviano do Guaporé), KANOÉ, MASSAKÁ, MAKURÁP (no trecho brasileiro), KARAJÁ, TAPIRAPÉ (no Tapirapé) e DIGUT e URUKÚ (no Gi-Paraná).

Em 1954, suas pesquisas ficam restritas às escavações arqueológicas na Bacia do Solimões e no baixo Amazonas, experiência que já havia vivenciado em 1949. Publica neste ano sua obra de maior destaque: *Vinte e Três Índios Resistem*

à *Civilização*, prefaciado por H.Baldus. O livro, publicado em São Paulo, conta com figuras, fotografias e um mapa etnográfico, onde se refere “às viagens aos Umutina realizadas pelo autor em 1943, 1944 e 1945 contém preciosas informações sobre o culto aos antepassados desses índios, seus processos de adquirirem o sustento, sua mitologia e outros traços culturais” (Baldus, 1965/66:5-21). Esse livro, além de ser uma obra de divulgação, relata o ataque sofrido pelo autor por um índio umutina criado entre os brancos, que lhe deixou uma grande cicatriz decorrente dos graves ferimentos.

De 1955 a 1958, deu continuidade às suas pesquisas etnográficas, acompanhando algumas escavações arqueológicas coligindo material para compor e ampliar os acervos arqueológicos e etnológicos do Museu Paulista. Publicou vários artigos baseados em experiências registradas ao longo do tempo e, neste ano, produz mais um de seus filmes, destacando o grupo JAVAÉ (Araguaia): *Cerâmica: Fazendo uma Panela para Cozinhar (11’)*.

O auge de sua carreira e produção ocorreu entre os anos de 1959 e 1965, período em que intensificou a realização de seus filmes etnográficos. Os registros preservados demonstram a sensibilidade com que H.Schultz enfocou detalhes do cotidiano dos grupos vivenciados por ele, que já era considerado amigo e defensor da causa indígena. Sensibilidade e acuidade de alguém que conhecia com familiaridade os hábitos de cada grupo, demonstrando os traços culturais distintivos das várias etnias a partir de experiências de mesma ordem, ou seja, detalhou comparativamente as distinções das técnicas de pesca, da manufatura de objetos cerâmicos, entre outros, dos diversos grupos. É como se o pesquisador estivesse vivenciando seu momento de maturidade científica interrompida em janeiro de 1966 com sua morte prematura, decorrente de um incidente infeliz.

Esta pequena amostragem da produção de Harald Schultz demonstra a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre seus conteúdos, que nos permitirá refletir sobre as sociedades indígenas destacadas, relacionando as várias e distintas visões de mundo, o imaginário mítico de cada grupo e os processos de elaboração do “vir a ser” de cada cultura.

### A dialógica como marco histórico

O contexto de desenvolvimento da Antropologia Brasileira tornou oportuna a adoção do método de investigação assimilada pelo autor, pois tratava-se de um momento de reflexão, ampliação e discussão das tendências teóricas trazidas da Europa, acrescentando-se o fato de que “na década dos trinta a antropologia começou a tomar corpo no ambiente cultural paulista. Marco decisivo foi, sem dúvida, a fundação em 1934, da Universidade de São Paulo e a Escola Livre de Sociologia e Política. Já em tempos anteriores houve, como vimos, pesquisadores, todos autodidatas, que escreveram sobre temas etnológicos e de disciplinas afins.” (Schaden, 1984:251-258).

Em 1939, se dá a criação da cadeira de Etnologia Brasileira, que passa a ser ministrada por Herbert Baldus na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, instituição da qual era membro. Os cursos ministrados por H.Baldus debatiam sobre a corrente positivista no ambiente acadêmico, recentemente criado no Brasil, difundia junto ao debate teórico as responsabilidades e atribuições do etnólogo. “H.Baldus atribuiu ao etnólogo um papel decisivo na preservação das populações. Ao etnólogo caberia, como investigador, estudar a fundo a estrutura e função de uma etnia, para depois, como interventor, dar a sua opinião a respeito do tratamento a ser empregado para eliminar ou preservar certos traços culturais. O etnólogo se diferenciava do funcionário administrativo e do missionário, porque se dedicava exclusivamente à ciência.” (Gagliardi, 1989: 253-284).

Este período caracteriza o nascimento de uma nova consciência sobre a questão indígena. Uma das causas foi a grande crise por que passou o Serviço de Proteção ao Índio, revelando-se a falha da teoria de que o índio se integraria gradativamente à civilização.

Dando relevo a esses fatores, torna-se necessária a retomada do diálogo estabelecido entre os Museus – que se caracterizavam, por tradição, pelo incentivo ao espírito investigador, patrocínio financeiro, além de promover o debate etnológico – e destes com o meio acadêmico que passa a dar amplitude ao debate teórico no plano nacional e internacional.

Podemos considerar o período como um dos marcos na história da Antropologia brasileira, por ser demarcado pelo estabelecimento de uma dialógica entre as referidas instituições e principalmente pela difusão de modelos teóricos franceses e ingleses, que acompanharão as fases de ampliação e apogeu da ciência antropológica no Brasil, tendências estas, criadoras dos paradigmas científicos transportados até nossos dias enquanto herança essencial para a formação das novas gerações de antropólogos.

A importância de ressaltar esse momento histórico da Antropologia se dá por duas condicionantes básicas:

— Refletir sobre o processo de desenvolvimento intelectual por que passava a antropologia a partir da década de 30 quando esta começa a ter destaque no panorama cultural paulista, e na sua inserção no meio acadêmico enfatizando “que no princípio do século havia em São Paulo duas Instituições em que estudiosos interessados em assuntos antropológicos podiam discutir as suas idéias e expor os resultados de suas investigações: o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista (...). No Museu Paulista se destacaram Herman von Yering, que era diretor e Curt Nimuendajú. (...). Depois da Primeira Guerra Mundial, vários intelectuais procuraram estimular a pesquisa etnológica (...). O primeiro etnólogo de formação a radicar-se em São Paulo foi Herbert Baldus.”(Schaden, 1984:251-258). Acrescenta-se o fato de que, reconhecido pelo valor de suas expedições a aldeamentos indígenas em 1933 e 1935, Herbert Baldus passa a lecionar na Escola Livre de Sociologia e Política a disciplina de Etnologia Brasileira, vindo a assumir também a Seção de Etnologia do Museu Paulista, criada no ano de 1946.

— Resgatar e caracterizar a documentação visual levada a efeito no Brasil, dando reconhecimento especial à produção de um autor pouco divulgado que desenvolveu suas pesquisas desde o início de suas atividades em 1939 junto ao SPI, até o fim de sua carreira e sua vida, no ano de 1966, no Museu Paulista, tendo como objetivo básico a configuração dessa categoria de material enquanto fonte primária de pesquisa, visando através da aná-

lise dessas fontes a compreensão dos efeitos “integradores” causados pelas relações entre índios e brancos.

A Antropologia Visual no Brasil vem sendo nas últimas décadas alvo de estudos e atenção no campo das Ciências Sociais, dando-se maior relevo aos temas etnográficos, muito embora, sejam poucos os pesquisadores empenhados em defender e demonstrar que a imagem é uma peça fundamental enquanto fonte primária de pesquisa científica capaz de evidenciar as sociedades indígenas em seu contexto histórico e cultural.

Diante da dificuldade de delinear um perfil crítico e analítico, entende-se aqui por antropologia visual o estudo das significações de imagens singulares, que transportam as representações sociais para os suportes fotográficos e filmográficos. Parte-se do pressuposto de que os registros que não ganham forma verbal, transmitem informações que possibilitam a construção de conjuntos referenciais capazes de resgatar o locus de ação de diferentes parcelas da população, por materializarem o espaço de atuação do indivíduo. A partir de um elenco de imagens, observa-se o gesto em ação, ou seja, o fazer em determinados momentos da sociedade.

O registro iconográfico refaz através das imagens a trajetória de engendramento de muitas histórias do diverso, seja resgatando o conteúdo conjectural de uma realidade, ou focalizando o passado como fonte privilegiada da memória. A imagem toma forma narrativa da ação que se dispõe diante da câmera como indicativo de transmissão de conhecimentos que possam ser dimensionados historicamente, selecionados e redispostos de acordo com os sentidos que ora venham a desempenhar. Com a retomada de uma referência cronológica anterior busca-se uma nova historicidade, procurando a quebra das barreiras lineares do tempo a ser inserido em um outro contexto que estabelecerá a dialógica com o atual. O retrato de uma circunstância refaz o itinerário da ressignificação simbólica no discurso presente, recolocando-o dentro de uma realidade mais universalista e globalizante. A análise de um conjunto de imagens, como recurso metodológico, possibilita vivenciar recortes de um tempo passado, que se transpõe para o presente, sendo possível descortinar processos de construção de identidades étnicas. Torna-se possível vivenciar

a diversidade a partir do agrupamento do conjunto de registros referentes a várias etnias, mesmo que tais momentos tenham sido filtrados pelo autor que domina a câmera.

Sendo assim, a abordagem deste tema não deve furtar-se da constatação de que o texto não é o único ponto de convergência da análise de todos os dados. Existem outros elementos que determinam o tratamento das questões propostas. Daqui resulta a conclusão de que a imagem também se constitui enquanto peça importante de análise dos dados, pois os instantâneos fotográficos são capazes de revelar uma parcela do tempo que passou, registrar vários aspectos que a memória não gravou e, principalmente, captar aquilo que um olhar menos direcionado ou treinado não foi capaz de perceber, ou seja, a imagem tem a capacidade mágica de gravar outros planos que nos escapam a um primeiro olhar, mesmo quando estamos por trás da objetiva.

Ao constatar o quanto é negligenciado esse aspecto, optamos por pautar as investigações sobre as tendências e heranças dos modelos teóricos que nortearam as práticas etnográficas nas três décadas em abordagem, pela análise da iconografia produtora de vários registros acerca do universo desse “outro” tão diverso denominado “índio”.

Podemos concluir que desde a fundação da Antropologia vem se despendendo um esforço teórico considerável na tentativa de conhecer o mundo frente às suas diferenças, procurando recuperar os momentos de mudança. Nesse processo, busca-se no fenômeno da alteridade a compreensão do “outro” sem transformá-lo no “mesmo”, ou seja, distanciar as análises etnocêntricas na tentativa de compreender as diferenças inseridas em seu contexto e dinâmica própria.

O pensamento do século XX alicerça-se, por um lado, sobre o arcabouço da racionalidade científica, que em seu transcurso desemboca no que Max Weber expressa como “desencantamento do mundo”. Por outro, sobre as reflexões de final de século que vêm propondo a quebra de velhos paradigmas científicos e a busca de um novo método que seja capaz de recolocar o Homem no centro do Universo, quebrando-se as barreiras entre as Ciências da Natureza e as Ciências do Homem.

Para que esses abismos entre homem e natureza sejam quebrados torna-se necessário um pro-

cesso de conscientização que vá de encontro ao rompimento das barreiras estabelecidas pelo Homem em relação à sua própria espécie. Para se alcançar a Globalização é necessário compreender a particularização. E o grande destaque a Ha-

rald Schultz deve-se ao fato de que enquanto etnógrafo preocupou-se em retratar e resgatar a diversidade cultural e os modos distintos de vivenciar e simbolizar a natureza.

CAMPOS, S.M.C.T.L. Visual Anthropology: old disciplinary frontiers, new approaches. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 167-172, 1994.

**ABSTRACT:** This paper deals with the basic questions of a moment of the development of Brazilian Anthropology highlighting the production of the ethnologist Harald Schultz, who in the period between 1939 to 1966 recorded the results of his researches in more than sixty ethnographic films, besides photos, articles and books. We tried to characterize the dialogue that was held by the Museu Paulista with the University of São Paulo and the Escola Livre de Sociologia e Política, analysing the effects brought about by the theoretical influences inherited from the European centers of this period that contributed to the construction of the paradigms of the Social Sciences in Brazil.

**UNITERMS:** Ethnographic Films – Indigenism – Brazilian Anthropology – Visual Anthropology.

### Referências bibliográficas

- BALDUS, H.  
(1965/ Harald Schultz 1909-1966. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, 16, S.Paulo: 7-21 .
- GAGLIARDI, J.M.  
(1989) *O Índigena e a República. Estudos Brasileiros*, 25. Ed. Hucitec/ Ed.da Universidade de São Paulo, S. Paulo.
- MELATTI, J.C.  
(1984) A Antropologia no Brasil. *Anuário Antropológico* 82, Ed. UFC / Tempo Brasileiro, Fortaleza / Rio de Janeiro:227.
- SCHADEN, E.  
(1964) *Ensaio Sobre Fatores e Tendências da Mudança Cultural das Tribos Índias em Contato com o Mundo dos Brancos*. Tese apresentada para a cadeira de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. S.Paulo: 251-258.

*Recebido para publicação em 30 de julho de 1994.*

## AMIXOKORI, PATAXÓ, MONOXÓ, KUMANOXÓ, KUTAXÓ, KUTATOI, MAXAKALI, MALALI E MAKONI: POVOS INDÍGENAS DIFERENCIADOS OU SUBGRUPOS DE UMA MESMA NAÇÃO? UMA PROPOSTA DE REFLEXÃO\*

*Maria Hilda Baqueiro Paraíso\*\**

PARAÍSO, M.H.B. Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni: povos indígenas diferenciados ou Subgrupos de uma mesma Nação? Uma proposta de reflexão. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 173-187, 1994.*

**RESUMO:** Procuramos discutir a questão da identidade étnica dos vários grupos indígenas que habitaram o sul da Bahia, norte do Espírito Santo e nordeste de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Usamos, para tanto, dados fornecidos pelos estudos arqueológicos, linguísticos, históricos e antropológicos, procurando cruzá-los de forma a testar a nossa hipótese de que, sob diferentes designações, o que temos são subgrupos de uma mesma nação: Tikmu'nu

**UNITERMOS:** Etnohistória indígena – Arqueologia – Linguística: Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais.

### **Introdução**

Este trabalho não se propõe a ser uma conclusão do tema.

Como o próprio título indica, é uma proposta de reflexão que, esperamos, envolva historiadores, antropólogos, arqueólogos, especialistas em cultura material e linguistas num futuro próximo.

A nossa hipótese – a de que estes povos compõem um subgrupo de uma mesma nação – é o resultado de observações sistematicamente desenvolvidas ao longo de anos de pesquisas sobre a

história dos grupos indígenas dos estados da Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo.

Na tentativa de testar a nossa hipótese, trabalhamos com fontes primárias publicadas e inéditas, centrando a análise nas informações encontradas nas obras dos viajantes naturalistas do século XIX e na dos antropólogos e linguistas que escreveram sobre os Pataxó de Barra Velha e os Maxakali, revistas a partir dos dados que coletamos quando realizávamos o laudo antropológico Maxakali.

Nosso trabalho procurará, inicialmente, analisar as várias informações coletadas que apontam na direção da hipótese levantada. Em seguida, analisaremos estes dados contextualizando-os a partir da organização social Maxakali e, finalmente, a questão da identidade étnica desses grupos e subgrupos, particularmente no tocante à construção da identidade dos remanescentes e suas implicações em termos sociais e políticos.

(\*) Trabalho apresentado na XVI Reunião Anual da ANPOCS, GT sob a coordenação do Dr. John Monteiro, Caxambú, 20 a 23/10/1993.

(\*\*) Universidade Federal da Bahia, Depto. de História da FFLCH da Universidade de São Paulo, pós-graduação, doutoramento.

### **Ruído na comunicação: auto e hetero-denominações**

Quando iniciamos as nossas pesquisas sobre populações indígenas nas áreas acima referidas, o primeiro aspecto que nos chamou a atenção foi a semelhança entre algumas nomações atribuídas aos grupos indígenas “inimigos” dos Botocudo.

Considerando que, muitas vezes, as nomações que se referem aos grupos indígenas são atribuídas pelos membros da sociedade dominante ou por outros povos indígenas e que as transcrições nem sempre correspondem entre si, sempre nos perguntamos se haveria os Pataxó, Monoxó, Kutaxó, e Kumanoxó. Ou seria, apenas, um erro de transcrição de autores desavisados e não treinados e que vinha se reproduzindo, sucessivamente, desde a segunda metade do século XVIII, quando se intensificaram os contatos entre esses grupos e os ocupantes “brancos” de suas áreas?

A questão da semelhança dos nomes entre os vários grupos indígenas e, por outro lado, as diferenças na grafia de nomes que se referem a um mesmo grupo, pode-se observar não só em documentos formulados por agentes governamentais como também por outros observadores. Assim, se analisarmos os dicionários sobre tribos indígenas de Senna (1908) e Artiaga (1920), vamos observar que as seguintes denominações podem ser consideradas como sinônimas:

Macaxaus	- Macaxó
Machacali	- Maxakali - Machacaris - Macachacalizes - Malacaxis - Malacachetas
Maconés	- Macunins - Maconcugis - Makuinis - Maconi - Malalis - Malalizes
Monoxós	- Manoxós - Mapoxós - Momaxós
Pataxós	- Patachos
Comanaxó	- Cumaraxó - Kumanoxó
Copoxó	- Gotochó - Cotoxó - Kutaxó

Além das questões decorrentes da dificuldade de percepção correta dos nomes que os grupos indígenas se atribuem ou lhe são atribuídos por

outros grupos devido as línguas serem completamente diferentes das faladas pelos observadores e, também, das transcrições que não seguiam os princípios da fonética, outras questões nos parecem mais relevantes para nossa análise.

### **As localizações espaciais e os primeiros indícios**

Urban (1992:91) afirma: “É interessante o fato de ter ocorrido, historicamente, uma tal concentração de línguas Macro-Jê na parte leste do Brasil, desde o Rio de Janeiro até a Bahia. Essa poderia ser a zona de origem da zona do Macro-Jê, uma especulação que poderia ser iluminada por uma reconstituição das relações internas entre as famílias Macro-Jê nessa área (Maxakali, Botocudo, Puri e Kamakã). Se forem apenas remotamente relacionadas umas às outras, esta seria uma área de grande diversidade linguística para o grupo Jê e, assim, um possível local de dispersão ocorrida a 5 ou 6 mil anos”.

Digamos que esta é uma primeira tentativa de realizar a proposta de Urban e que esperamos possa ser aprofundada por um conjunto de estudos interdisciplinares.

O que consideramos mais relevante é que a indicação da existência desses grupos sempre foi registrada por observadores não qualificados para compreenderem as complexidades das relações sociais existentes entre eles. Desconhecendo as possíveis conexões entre os vários grupos contactados, localizando apenas alguns grupos ou frações dos grupos ou obtendo informações sobre a nomação do grupo com, talvez, um membro de uma das frações ou subgrupos do grupo, as nomações que são indicadas pelas várias fontes precisam ser reanalisadas, considerando-se o conjunto de informações a partir da análise dos dados obtidos entre as fontes que se referem ao passado e aqueles obtidos entre os remanescentes.

Outro fator explicativo para a visão parcial dos observadores é o fato de a intensificação dos contatos com os “grupos” indígenas referidos ter ocorrido no século XIX, período em que a penetração dos seus habitats ocorreu de forma intensa, acirrando as relações com os Botocudo e reduzindo as áreas de caça e coleta. Isto teria intensificado o fracionamento dos grupos e, até mesmo, o isolamento de “aldeias” com a intrusão de ou-

tros grupos nos espaços que, originalmente, as separavam, de acordo com os padrões sociais deste grupo indígena, hoje conhecido por Maxakali.

Assim sendo, consideramos que o fato de haver referências a tantos “grupos” indígenas na região considerada não indica, com precisão, se eram unidades sociais peculiares e com identidade e organização social próprias e particulares ou frações de uma única unidade social.

Um dos fatos que levam a colocar, como provável, a afirmativa de serem frações de uma unidade, é a superposição dos seus habitats. Para facilitar a compreensão do leitor, listaremos os vários grupos considerados e indicaremos os locais que são referidos como sendo seus territórios tradicionais que compreendiam a área entre os rios Pardo, ao norte, e Mucuri, ao sul.

pos e a prática dos aldeamentos “voluntários” conjuntos de alguns dos grupos acima referidos.

Inicialmente analisaremos de forma mais aprofundada os dados arqueológicos. Para tanto, contamos com os trabalhos de Perota (1971) que, infelizmente, só se referem ao sul da Bahia e o norte do Espírito Santo. Seus achados, partiram de uma informação dada pelos Pataxó de Barra Velha sobre antigas aldeias no vale do rio Jucuruçu. Esta área é identificada por Navarro (1846) (referindo-se ao ano de 1807), Wied-Neuwied (1989) (relativo ao ano de 1815), e Portella (1911) (relativo a 1910) como sendo de aldeamentos e aldeias Maxakali. Foi considerado o material escavado a partir dessas informações que o arqueólogo denominou as Fases Itanhém, Itaúnas, Guarabu, Camburi, e as localizou como ocupando os vales

GRUPOS	LOCAIS
AMIXOCORI PATAXÓ	Adjacências de Porto Seguro Entre os rios de Contas, Pardo, Jucuruçu, Jequitinhonha, Mucuri, São Mateus e Itaúnas
MONOXÓ KUMANOXÓ	Baixo Jequitinhonha – sul da Bahia e leste de Minas Rio Jequitinhonha, Mucuri e São Mateus
KUTAXÓ KUTATOI	Entre os rios Jequitinhonha e Pardo Nordeste da Capitania de Porto Seguro
MAXAKALI MALALI	Jequitinhonha, Itanhém, Jucuru e Mucuri Médio rio Jequitinhonha e Mucuri
MAKONI	Rio Mucuri – sul da Bahia, norte do Espírito Santo e leste de Minas Gerais

FONTES: Rubinger, 1980; Amorim, 1980; Marcato, 1980; Nimuendajú, 1958; Spix e Martius, 1976; Wied-Neuwied, 1989; Ottoni, 1858; Loukotka, 1931; Porto, 1946; Arziaga, 1920; Senna, 1908; Metraux e Nimuendaju, 1963; Cardim, 1980.

### Os dados arqueológicos indicam uma unidade

Ora, se considerarmos que, nesta área, além desses “grupos” viviam apenas os remanescentes dos Tupinikin, em torno de Ilhéus e Porto Seguro; os Kamakã-Mongoió, entre os rios de Contas e Pardo, e os Botocudo, entre o rio Una do Norte e o Doce, podemos inferir a partir de outros dados, que havia maior unidade do que se pensava quando eram trabalhados os dados referentes à ocupação indígena desta região no século XIX. Os dados que nos levam a tal conclusão são os arqueológicos, os culturais, inclusive os linguísticos, as alianças políticas estabelecidas entre vários gru-

dos rios dos Reis Magos, São Mateus, Itaúnas, Mucuri, Itanhém e Pardo.

É interessante fazermos duas ressalvas quanto a estes dados. A primeira é que o autor não realizou prospecções no rio Jequitinhonha, o que de certa forma, deixa a descoberto uma área importante para a nossa análise. A segunda é que, se observarmos o mapeamento, ainda inédito, que o autor está realizando dos dados arqueológicos dos sítios escavados no Espírito Santo, observamos três grandes unidades peculiares quanto à classificação do material: temos uma unidade que se refere aos sítios dos Botocudo, outra que se refere aos grupos de origem Tupi e outra que engloba todos os demais grupos referidos e que “formam

uma tradição específica que não se enquadra em nenhuma outra tradição identificada até agora” (Perota, 1971).

Em assim sendo, os dados arqueológicos apontam para a unidade cultural de um conjunto de populações que se opõem aos Botocudo e aos remanescentes Tupinikin. Se cruzarmos os dados arqueológicos, a localização dos sítios e os referentes aos grupos indígenas, veremos que excluindo-se os Botocudo e Tupinikin, os habitantes do Mucuri, Itanhém e Pardo eram os Pataxó, Kumanoxó, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni, que formariam, portanto, essa unidade cultural.

### Os dados culturais indicam unidade

Outra indicação é a de que os blocos Kamakã-Mongoió e Botocudo são sempre caracterizados como de grande densidade demográfica, senhores de grandes áreas e subdivididos em inúmeros subgrupos. Já os demais sete grupos citados, são sempre referidos como pequenos grupos, ocupantes de pequenas parcelas dos territórios dos Botocudo com os quais as disputavam intensamente, porém, sempre perdendo e tendo que optar por “entregar-se pacificamente” ao convívio com os “nacionais”.

Talvez, por isso mesmo, constatamos, também, que alguns grupos simplesmente desapareceram das referências documentais com mais rapidez que os demais. É o caso dos Kutatoi, Kutaxó, Kumanoxó, Monoxó. Sempre nos perguntávamos se estes grupos, por serem menores, teriam sido destruídos com maior rapidez ou teriam se reunido aos seus aliados tradicionais, passando a recompor as antigas unidades sociais. Mas por que sempre os mesmos?

Ao aprofundarmos a nossa análise sobre a possível unidade cultural destes grupos, outros dados reveladores precisam ser considerados.

Trabalharemos, inicialmente, com as constantes referências encontradas sobre esta semelhança entre as culturas dos grupos, destacando que, em nenhum momento, encontramos qualquer indicação desta possível semelhança entre qualquer um deles e os Botocudo, os remanescentes Tupi ou Kamakã-Mongoió.

Referindo-se aos Makoni, Maxakali, Pataxó, Kumanoxó, e Malali, Wied-Neuwied (1989:176) afirma que “as cinco tribos aliadas possuem afi-

nidades nas maneiras e costumes. Fazem habitualmente um horifício no lábio inferior, metendo por ele pequeno pedaço de bambú curto e fino, uma das cujas extremidades pintam de vermelho com urucu. Usam curtos os cabelos, no pescoço e sobre os olhos”. Na mesma página torna a afirmar: “...a julgar pelas semelhanças de linguagem, maneiras e costumes, as referidas tribos parecem ter, entre si, estreita afinidade”. Mais adiante, o mesmo autor, ao comparar Pataxó e Maxakali, sobre os quais se deteve com grande atenção, ainda que inferior à dedicada aos Botocudo, afirma que ambos “não se pintam, nem se desfiguram, ... são baixos ...delgados, de cara larga e ossuda e feições grosseiras ...usam os cabelos naturalmente soltos (pág. 214) ...conservam o curiosíssimo hábito de arregaçar o prepúcio com um ramo de cipó ...os Patachós lembram, em muitos pontos, os Machacaris ou Machacalis ...” (pág. 215). Na página 275, ainda afirma sobre o mesmo tema, ao analisar os habitantes das matas do Jucuruçu, “...encontrei uma mulher da tribo dos Machacaris que entendia perfeitamente a língua dos Pataxós, coisa muito rara, porque sendo os últimos, de todas as tribos aborígenes, os mais desconfiados e reservados, é difícil a uma pessoa que não pertença à tribo, aprender-lhes a linguagem” ... Observando a casa dos Machacalis do rio Jucuruçu, o autor na página 276 constata “...vi igualmente os mesmos sacos pendurados que se observam entre os Patachós, com quem os Machacaris se parecem em muitas particularidades... dizem que constroem as choças da mesma maneira”.

Spix e Martius (1976:55), referindo-se aos Malalis e Makonis, afirma: “estes Malalis criaram-se entre os Maconi, não fazendo diferença nenhum deles...”

Porto (1946: 164), analisando os relatórios de Téofo Ottoni sobre a área do vale do Mucuri, atesta “na sua opinião, todas as tribos que se encontravam e habitavam a zona do Mucuri, sua divisa com Jequitinhonha, o litoral, o Suaçuí e o rio Doce eram da mesma família...” É interessante que os grupos a que Ottoni se refere são os Copoxós, Purixós, Malali, Kumanoxó, Monoxó e Maxakali.

Na página 167, encontramos a seguinte assertiva: “...com os Makoni e Malali vieram os Maxakali, tribo de Tapuias, cujo o nome aparece também na costa no tempo do descobrimento” ...E, finalmente, na página 168, a sua posição sobre a unidade cultural dos grupos é reafirmada ao di-

zer: “os Maxakali eram os restos dessas tribos de Tapuios que os Tupis impeliram a concentrar-se na cordilheira da Serra das Esmeraldas<sup>1</sup> ...combatidos pelos Botocudo ... obrigados a procurar a proteção dos cristãos, sob o nome de Makoni, Malali e Maxakali”...

Saint Hilaire (1975: 273) também afirmava: ...“os doze ou treze casebres dos Machacalis (sic) eram dispostos sem ordem e assemelhavam-se aos dos Maconis... seu mobiliário era semelhante aos das casas dos Maconis”...

### **A língua falada: outra indicação positiva**

Com relação à língua falada pelos vários grupos, também encontramos afirmativas bastante significativas quanto à possibilidade da unidade cultural, embora as observações sejam mais problemáticas devido às dificuldades de compreensão e transcrição por parte da maioria dos observadores, sem considerarmos a incapacidade de classificações mais adequadas. Estas dificuldades deveriam-se, entre os não especialistas, à falta de um corpo teórico que lhes permitisse realizar as suas análises, e, entre os especialistas atuais, ao fato de a grande maioria das línguas não mais serem faladas, o que os obriga a usar o material coletado de forma inadequada por não especialistas.

Metraux e Nimuendajú (1963) ao estabelecerem a classificação das línguas destes grupos, agrupam-nas numa única família linguística: Kamakã, dividida nas línguas Kutaxó, Meniam, Kamakã e subdividindo o Kutaxó e Kutatoi. Essa classificação parece ter se baseado nas observações feitas por Nimuendajú, em 1938, quando visitou inúmeros remanescentes indígenas do Nordeste, inclusive os Maxakali e os Pataxó. Num trabalho publicado expressando suas observações, Nimuendajú (1958), afirma que “os Machacari, a tribo vizinha dos Pataxó e os Mono-xó, Capo-xó, Cumano-xó seriam membros da mesma família linguística”... Na página 218, volta a dizer:... “O idioma dos Machacaris é muito parecido com as

línguas dos Macuni, Copoxó, Cumanoxó, Pañame e Monoxó, hoje todos extintos... e mostra alguma semelhança com o dos Pataxó e Malali, esta última também língua morta...”

Saint Hilaire (1975: 211) também afirmava “... A língua dos Macunis se pronunciava da mesma maneira que a dos Coroados, Malalis e Monoxós...”. Na página 273, observa: “...como os Malalis, Macunis e Monochós, os Machacalis falam com a garganta, quase sem abrir a boca e não tem em sua pronúncia nenhum desses sons gritantes que caracterizam a dos Botocudo...”

Rodrigues (1986) classifica todas as línguas como pertencentes ao tronco Macro-Jê, pertencentes a duas famílias: a dos Maxakali e dos Kamakã (kamakã, Mongoió, Kotoxó e Menian). Consultado na década de 1970 pelo Projeto de Pesquisa sobre Populações Indígenas da Bahia sobre como classificar o “idioma” falado pelos remanescentes Pataxó de Barra Velha, definiu-o como Maxakali. Acreditamos que a base de sua classificação tenha sido o vocabulário coletado por Popovich entre os Maxakali. Porém, quando observamos o vocabulário que está identificado como sendo dos Pataxó, este corresponde à língua atualmente falada pelos Maxakali e que é compartilhada pelos Pataxó. E o vocabulário identificado como sendo dos Maxakali nos é desconhecido. Como interpretar tal situação?

### **Estratégias políticas comuns ante o duplo inimigo**

Outro fator já citado, e que pretendemos agora aprofundar, são as constantes referências à aliança política desses “grupos” em oposição aos Botocudo e aos “nacionais”.

Navarro (1846:446) afirma que os Kumanoxó, Maxacari e Bacumin viviam em “aparente inimizade”. Wied-Neuwied (1989) faz várias referências a esta aliança. Na página 215 encontramos a assertiva: ...“Parece que ambas as tribos (Maxakali e Pataxó) se aliaram contra os Botocudo.”... na 276, reafirma... “Fazem causa comum contra os Botocudo mais numerosos”... na 310, ... “Os Botocudo vivem em guerra com diversas tribos entra as quais destacam-se particularmente, os Pataxós e os Machacaris... Todos estes últimos (referem-se aos grupos que aqui estudamos) por serem mais fracos, reuniram-se contra os Botocudo”...

(1) Serra das Esmeraldas – nome tradicional da Cordilheira dos Aimorés, situada nos limites entre Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo nos vales dos rios Jequitinhonha, Itanhém, Jucuruçu, Mucuri e São Mateus.

Essa idéia de aliança parece ser reforçada pelo fato de encontrarmos inúmeras referências aos vários grupos localizados sempre próximos, o que fortalece a nossa idéia de que seriam “aldeias”, conforme o modelo do que hoje conhecemos como Maxakali. Mais adiante compararemos estas notícias com as descrições sobre as “aldeias” Maxakali atuais.

Navarro (1846:446) informa que os Maxakali apareciam em São José de Porto Alegre, na foz do rio Mucuri, e que eram compostos de três nações: Kumanoxó, Maxakari, Bacuim.

Fontoura (1857), que era sub-delegado da cidade do Prado, na foz do rio Jucuruçu, atestava que seu pai havia “amansado primeiramente a nação Maxakari e com esta amañou bandeiras da nação Pataxó, dos quais existem poucos aqui.” Esta informação referia-se à região do Alcobaça.

Castro e Almeida (1918) também informava que os sertões de Alcobaça “eram habitados por Pataxó e Maxakali”.

Wied-Neuwied (1989:170) atestava que no rio São Mateus viviam os Pataxó, Kumanoxó, e Maxakali. Na página 176, afirma que as florestas do Mucuri eram ocupadas por Makoni, Malali, Capuxo (Kopuxó?) Kumanoxó, Maxakali e Pañame, todos aliados do Pataxó contra os Botocudo. O autor garante, na página 212, que as matas de Itanhém eram habitadas pelos Pataxó e Maxakali. A mesma informação é dada sobre a vila do Prado (pg. 214) e matas do Jucuruçu (pg. 214). Porém é significativo que, ao penetrar o vale do Jucuruçu, em busca dos Pataxó, tenha encontrado os Maxakali “onde antes estavam os Pataxó” (pg. 273). É também interessante que o mesmo autor (1989: 448) observe que o capitão João Gonçalves da Costa, responsável pelo devassamento da região do alto do rio Pardo, “combateu os Pataxó, que ele denominava Kutaxó”...

Spix e Martius (1976:55) afirmam que “os Maxacarís, Pañames, Cumanoxós e Moncoxós (Monoxós?) habitam as matas virgens, na fronteira da província de Minas Gerais”... Porto (1946: 144) atesta que os Kopoxó, Purichus, Malali, Kumanoxó, Monoxó e Maxakali ocupavam o vale do Mucuri.

Provavelmente em decorrências das “alianças” e do fato de sempre viverem próximos uns dos outros, além de sofrerem a pressão resultante da expansão da sociedade nacional sobre os seus territórios e da disputa acirrada com os Botocudo,

esses grupos são os únicos, como já nos referimos que, nos primeiros anos de contato, optaram por se entregar “voluntariamente” ao aldeamento junto a quartéis e destacamento, sob a justificativa de buscarem proteção. É também interessante observarmos que, muitas vezes um dos grupos intermediava a atração dos arredios, como podemos constatar em Wied-Neuwied (1989:214), quando atesta que “...os Machacarís amigos foram depois chamados como medianeiros da paz com os Pataxós...” O autor referia-se ao vale do Jucuruçu.

Diretamente relacionadas com este aspecto, são as notícias constantes sobre aldeamentos “voluntários” combinados de alguns grupos: Maxakali e Pataxó ou Maxakali e Malali, Malali e Makoni etc., todos sob a alegação que estes grupos buscavam “proteção”.

Saint Hilaire (1975:170-171) informa que a aldeia de São Nicolau, no nordeste de Minas Gerais, entre a bacia do rio Doce e a do Jequitinhonha, fora criado pelos Monoxó, que abandonaram este aldeamento para viver com os Malali em Peçanha. Na página 176, garante que os Pañame, Kopoxó, Makoni e Monoxó haviam se aldeado em Peçanha. Na página 210 atesta que os Maxakali, Makoni e os Malali refugiaram-se no Quartel do Alto dos Bois. Na página 271, diz que os Maxakali, Malali, Monoxó e Makoni procuravam os “portugueses” para fugirem da guerra aos Botocudo.

Computando outras informações, percebemos que este fenômeno é bastante comum na região. Assim, Caravelas foi ponto do aldeamento dos Maxakali e Makoni (Mello, 1845; Saint Hilaire, 1975). Em torno de São Miguel do Jequitinhonha, em 1804, “apresentaram-se os Maxakali, Malali e Makoni” (Saint Hilaire, 1975: 254). No Jucuruçu, apresentaram-se os Pataxó e os Maxakali ao Quartel do Vimieiro (Wied-Neuwied, 1989). Parece-nos revelador que apenas estes grupos tivessem adotado, como solução, a prática do aldeamento “espontâneo”, numa situação de conflito, que era comum também, aos Botocudo e aos Kamakã-Mongoió. E estes índios são sempre indicados como “de índole mansa e pacífica” e dispostos a comporem as tropas de combate aos demais. Estes dados, na verdade, tendem a confirmar a nossa hipótese da unidade dos grupos em oposição a dos Botocudo, a dos remanescentes Tupi e dos Kamakã-Mongoió, que nunca se aliaram entre si.

## Memória coletiva e suas referências a unidade

Iniciaremos a análise das tradições e memória dos grupos remanescentes – os Pataxó e os Maxakali – reproduzindo um trecho de Saint-Hilaire (1975:181-182) que transcreve a opinião dos Malali sobre esta unidade:

“Pretendem os Malalis que eles e os Monoxós tem origem comum... Disse há pouco os Malalis acreditaram ter com os Monoxós origem comum. Os índios de Santo Antônio conservam, com efeito, algumas tradições históricas. Pretendem que os Pañame, Malalis, Puchis ou Pindis (?), os Monoxós, os Coroados etc., descendem de pai comum: que antigamente formavam uma só nação, mas, que tendo-se a discórdia intrometido entre eles, se separaram e formaram várias tribos diferentes. Entretanto, esses índios se consideram, de certo modo, filhos de uma só família, e é, sem dúvida, por essa razão que eles facilmente se fundiram quando se aproximaram dos portugueses. Segundo eles, os Monoxós, originariamente denominados de Munuchus, começaram a guerra que, desde então, nunca cessou entre os Botocudo e as diversas nações de origem comum...”

Usaremos, ainda, como base do nosso raciocínio a memória grupal dos Pataxó expressa, no trabalho de Carvalho (1977) e estabeleceremos as possíveis conexões com as informações obtidas entre os Maxakali.

Os Pataxó afirmam que mantinham contato regular com os “índios brabos” que vinham de Minas Gerais e que estes falavam a mesma língua (pg. 93). Usavam como ponto de referência o rio Jucuruçu, fazendo a rota Porto Seguro-Serra dos Aimorés e que esta rota do Jucuruçu, via Prado, foi interrompida quando a região se tornou mais povoada (pg. 94-95). Este dado pode ser complementado pela informação (pg. 97) de que os índios que vinham do interior eram “mais brabos e puros” e que a ocupação do vale do Jucuruçu dividiu o grupo, inviabilizando a continuação dos contatos.

Ora, se considerarmos as informações sobre os Maxakali, observamos que Wied-Neuwied (1989) atesta que os Maxakalis ocupavam o vale

do Jucuruçu e que se deslocavam até o litoral, em torno da Vila do Prado. Também em 1910, Portella (1911) localiza os Maxakali no vale do Jucuruçu. A rota de circulação na região entre os dois estados (Bahia e Minas Gerais) implica na passagem pela Serra dos Aimorés, e que é o divisor de águas entre as bacias do Jequitinhonha e do Mucuri, encontrando-se aí duas pequenas bacias intermediárias: a do Itanhém e a do Jucuruçu. É interessante também observarmos que os Maxakali da aldeia Pradinho, que até hoje são considerados como os mais “brabos e puros”, são identificados como originários do Vale do Jucuruçu, na Bahia, em oposição aos Maxakali da aldeia da Água Boa, que são considerados como mais “mansos e menos puros” e originários do vale do Jequitinhonha, no seu trecho mineiro, onde se aldearam, pela primeira vez, em Minas Gerais, em Lorena dos Tocoios, em 1799 (Brandão 1898; Saint-Hilaire, 1975). No entanto, mesmo estes Maxakali seriam fugitivos do aldeamento de Caravelas, onde se apresentaram “pacificamente” com os Maconi em 1798, e de São José de Porto Alegre (atual Mucuri), onde se aldearam em 1786.

Outro aspecto a ser considerado é o do nome da mais antiga aldeia dos Pataxó – a aldeia de “Pé da Pedra” – localizada no sopé do Monte Pascoal. É interessante que os Maxakali sempre tenham uma aldeia chamada Mikrax-Kakax (Pé da Pedra), que é construída aos pés das grandes montanhas. Só os Maxakali do Pradinho já tiveram duas aldeias com este nome e possuem outra, nos dias atuais, que fica no sopé da maior elevação da região. A razão desta opção preferencial pela localização, que define o nome da aldeia, deve-se ao fato de os espíritos guardiães se refugiarem nas cristas das grandes elevações (Nascimento, 1984).

Na página 98, Carvalho registra que os antigos Pataxó queimavam o corpo dos mortos. Igual prática vamos encontrar entre os Maxakali, que realizam o enterro primário sem queima e em covas comuns. Como as covas são rasas, é checado diariamente se há exposição do cadáver. Caso ocorra tal fato, isto é considerado como um sinal indicativo de que o morto se libertará e se transformará em onça preta e pelada, passando a assustar os membros da comunidade. Para evitar que tal aconteça, o corpo é desenterrado e queimado (Santos, 1970; Amorim, 1980; Nascimento, 1984).

Ainda Carvalho (1977: 98), afirma que os Pataxó relembram de uma época em que usavam

máscaras rituais durante as atividades religiosas. Os rituais Maxakali exigem o uso de máscaras nos rituais para a sua realização (Nascimento, 1984).

Os Pataxó usam a expressão *ingorã* para expressar que estão zangados (Carvalho, 1977:100). Vamos encontrar a mesma expressão entre os Maxakali para não somente expressar o aborrecimento, mas também para referirem-se à onça preta e pelada que se origina dos corpos dos mortos e ataca a aldeia (Amorim, 1980; Nascimento, 1984).

Na mesma página, Carvalho (1977), ao analisar o ocorrido após o naufrágio, em que morreram vários homens da comunidade, indica que as almas dos mortos incorporavam-se nas viúvas, através das quais se manifestavam, provocando temor à comunidade. Para os Maxakali, os espíritos dos mortos (os *Yãmiy*) também só se incorporam em mulheres, preferencialmente naquelas que tiveram relações de parentesco ou foram casadas com os mortos (Nascimento, 1984; Popovich, 1983).

Na página 319, Carvalho (1977) refere-se a uma expressão Pataxó: “a água vira Maracaxeta”, isto é, “a água que lustra com a claridade da lua, ela faz aquele reflexo, feito relâmpago”. É interessante constatarmos que Maracaxeta é uma corruptela de Malacaxeta, uma outra forma dos Maxakali serem chamados e também de uma cidade do vale do Mucuri, antigo aldeamento Maxakali (Marcatto, 1980).

A fragilidade dos dados comparativos, usando-se a “memória” dos Pataxó e a cultura dos Maxakali, deve-se ao alto grau de aculturação dos primeiros que interrompeu o fluxo da socialização tradicional e, conseqüentemente, a transmissão das informações referentes à história do grupo. Porém, consideramos que o pouco que resta dessa memória apenas reforça a idéia da unicidade dos dois grupos.

#### **A história recente: a busca de referências e alianças**

Outros fatos da história mais recente dos Pataxó também nos chama atenção. Um deles é, exatamente, decorrente do processo deculturativo pelo qual o grupo passou. Isolados na área que conhecemos como Barra Velha, que seria a antiga barra do rio Itanhém (nas suas cabeceiras encontram-se, hoje as aldeias Maxakali) e que, também,

era uma rota possível dos Maxakali nos seus deslocamentos entre o interior e o litoral, os Pataxó passaram a manter contatos intensos com representantes da sociedade nacional. Aos poucos, foram perdendo suas tradicionais formas de organização social e, conseqüentemente, suas manifestações culturais. Tornaram-se, na expressão de Ribeiro (1970), “índios genéricos”, ou como querem seus vizinhos, “caboclos”. Uma das manifestações culturais perdidas foi exatamente a língua falada pelo grupo. Este é um processo bastante comum entre os índios do Nordeste brasileiro.

Apenas os Fulni-ô, em Pernambuco, e os Maxakali, em Minas Gerais, mantêm a língua integralmente e de forma operante. Os Krenak ainda têm alguns falantes, podendo ser caracterizados como uma sociedade bilíngue, mas, que só mantém o bilinguismo entre os maiores de 35 anos. Os jovens não mais falam o Borun e usam, apenas, algumas palavras soltas em determinadas situações.

Uma situação em que os Pataxó discrepam neste conjunto, é o fato de terem escolhido, como símbolo emblemático da sua identidade, aprender algumas palavras no idioma Maxakali. É neste ponto que surgem algumas questões que consideramos relevantes. Num momento em que o conhecimento sobre a existência dos grupos não era comum, como os Pataxó sabiam da existência dos Maxakali, que eles ainda falavam a língua e, finalmente, como sabiam chegar até eles? Teriam voltado a usar a antiga rota do Jucuruçu/Itanhém sabendo que reencontrariam os “índios brabos e puros” que falavam a mesma língua? Só um conhecimento prévio justificaria um empreendimento de sucesso não garantido para o grau de conhecimento compartilhado pelos grupos indígenas naquele momento.

No mesmo contexto de análise, Carvalho (1977) informa que quatro índios Pataxó de Barra Velha foram “pedir ajuda aos caboclos de lá”. Lá é Umbranas, cabeceiras do rio Itanhém, muito próximo às cabeceiras do Jucuruçu. A razão da busca de ajuda, conforme declarações do então “cacique” de Barra Velha, o capitão Honório, ao *Jornal A Tarde* de 28.5.1951, foi a invasão da aldeia por forças policiais e fazendeiros em represália a um ataque dos Pataxó a algumas fazendas. As questões aventadas com relação ao aprendizado da língua com os Maxakali continuam válidas para a busca de ajuda. Como sabiam que os

Maxakali seriam alcançados nas cabeceiras do Itanhém, que encontrariam apoio entre eles e por que escolheram os Maxakali e não os Pataxó Hãhãhã que também viviam no sul da Bahia? E por que foram buscar apoio entre os índios do Pradinho (“os mais brabos e puros”), que seriam originários da região do Jucuruçu e não entre os de Água Boa originários do trecho mineiro do Jequitinhonha?

E, finalmente, como explicar o fascínio dos Pataxó, que habitam a Fazenda Guarani, em Minas Gerais, pelos Maxakali a ponto de sempre procurar usá-los como ponto de referência e, até mesmo, aceitar refugiados Maxakali em sua aldeia, em 1991, quando opõem tanta resistência à família dos Krenak ali refugiados há muitos anos? E por que os Maxakali aceitaram conviver tão tranquilamente com os Pataxó, mas rejeitaram conviver com os Krenak?

Todos estes dados vistos em conjunto é que nos levaram a refletir insistentemente sobre o assunto.

### **Confrontando dados sobre a organização social: os Maxakali como referência básica**

A sociedade Maxakali, assim como os Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Malali, era de caçadores e coletores com uma agricultura incipiente. O nomadismo surge como uma decorrência desta organização econômica.

Quanto a uma possível existência do dualismo representado por fâtrias exogâmicas ou outras formas de organização dual, há dúvidas na literatura.

Entretanto, há concordância quanto a sua organização patrilinear, indicada por:

- 1– casamento preferencial entre primos cruzados unilaterais;
- 2– fusão bifurcada de termos de parentesco na geração dos pais;
- 3– afiliação complementar típica de sociedade de caçadores e coletores – ligação íntima dos seus parentes do lado materno (Amorim, 1980; Popovich, 1976).

A regra residencial vem se transformando. Nimuendajú (1958) classifica-os como patrilocais. Amorim (1980), que os estudou quarenta anos depois de Nimuendajú, afirma que eram matrilocais. Já Nascimento (1984) atesta que, logo após o casamento, os noivos vivem na casa do pai da noiva

até o nascimento do primeiro filho. Depois, têm liberdade para escolher onde fixarão residência em função das novas alianças ou oposições políticas.

Os termos classificatórios de parentesco Maxakali, de forma genérica, ordena as pessoas em duas grandes categorias: os *Xape* (os parentes ou aliados do grupo familiar, dos quais se espera solidariedade, bondade, consideração e respeito à propriedade) e os *pukñooq* (o estranho, ou inimigo, alguém de quem não se pode esperar bondade ou consideração, mesmo que sejam parentes de gerações mais afastadas ou afins em potencial). Os casamentos são concretizados entre *pukñooq* e os *Xape-Hãptox Hã*, os parentes distantes e colaterais (Popovich, 1976).

A participação em um dos dez grupos rituais se fazia, anteriormente, pela pertinência do indivíduo a determinado clã. Hoje, a vinculação parece ser pela linha paterna. As mulheres são inseridas a partir do casamento (Rubinger, 1963; Nascimento, 1984; Popovich, 1976).

O sistema de parentesco é o sustentáculo da organização política, considerando-se que as aldeias Maxakali são compostas por famílias extensas, com um líder que compõe o conselho tribal, responsável pelas decisões tomadas em relação à coletividade.

Uma das características mais fortes da sua organização social é o poder político ser totalmente difuso, não havendo a figura do “cacique”, líder ou capitão ou mesmo um interlocutor único que representa a comunidade.

Popovich (1982) ressalta não haver na língua Maxakali termos que se refiram à idéia de chefia ou liderança. Não há, aparentemente, uma hierarquia social entre eles.

A mesma autora (1982) afirma que a organização do grupo centra-se em quatro unidades básicas: a da identidade, a residencial, o grupo doméstico e o bando, todas estruturadas a partir das relações de parentesco.

A unidade definida pela identidade inclui todas as pessoas que são conhecidas por Maxakali. Têm língua própria, mitos, símbolos, rituais e história em comum. Entretanto, não exercem, como tal uma atividade coletiva.

O grupo doméstico é composto pelos moradores de duas a cinco casas, habitadas por famílias extensas com direito de acesso mútuo. É a unidade básica de integração social, pois a relação é estabelecida entre parentes consanguíneos ou

afins, cabendo a liderança ao patriarca ou, excepcionalmente, a uma matriarca viúva. É um grupo não perene, podendo desagregar-se em momentos de crise, morte ou desacordo, sem grandes alardes.

O bando é a unidade de consenso, sendo a categoria mais complexa. Inclui todos os parentes, englobando vários grupos domésticos sob a liderança de um patriarca-líder que se relaciona parentalmente com os demais membros. É a unidade de maior integração social, estabelecida em torno do líder e de um centro cerimonial (Kukex) em atividade. Exige um número ideal de pessoas para funcionar. Caso este decresça, interrompe-se o cerimonial e extingue-se o bando. As denominações do bando advêm de sua localização espacial.

Este grau de dispersão faz com que Popovich afirme que os agrupamentos Maxakali são fluidos e mutáveis e que as dissidências, quando internas ao grupo doméstico, redundem na reformulação da composição das “aldeias”, fazendo com que a distância se interponha entre os antigos membros. Na atualidade, após a demarcação, e conseqüente redução do habitat, o máximo de distância que conseguem interpor é transferir-se de Pradinho para Água Boa e vice-versa ou procurarem o ponto extremo oposto dentro de uma das glebas para instalarem a nova “aldeia”. Amorim (1980) também assegura que é uma prática comum dos bandos se dispersarem e voltarem a se reunir nos momentos críticos. É interessante observarmos que a maioria dos casos de dispersão deve-se a assassinatos e a que a posição das novas aldeias é definida de acordo com as posturas de apoio e/ou rejeição aos envolvidos no fato. São, portanto, as alianças estabelecidas que reordenam espacialmente as novas aldeias. A tendência ao surgimento constante de novas aldeias é facilmente observável na história do Maxakali do Pradinho e de Água Boa (Paraíso, 1992).

As lideranças são especialistas em religião e na prática dos cerimoniais. As afiliações a uma liderança devem-se à relação de parentesco com os membros, seja pela via consanguínea ou por afinidade. Os que conseguem reunir o maior número de descendentes e parentes colaterais são os que detêm maior poder social. Para isto deverão oferecer maior número de vantagens materiais ou espirituais, “mantendo o equilíbrio entre os mundos visível e invisível” (Popovich, 1992: 2).

Porém, o exercício do seu poder é difuso podendo recair sobre várias pessoas em momentos

diferentes. As decisões tomadas com relação ao grupo familiar e ao bando são resultantes do consenso entre os membros do grupo envolvidos.

O que se pode constatar é que a área de influência de cada “líder” não ultrapassa a sua “aldeia”.

Esta rápida análise de organização social Maxakali, como é nos nossos dias, permitiu-nos algumas inferências para explicar a nossa hipótese da unidade e dispersão acentuada dos vários grupos que analisamos.

Pelo observado acima, a unidade mais complexa em termos de sua organização social é o bando, que se compõe de vários grupos domésticos (“aldeias”) que, por sua vez, são compostas de unidades residenciais. Este seria, portanto, o nível mais amplo de integração possível com atividades coletivas a nível social, político, econômico e religioso. É portanto, uma unidade autônoma, com cerimonial próprio e denominação específica. Agrega-se a esta característica, o fato de que o bando é o limite específico de atuação de cada liderança, restrita a seus parentes afins e consanguíneos e teremos que cada bando pode ser, também, autônomo em termos de reprodução de acordo com as regras de casamento. Pois, ao englobar parentes afins e consanguíneos de gerações diferentes, permitem que sejam encontrados, no seu interior, os *Pukñoq* (estranhos, parentes de geração mais afastada ou afins) e *Xape-Hãptox Hã* (parentes distantes e colaterais).

### **A consciência de pertinência, sua fluidez e articulação mais ampla**

Para encerrar esta parte da nossa exposição, consideraremos, ainda, dois aspectos. O primeiro é que, embora os Maxakali tenham uma consciência étnica, tal consciência não resulta em atividades coletivas, solidariedade ou mesmo idéia de unidade ordenadora dos bandos.

O segundo é a tendência ao fracionamento desta unidade baseada na identidade. Por razões de insatisfações, tensões, pressões, crises e conflitos, a tendência, aliás como de todos os grupos predominantemente caçadores e coletores, é ao fracionamento e ao afastamento entre os bandos, que passariam a constituir novas unidades sociais autônomas e auto-suficientes.

Vimos que isto é perfeitamente possível entre os Maxakali. Portanto, a nossa hipótese para

explicar a existência de tantos grupos com nomes diferentes, aliás previsto na própria organização social do grupo, é o afastamento dispersivo dos bandos nos vários momentos de crise vivenciados e que foram muitos a partir da penetração dos seus territórios por “brancos” e da guerra movida por e contra os Botocudo. Porém, a consciência da unidade pela identidade não se desfez naqueles primeiros momentos. As provas para tal afirmativa são o desconhecimento de conflitos envolvendo estes grupos, entre si, sua aliança contra os Botocudo, além da prática de se aldearem “espontaneamente” em conjunto. Caso não raciocinemos a partir destes princípios, como explicar estas alianças?

Para encerrar esta parte da nossa análise, consideraremos a nossa hipótese dos nomes dos “bandos”, na nossa concepção, e sua correlação com os nomes dos grupos rituais (clãs?) dos Maxakali.

Não entraremos em maiores detalhes sobre a religião Maxakali dada a complexidade do tema e

de membros dos vários subgrupos cerimoniais chama-se *Yāmiy* (alma dos mortos) *xop* (grupo). Os espíritos são ordenados hierarquicamente.

Procuraremos, neste momento, relacionar o nome dos grupos rituais e indicar a sua conexão, a partir do nosso ponto de vista, com os nomes dos grupos indígenas apontados ao longo deste trabalho como compondo uma unidade (ver tabela).

Para facilitar a leitura, faremos a indicação sob a forma de listagem.

Cabe-nos ressaltar que um dos grupos rituais (clãs?) poderia predominar num dos bandos, fazendo, então, que fossem, equivocadamente, identificados pelo nome do grupo ritual dominante ou pelo nome do grupo ritual a que pertencia o entrevistado, gerando a confusão no registro dos bandos.

Após tão longa análise, só resta explicar porque incluímos os Amixocori na nossa reflexão.

Na tentativa de compreendermos esta realidade tão complexa, procuramos os dados sobre os grupos referidos no século XVI. Na nossa pesquisa deparamos com a análise de Nogueira

GRUPO RITUAL	GRUPO INDÍGENA	TRADUÇÃO
MONOXÓ	Monāyxop	ancestrais (os que vão e voltam, entram)
MAXAKALI	Māy'ĀYāy	Jacaré
MALALI	Māaīpe	Jacaré menor
PATAXÓ	Putuxop <sup>3</sup>	Papagaio
KUTAXÓ	Kutapax xop	Abelha
KUTATOI	Kuatatex	Tatu
KUMANAXÓ	KumānāYxop	Heroínas Tribais
MAKONI	ManaYtuka	Veado Pequeno

FONTE: Popovich, H. (1976)

por não ser este o objetivo deste nosso trabalho. Destacaremos, apenas, os seus aspectos mais relevantes para a nossa análise: a nomeação dos grupos rituais.

Inicialmente, chamaremos a atenção para o fato de o universo religioso dos Maxakali ser composto de um conjunto (*xop*)<sup>2</sup> de espíritos divididos em dez grupos que se subdividem em duzentos subgrupos. Ao conjunto total de espíritos, de rituais,

(2) *Xop*: na língua Maxakali significa grupo, aparecendo constantemente nas palavras indicativas de grupo social.

Batista (1980: 105) sobre a denominação Amixocori relacionada com um grupo que vivia nas adjacências de Porto Seguro (Barra do Itanhém, hoje Barra Velha?).

Quando observamos a tradução da palavra – os que costumam vir por aí, os oriundos de longe –

(3) Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que a terminação *xop* refere-se a um dos dez grupos rituais de caráter abrangente. Já as palavras sem esta terminação, indicam subgrupos de um grupo mais amplo.

associamo-los com os chamados Maxakali em seus deslocamentos entre o interior e o litoral na área da antiga Capitania de Porto Seguro, além de nos remeter ao significado de Monoxó – os que vão e voltam.

### **A questão da identidade étnica e o fracionamento dos grupos sociais**

É interessante observarmos que há uma tendência a considerarmos a composição e estrutura dos grupos sociais, no passado, usando, como modelo, a conformação atual das populações estudadas. Horowitz (1975: 113) afirma: “Group boundaries are often fluid. Yet most research in ethnic relation has tended to take the groups as it finds them, as if they all existed in their present form since time out of mind”.

A fluidez da composição dos grupos e bandos reflete-se, no tocante à identificação étnica, de forma significativa, interrelacionando-se com questões como a auto-identificação dos seus membros e as definições elaboradas pelos outros grupos com os quais se relacionam.

O ritmo da dinâmica de alteração, no entanto, é variável, porém sempre estará presente, fazendo com que as formas de inserção dos membros estejam em constante alteração. O ritmo das mudanças será definido por fatores externos (principalmente, como já nos referimos, os resultantes dos conjuntos e tipo de relações que o grupo estabeleça com os outros) e internos. Dentre os internos, talvez o mais importante seja o maior e o menor grau de coesão que a organização social desenvolve, promovendo a aglutinação dos seus membros na proporção direta da sua capacidade de desenvolver o sentimento de pertinência grupal.

Ora, ao analisarmos a sociedade Maxakali, constatamos que sua organização social, seguindo padrões típicos de grupos predominantemente caçadores e coletores, não pode ser caracterizada como capaz de desenvolver forte coesão social, responsável por uma aglutinação mais intensa dos seus membros. O que constatamos, ao contrário, é que os Maxakali sempre tenderam e tendem ao fracionamento, considerando-se que sua unidade social, articulada pela identidade, é tão fluída que não é capaz de promover atividades coletivas. Até mesmo o bando, unidade mais complexa de consenso, tem um caráter fluido e inconstante quan-

to a sua composição, alterando-se todas as vezes em que tensões e atritos se estabelecem.

Diante desta fluidez, o fato de o grupo Maxakali ter-se dispersado em várias “aldeias” (bandos), cada uma delas como unidade autônoma, em termos econômicos, políticos, sociais e religiosos parece-nos perfeitamente lógico.

Horowitz (1975: 23) chama atenção para o fato de que estas separações decorrentes da fluidez social não significam que, em outros momentos, não se possam estabelecer alianças posteriores: “groups which may have separated and even mutually hostile in one environment may be identified or identify themselves as one in a new environment of greater heterogeneity”. É a partir desta análise que podemos explicar as alianças constantemente estabelecidas entre os vários subgrupos objetivando o combate aos Botocudo, assim como as decisões de aldeamento conjunto.

A retomada da identidade em termos mais amplos, como hoje ocorre com os grupos conhecidos como Maxakali e Patoxó, está diretamente relacionada com a contração do território que dispõe, após o seu aldeamento pelo Serviço de Proteção aos Índios. Horowitz (1975:137) destaca a importância deste fenômeno – expansão/redução territorial – como um dos definidores do número de subgrupos gerados: “of course, each case has its own variations, but each also illustrates a general and powerful tendency: as identify tends to expand with an expanding context, often shaped by expanding territorial boundaries, it tends to contract with a contracting context, again often defined by contracting territorial boundaries”.

Assim, teríamos que, nos momentos que antecederam o aldeamento compulsório, teria ocorrido uma provável dilatação de território e uma dispersão dos subgrupos (bandos). Consequentemente, teríamos uma possível tendência, não concretizada devido a penetração dos seus territórios por outros grupos indígenas deslocados pelos “brancos” e por colonizadores, do surgimento de novas identidades. Estes fatores que resultaram, num primeiro momento, numa crescente dispersão e isolamento dos grupos em aldeias (principalmente durante o século XIX) explicam as múltiplas identificações que conhecemos. Porém, o aldeamento compulsório, o confinamento em áreas restritas fez com que passassem a predominar duas identidades: Maxakali e Patoxó.

### As hetero-denominações impostas aos remanescentes

Com relação a este aspecto da nossa análise, ainda há questões que precisam ser elucidadas. A primeira delas é porque Pataxó. Pelo que sabemos, e nos é confirmado por Carvalho (1977:100), eles desconheciam a sua autodenominação. Foi o primeiro chefe do posto indígena de Barra Velha que lhes atribuiu o nome Pataxó. Ele teria se baseado em informações históricas que atestavam a presença tradicional deste grupo na região. Mas, qual seria a autodenominação original dos “caboclos” de Barra Velha? Este dado perdeu-se com a sua memória. Hoje assumiram esta identidade, recriando, a Maxakali. Ela não pertence ao Tupi, nem a língua própria da tribo. Poucos entre os índios o conhecem. Hoje é como designação neobrasileira ...para toda aquela parte da tribo que habitava o Jequitinhonha (reunião de tribos, como afirmava partirem daí algumas “tradições” que têm um caráter emblemático de afirmação de sua identidade indígena, inclusive a de terem sido os Pataxó os que mantiveram contato com a esquadra de Cabral e assistido a primeira missa rezada no Brasil.

Também os Maxakali não se autodenominavam assim. A primeira pessoa que nos chamou atenção para este fato foi Souza (1991) quando nos afirmou que a palavra Maxakali significava “reunião de tribos” e que estes índios se autodenominavam Comanaxu (Komanaxó).

Instigada por esta afirmativa, procurei suporte no texto de Nimuendajú (1958:209) que atestava: “desconheço a origem da palavra Maxakali. Ela não pertence ao Tupi, nem a língua própria da tribo. Poucos entre os índios o conhecem. Hoje é como designação neobrasileira... para toda aquela parte da tribo que habitava o Jequitinhonha (reunião de tribos, como afirmava Souza?). Pronunciavam-no Mtchkali... A autodenominação é a Monacó bm (os Munuchus de Saint-Hilaire ou Mo-

noxó?). O final *co bm* se encontra frequentemente em nome das tribos desta família linguística”...

Diante destas afirmativas, a interpretação que encontramos para essa divergência entre as possíveis autodenominações, remota as questões relativas aos informantes usados por Nimuendajú e Souza, suas possíveis pertinências a bandos ou grupos rituais diferentes. Considerando-se, ainda, que uma pessoa possuía mais de uma identidade, podendo identificar-se como pertencente a um clã e, ao mesmo tempo, a um grupo étnico, ou uma nacionalidade a depender do grau de amplitude que atribua a sua classificação no momento em que é inquirido, podemos explicar as diversidades de nomações que foram registradas. Tomando a questão da auto identificação dos Maxakali, usaremos os trabalhos de Popovich (1992:30). A maior especialista na língua e cultura Maxakali afirma que a autodenominação do grupo é Tikmu'un.

### Conclusão: um desafio a outros especialistas

Diante de todos estes dados, podemos constatar que conhecemos muito pouco da história destes grupos, o que nos impossibilita, até mesmo, afirmar a sua autodenominação. Daí porque iniciamos e encerraremos este trabalho conclamando vários especialistas a repensarmos o tema. Porém, além de desejarmos um avanço na discussão deste tema específico, apresentado neste trabalho, consideramos que a nossa contribuição possa servir como modelo para reavaliar outras realidades indígenas que, também, apresentariam uma unidade sócio-cultural não expressa em documentos e trabalhos de especialistas. É vendo o passado pela ótica do presente e reconhecendo os fatores de dispersão – incluindo o social de alguns grupos indígenas, como elementos explicativos importantes que, talvez, possamos compreender melhor o passado.

PARAÍSO, M.H.B. Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni. Povos indígenas diferenciados ou Subgrupos de uma mesma Nação? Uma proposta de reflexão. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 173-187, 1994.

PARAÍSO, M.H.B. Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatoi, Maxakali, Malali and Makoni: indian peoples or differentiated Subgroups of a same Nation? A reflection proposal. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 173-187, 1994.

**ABSTRACT:** This work results from a ten year reflection that found its explanatory axis during the elaboration of the anthropological report on the Maxakali indians, concluded in 1992. We intend to develop here considerations on the possibility of an unity among subgroups which were traditionally viewed as differentiated groups by anthropologists, historians and travellers. It is not a conclusive work, but a proposal for an interdisciplinary study that starting from the model presented here, could help in widening the reflection on similar ethnographic situations in other areas of Brasil.

**UNITERMS:** Indians – Minas Gerais – Bahia – Espírito Santo – Archaeological data – Political strategies – Social organization – Ethnicity – Territory – Ethnohistory.

### Referências bibliográficas

- AMORIM, M. S.  
(1966) *A Situação Atual dos Maxakali*. Rio de Janeiro.  
(1980) Os Maxakali e os Brancos. N. Rubinger (Ed.) *Maxakali: Resistência ou Morte*. Ed. Interlivros, Belo Horizonte: 98-117.
- ARTIAGA, Z.  
(1920) *Dos Índios do Brasil Central*. Departamento Estadual de Cultura, Goiás.
- BRANDÃO, J. da S.  
(1898) Os Índios de Lorena dos Tocoíós. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, III, Imprensa Oficial de Minas Gerais: 431-435.
- CARVALHO, M. R. G.  
(1977) *Os Pataxó de Barra Velha: seu subsistema econômico*. Salvador.
- CASTRO E ALMEIDA, E.  
(1918) *Inventário dos Documentos relativos ao Brasil existentes no Arquivo de Marinha e Ultramar de Lisboa*. Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- FONTOURA, M. de J.  
(1857) *Ofício enviado ao Diretor Geral dos Índios, Casemiro Sena Madureira em 10.03.1857*. Arquivo Público da Bahia – Seção Histórica – Presidência da Província – Agricultura, Indústria e Comércio – Sudeos.
- HOROWITZ, D.  
(1975) Ethnic identify. N Glazer; D. P. Moynihan (Eds.) *Ethnicity – Theory and Experience*. Harvard University Press, Cambridge and London: 111-140.
- LOUKOTKA, C.  
(1931) La Familia Lingüística de Brasil. *Revista del Instituto de Etnologia*, México, 2, Universidad Nacional de Tucuman: 21-47.
- MARCATTO, S. de A.  
(1980) O Indianismo Oficial e os Maxakali (séculos XIX e XX). N. Rubinger (Ed.) *Maxakali: Resistência ou Morte*. Ed. Interlivros, Belo Horizonte: 123-182.
- MELLO, J. C. P. de  
(1845) *Ofício ao Presidente da Província da Bahia*, 16/1/1845. Arquivo Público da Bahia, Seção Provincial, Fundo Presidência da Província, man.
- METRAUX, A.; NIMUENDAJÚ, K.  
(1963) The Mashakali, Patashó Linguistic Families. J. Steward (Ed.) *Handbook of South American Indians*. Cooper Square Publishers, New York: 541-545.
- NASCIMENTO, N. F.  
(1984) *A Luta pela Sobrevivência de uma Sociedade Tribal do Nordeste Mineiro*. São Paulo.
- NAVARRO, L. T. R.  
(1846) Itinerário da viagem que fez por terra da Bahia ao Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, VII: 433-469.
- NIMUENDAJÚ, K.  
(1958) Índio Machacarís. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 6 (1), EDUSP: 53-61.
- NOGUEIRA BATISTA, C. de A.  
(1980) Notas. F. Cardim (Ed.) *Tratado da Terra e Gente do Brasil*. EDUSP, São Paulo; Ed. Itatiaia, Belo Horizonte: 105.
- OTTONI, T. B.  
(1858) Notícias sobre os selvagens do Mucuri. *Revista*

PARAÍSO, M.H.B. Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni. Povos indígenas diferenciados ou Subgrupos de uma mesma Nação? Uma proposta de reflexão. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 173-187, 1994.

- do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, XI, Tip. Brasiliense: 124-238.
- PARAÍSO, M. H.  
(1992) *Relatório Antropológico sobre os Maxakali*. Salvador.
- PEROTA, C.  
(1971) Considerações sobre a tradição Aratu nos estados da Bahia e no Espírito Santo. *Boletim do Museu de Arte e História*, Vitória, I, Ministério da Educação e Cultura, Universidade Federal do Espírito Santo: 149-172.
- POPOVICH, F.  
(1983) *A Organização Social dos Makali*. Juiz de Fora.  
(1992) *A Revitalização dos Rituais: uma forma de resistência Maxakali*. Brasília.
- POPOVICH, H.  
(1976) *Maxakali Myths on Cultural distinctions and Maxakali sense of inferiority to the National Brazilian Culture*. Brasília, dat.
- PORTELLA, A.  
(1911) *Relatório da Expedição feita a Aldeia dos Índios Machacaris e em procura de índios Nômades da Margem Esquerda do Rio Jequitinhonha ao Sr. Manoel Tavares da Costa Miranda, Subdiretor da 2a. Subdiretoria do Serviço de Proteção aos Índios*, dat.
- PORTO, R.  
(1946) A Bandeira de Jão da Silva Guimarães – “O Mestre-de-Campo”. O rio Todos os Santos e os Selvagens do Mucuri. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte, II, Imprensa Oficial do Estado: 142-177.
- RODRIGUES, A. dall'I.  
(1986) *Línguas Brasileiras – Para o Conhecimento das Línguas Indígenas*. Ed. Loyola, São Paulo.
- RUBINGER, M.  
(1980) Os Maxakali e a questão das frentes de expansão da Sociedade Neobrasileira. N. Rubinger (Ed.) *Maxakali: Resistência ou Morte*. Ed. Interlivro, Belo Horizonte: 9-67.
- SAINTE-HILAIRE, A.  
(1975) *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Ed. Itatiaia, Belo Horizonte; EDUSP, São Paulo.
- SANTOS, P. R. dos  
(1970) *Pioneiros de Águas Formosas – Relato Histórico do Desbravamento das Selvas do Pampã*. Imprensa Oficial do Estado, Belo Horizonte.
- SENNA, N. de  
(1908) Índios do Brasil. *Revista do Arquivo Público*, Belo Horizonte, XIII, Imprensa Oficial de Minas Gerais: 145-218.
- SPIX, J. B.; MARTIUS, C. F. von.  
(1976) *Viagem pelo Brasil*. Cia. Editora Melhoramentos, São Paulo.
- SOARES, G.  
(1992) Depoimento à antropóloga.
- SOUZA, J. S. de  
(1991) Depoimento à antropóloga, Umburanas.
- URBAN, G.  
(1992) A História da Cultura Brasileira Segundo as Línguas Nativas. M. M. Carneiro da Cunha (Org.) *História dos Índios do Brasil*. Cia. das Letras, Fapesp, SMC., São Paulo: 87-102.
- WIED-NEUWIED, M.  
(1989) *Viagem pelo Brasil*. EDUSP, São Paulo; Itatiaia, Belo Horizonte.

Recebido para publicação em 20 de setembro de 1994.



## ETNOMUSEOLOGIA: DA COLEÇÃO À EXPOSIÇÃO

Berta G. Ribeiro\*

RIBEIRO, B. G. Etnomuseologia: da coleção à exposição. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 189-201, 1994.

**RESUMO:** Antropólogos ligados a museus questionam: de que valem coleções etnográficas mal documentadas e mal conservadas, acumuladas em reservas técnicas poeirentas, ameaçadas de mofo e infestação de cupim? Representam, é certo, o acervo dos aborígenes americanos legado à Nação que se construiu sobre seu território. Como extrair, porém, informação científica, cultural e simbólica de objetos mudos, carentes de dados mínimos para subsidiá-los? Este artigo busca respostas para algumas dessas questões.

**UNITERMOS:** Gerenciamento museológico – Exposições didáticas.

O acesso às coleções etnológicas pelos poucos pesquisadores, nacionais ou estrangeiros, que por elas se interessam é grandemente dificultado. Em primeiro lugar, por não estarem devidamente localizadas de modo a permitir um manejo rápido como os livros de uma biblioteca. Em segundo lugar, por que a natureza da matéria-prima de que são feitas recomenda a separação por categorias – cerâmica, plumária, etc.– e o etnólogo procura geralmente artefatos de uma única tribo. Essa busca, em que “tudo deve ser identificado” é comparada, por Lúcia van Velthem (1984: 54) a uma “escavação arqueológica”.

São cada vez menores, por essas razões, os estudos de coleções e as atividades de colecionamento. Luís Grupioni (1992:24) assim o explica: “A ‘cientificação’ do trabalho de campo foi acompanhada pela perda de importância da coleta de coleções etnográficas. (...) A institucionalização das universidades obscurece os museus e os institutos históricos, criando um novo padrão no conhecimento e na pesquisa científica no Brasil”.

Pese à argumentação correta de Grupioni, reabilitou-se entre nós, de certa forma, o estudo de cultura material nos últimos anos. Como exemplos, citemos os volumes *Tecnologia Indígena* e *Arte Índia* da *Suma Etnológica Brasileira* (D. Ribeiro e B. Ribeiro [orgs.] 1984), *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988) e *Arte Indígena, Linguagem Visual* (1988) de Berta G. Ribeiro, *O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais*, de Maria Heloísa Fénelon Costa (1988), *Grafismo Indígena* organizado por Lux Vidal (1992) e *Índios do Brasil*, coordenado por Luís Grupioni (1992). 1992, que marcou os 500 anos da chegada dos europeus à América, mobilizou museus e antropólogos que organizaram simpósios e exposições, publicando coletâneas e catálogos por toda a parte.

As Exposições etnográficas também experimentaram renovação. Abandonado o amontoado de objetos, que apenas transmitia o volume do despojo, passou-se a mostras temáticas, com mensagens politicamente concebidas, de modo a infirmar preconceitos contra os povos aborígenes. Essa reversão do primitivismo americano ganhou alento com o despertar da consciência ecológica. Reconhece-se, cada vez mais, que as reservas de biodiversidade, as quais responderão pela

(\*) Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bolsista do CNPq.

melhoria da alimentação, saúde e conforto das futuras gerações vêm a ser um bem preservado pelas populações nativas do terceiro mundo. Até mesmo os princípios da estrutura democrática, de que se orgulha a nação norte-americana, teriam sido absorvidos por Benjamin Franklin e Thomas Jefferson nas culturas ameríndias e não no iluminismo francês ou na Grécia antiga.<sup>1</sup>

### Exposições: lições a tirar

Duas concepções regeram, no início do século, a orientação teórica e, conseqüentemente, os projetos conceituais de exposições dirigidas por Franz Boas e Otis Tufton Mason. Mason trabalhou no United States National Museum da Smithsonian Institution, de Washington, até se aposentar, dedicado a estudos de cultura material e ao preparo de exposições. Boas, desligou-se do referido museu e, mais tarde, do American Museum of Natural History, de N. York, em 1905, para organizar o Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, que formou antropólogos de primeiro naípe, porque considerou a Universidade mais apropriada do que o museu, para o exercício de atividades acadêmicas.

O. T. Mason e John Wesley Powel, do Bureau of American Ethnology encontraram uma forma de explicar inventos básicos da humanidade – produção do fogo, transporte, cerâmica, cestaria – segundo um arranjo tipológico de caráter evolutivo. A idéia subjacente seria a existência da “unidade psíquica da humanidade”, permitindo tratar esses fenômenos em grupos humanos apartados. Equivaleriam, as referidas idéias, a “espécimes biológicos, que podiam ser divididos em famílias, gêneros e espécies” (Jacknis 1985: 77). Na opinião de Boas, contudo, os fenômenos envolvendo aquelas invenções, podendo embora parecer idênticos, “suas qualidades imanentes seriam diversas”, porque “na Etnologia, tudo é individualidade”. O objeto de estudo não deveria ser as abstrações do individual observado, e sim o espécime em sua história e no seu meio” (citado por Jacknis, 1985: 79).

A ênfase de O.T. Mason, contrariando Boas, foi mostrar a funcionalidade das diversas invenções humanas e a forma como evoluíram. É exem-

plificada com a evolução da fiação e tecelagem, começando pela mudança tecnológica dos fusos, para chegar a lançadeiras e a teares. Nisto, assume a posição de Marx que, numa nota de rodapé do primeiro volume de *O Capital*, dizia: “Uma história crítica da tecnologia demonstraria seguramente que nenhum invento do século XVIII foi obra pessoal de um indivíduo. Até hoje essa história não existe”. (Citado por D. Ribeiro, 1978: 31).

O importante para Boas, ao contrário de Mason, era enaltecer o significado ao invés da forma do artefato. Explicava o que queria dizer, indicando que o chocalho do pajé estaria ligado antes a idéias religiosas do que a formas e funções sonoras. Para Boas, “a arte e as características de estilo de um povo só poderiam ser entendidas estudando suas produções como um todo” (Jacknis, 1985: 79). Uma coleção deveria, portanto, “retratar a vida de uma tribo” com suas peculiaridades mostradas em conjuntos especiais.

Por sua parte, ao preparar a secção etnológica da feira Mundial de Chicago, Mason verificou, examinando o mapa de distribuição das tribos norte-americanas, que a variação na cultura material se fazia sentir não segundo a língua ou a “raça” e sim o meio-ambiente. Do ponto de vista teórico, o arranjo museológico feito nessa linha levaria ao conceito de *área cultural*. Surgido da técnica de montar uma exposição, esse conceito vigora até hoje como instrumento de trabalho e interpretação dos antropólogos que estudam populações tribais ou regionais. Dele também surgiu o conceito de *aculturação*, segundo o qual o contato com culturas do mesmo porte, ou mais dominadoras, pode acarretar a incorporação ou a influência em culturas de populações avassaladas e de pequena expressão numérica.<sup>2</sup>

Percalços diversos tinham que ser levados em conta na montagem de exposições. O mais corrente era a falta de espaço para mostrar toda a estrutura material de uma tribo. Outro impecilho era ausência de dados sobre a procedência tribal, bem como a função dos objetos principalmente os rituais. Inovação importante foi a introdução

(1) Cf. Washington Novaes, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 9/7/1993: “O desprezo à cultura”.

(2) O projeto “Índios do Brasil: cultura e identidade” elaborado por B. Ribeiro para o Museu do Índio de Brasília, utiliza o conceito de áreas culturais Índigenas de Galvão (1979) para mostrar as variações culturais devidas a fatores ecológicos, ao isolamento ou ao fato de estarem as tribos indígenas ilhadas em meio à população nacional.

do diorama, ou “life group” como o denomina Jacknis (1985: 81), que estaria mais afinado com a concepção da “realidade tribal” de Boas. Resultou, também, do incremento do trabalho de campo pelos etnólogos do Bureau of American Ethnology; da verificação de que nas exposições de biologia, o habitat tinha que ser levado em conta e, nas exposições de arte, a contemporaneidade do executor não poderia faltar. A confecção do “life group” introduzia o artesão – hoje também o programador visual – no rol de trabalhadores de museus etnográficos. E dava aos objetos um entono funcional e contextual.

Mason nunca abdicou dos seus esquemas tipológicos e evolutivos. Chegou a assumir que “o refinamento do gosto” faria com que “o mundo todo se tornasse um lar indivisível de uma só raça”. Para Boas, contudo, “o principal objeto das coleções etnológicas seria a disseminação do fato de que a civilização não é absoluta, e sim relativa, e que nossas idéias e conceitos só são verdadeiros no âmbito de nossa civilização” (citados por Jacknis, 1985: 82-3). Não obstante, conclui esse autor, os pontos de vista de Mason e de Boas, por razões práticas, acabaram se aproximando nas exposições que cada qual realizava, em Washington, o primeiro, e em New York, o segundo. Isto porque, o museu, como instituição mantida com recursos públicos e privados, tinha que atender às expectativas de seus provedores e do seu público.

Boas considerava que o papel dos museus era oferecer “entretenimento, instrução e pesquisa” (Jacknis, 1986: 86), sendo que cada uma dessas finalidades se relacionava com as audiências dos museus: crianças e pessoas com instrução média e, finalmente, os estudiosos. Para cada grupo, Boas se esforçava em oferecer uma exibição distinta, embora reconhecesse que 90% dos visitantes buscavam o entretenimento. Para isso lançava mão dos dioramas dispostos de forma que sua mensagem fosse instantaneamente percebida (Jackins, 1986: 86).

A terceira parcela de audiência de um museu de história natural, como o de New York, a menor mas a mais exigente, porque constituída pelos cientistas, era a que Boas desejava atender em primeiro lugar. Isto porque, a pesquisa em cultura material cabia aos grandes museus. A eles estava também reservada a conservação do patrimônio material dos povos nativos, cujo estudo levaria a induções científicas. Explica-se, por essa

preocupação, o fato de ser Boas o autor da mais importante obra sobre *Arte Primitiva* (1ª edição, 1927), e ser seu colega O.T.Mason o responsável pela primeira classificação tipológica da arte do trançado (1ª edição, 1904). Em 1899, tornado professor titular do Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, Boas ofereceu cursos de administração de museus, e incentivava seus alunos a estudar coleções museológicas e de campo relacionadas à arte e artesanato. O projeto conceitual do Museu do Índio de Brasília (B. Ribeiro 1987)<sup>3</sup> foi concebido de modo a induzir o visitante, escolar ou adulto, a refletir sobre: 1) a criatividade das culturas indígenas desenvolvidas nos trópicos que, não obstante sua singeleza, engendraram soluções próprias à satisfação de necessidades humanas comuns; 2) o saber ecológico do índio que, dominando os mecanismos de reprodução das plantas e animais, soube desenvolver uma política adequada à sua preservação; 3) os problemas que enfrentam os remanescentes indígenas no Brasil para continuarem vivendo segundo os modos de vida que herdaram de seus antepassados, e, dessa forma, fazer jus às terras que ocupam; 4) o legado indígena à cultura brasileira, vivo até hoje para milhões de interioranos, que não saberiam sobreviver na mata amazônica ou no sertão nordestino, não fosse esse saber.

A exibição pura e simples de peças soltas do artesanato indígena, por mais belas que fossem, não atingiria esse objetivo. A maneira mais direta de comunicar as idéias subjacentes ao objeto era inseri-lo no seu contexto físico e ideológico, transformando-o de objeto inanimado em “objeto de conhecimento”. Para isso foi preciso acrescentar-lhe texto e iconografia. O primeiro, na forma de explanação breve, constitui um discurso dirigido ao visitante que não deseja apenas percorrer com os olhos uma exposição, senão captar-lhe a mensagem. A segunda, composta de gravuras e de fotos em que, a par do ambiente físico e cultural, é realçado o índio vivo, em sua dimensão humana.

A exposição pretendia abranger os seguintes temas: I. origem e antiguidade do homem nas

(3) O resumo que se segue é extraído desse texto, publicado em 1987. O edifício do Museu do Índio de Brasília, completado em 1989, nunca foi utilizado para o fim a que se deveria destinar.

Américas; II. O índio na História do Brasil; III. Contribuição do Índio à cultura brasileira e universal; IV. Os meios de subsistência; V. As artes da vida: transformação da matéria bruta em matéria-prima e em artefatos; VI. A reprodução da sociedade; VII. Índios do Brasil, hoje; VIII. O índio perante a nação.

O tema que abriria a exposição – povoamento da América e arqueologia brasileira – deveria ser coberto pela apresentação dos sítios líticos melhor estudados, representando a arqueologia do interior e da costa, bem como, devido ao seu valor artístico, a da calha amazônica.

Seguir-se-ia, cronologicamente, a visão do Brasil indígena no século da Conquista. Através de mapas, iconografia da época e textos, seria mostrado o mosaico de tribos – cerca de mais de mil, segundo o Mapa de Nimuendaju (1981) – que habitava nosso território e adjacências. E, ainda, como as populações nativas foram vistas pelos primeiros colonizadores (portugueses, franceses, holandeses e missionários) e de que maneira se deu a penetração européia no território que hoje corresponde ao Brasil.

O tema denominado “Contribuição do índio à cultura brasileira e universal” deveria mostrar, em linguagem museológica, os resultados de pesquisas recentes no campo da etnol-biologia. Destaques especiais se daria ao conhecimento e classificação da natureza por parte dos aborígenes, principalmente de elementos da flora, que os caracteriza como uma “civilização vegetal”.

Os temas denominados “meios de subsistência” e “artes da vida” deveriam mostrar que as invenções básicas da humanidade e os germes dos desenvolvimentos posteriores já se encontram nas Américas, a nível tribal. Tais são: as técnicas agrícolas adaptadas às condições de solo e clima tropicais. Enfatiza-se, também aqui, a capacidade do índio em descobrir e explorar as matérias-primas de seu ambiente ecológico (técnicas de trabalho da pedra, da madeira, da produção da cerâmica, trançado, fição e tecelagem, líber). E, mais, as soluções encontradas para as necessidades de abrigo e de transporte por água.

O módulo “A reprodução da sociedade” focalizaria as formas de vida associativa desenvolvidas pelos índios do Brasil. Aqui é salientada a linguagem simbólica do objeto, as “informações” nele contidas, segundo referentes da organização

social e da mitologia. Os ritos de passagem no ciclo de vida (nascimento, nomeação, iniciação à vida adulta – masculina, feminina – e morte) são explicitados através de textos, fotos e os objetos rituais pertinentes.

A imagem cultural do índio, etnicamente configurada pela socialização do corpo, através da pintura e os ornamentos, seria também tratada dentro dessa temática. E, finalmente, a simbolização do espaço: feminino, masculino, cêntrico, periférico, sagrado e profano.

A fabulação mítica, que revela a fantasia inigualável do índio, viria a ser exemplificada no tema “O mito, o rito e o objeto ritual”, em que seriam exibidos desenhos e respectivas legendas feitos por um índio Desana que publicou em *Antes o mundo não existia*, o mito de criação dessa tribo.

Chegar-se-ia, assim, ao Brasil indígena da atualidade. Coloca-se aqui como problema-chave a questão da terra. As novas frentes pioneiras que atingem os grupos indígenas em seus últimos refúgios são examinadas pelo modo como afetam a sua sobrevivência e autonomia cultural.

As tribos remanescentes, com suas singularidades e montante populacional, são discriminadas em mapas segundo áreas culturais. As situadas na região sul, leste e nordeste do Brasil exibem elevado grau de aculturação e mestiçagem. Não obstante vestirem-se, rezarem e enterrarem seus mortos como qualquer interiorano, teimam em identificar-se e serem identificados como indígenas, para fazerem jus à posse da terra e ao mínimo de autonomia que lhes resta. As áreas centro-oeste e norte, em que ainda sobrevivem tribos quase intocadas pela sociedade nacional, mostram, por sua vez, a riqueza cultural que cabe ao Brasil defender e preservar.

Os temas que encerram a mostra procurariam levantar a problemática ligada ao que se poderia chamar “a busca da identidade”. Diante da contingência de um convívio pacífico com a sociedade nacional, o índio procura apossar-se dos instrumentos que determinaram a supremacia do homem branco: o domínio do poder mágico da escrita e o acesso à máquina do Estado, fonte de decisões sobre seu destino. Ao mesmo tempo, aferra-se à sua identidade étnica convencido de que, na medida em que ela se diluir ou desvanecer, perderá a única vantagem que adquiriu por sua

origem e sua resistência heróica à descaracterização e homogeneização.

Uma das maneiras de promover a imagem étnica é expressá-la através de artesanato destinado ao mercado exógeno. Estes bens culturais indígenas – porque tradicionais, não estereotipados, com caráter histórico, social e simbólico estão fadados, a serem insígnias de etnicidade e, dessa forma, ajudarão a preservar a configuração sócio-cultural indígena.

Como se vê, a exposição foi planejada como uma tentativa de utilizar um meio de comunicação visual – museológico – para transmitir idéias, conceitos e argumentos, destinado a conscientizar a opinião pública sobre o drama histórico dos povos indígenas. E levou em conta a disponibilidade das coleções fragmentárias existentes tanto no Museu Pigorini da Itália, onde foi montada pela primeira vez, em 1983, quanto na coleção selecionada pela Artíndia da FUNAI de Brasília, cujo acervo seria incorporado ao futuro Museu do Índio de Brasília.

A exposição previa a produção de um catálogo-guia que reunisse os textos explicativos e as iconografias dos 287 temas abordados. Livro-guia semelhante, reproduzindo os 292 painéis da exposição *Amazônia Urgente, Cinco Séculos de História e Ecologia*, acompanhou suas cinco exposições mostradas, em 1992 e 1993, no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Salvador e Belém. O livro-guia é uma maneira de “levar a exposição para casa” e consultar as fontes bibliográficas que lastreiam as informações.

A abrangência da temática contida nas mencionadas exposições compara-se com as mostras planejadas por O. T. Mason, para o U.S. National Museum, ou com a exposição realizada por Luís Grupioni (1992), cujo catálogo, por ele coordenado, é do tipo tradicional. A exposição “Índios del Brasile: culture che scompaiono”,<sup>4</sup> primeira versão da planejada para o Museu do Índio de Brasília, foi acompanhada de um catálogo em dois volumes, do modelo italiano: o primeiro volume com artigos relacionados à temática da mostra e, o segundo, com a descrição e ilustração de cada uma das peças apresentadas.

(4) “Índios do Brasil: culturas que se extinguem”, montada na Cúria do Senado do Forum Romano, em 1983, sob o patrocínio do Museu Pigorini de Roma e da Fundação Roberto Marinho. (Cf. Zevi et alii, 1983).

Uma exposição muito elaborada, concebida por Darrell Allison Posey e realizada por Denise Hamu de La Penha, abrangendo os diversos aspectos da cultura Kayapó – o adaptativo, o associativo e o ideológico – assemelha-se à visão expositiva de Franz Boas: a de abranger, em toda a sua profundidade, uma única cultura (Oliveira & Hamu, 1992).

Os exemplos citados indicam que uma exposição não pode ser meramente de objetos e sim conter uma mensagem, explicitada por meio de ambientações e todo o tipo de visualidades.

### Estudo das coleções

Os estudos de cultura material entre grupos indígenas brasileiros têm sido empreendidos principalmente por antropólogos ligados a museus. Exceto levantamentos, a exemplo dos de T. Hartmann (ver adiante) e S. F. Dorta (1992), nenhum estudo tem sido feito, salvo erro, com base na análise de coleções de museus. Isso se deve, salvo exceções, ao fato de a maioria dos acervos museológicos carecerem de dados que os contextualizem.

A incoerência no colecionamento é revelada, igualmente, pelo número extraordinário de peças do mesmo tipo, por exemplo, arcos e flechas que, por seu volume, representam o despojo do armamento de uma tribo, à maneira do que ocorreu na década de 30 com os índios Urubu-Kaapor (Ribeiro, 1989a:120).

Até hoje os museus não desenvolveram normas sobre métodos de coleta de coleções etnográficas em consonância com seus objetivos de documentação científica e difusão cultural; e não provêm dotações orçamentárias a serem oferecidas a pesquisadores em trabalho de campo. Em outras palavras, não existe uma política de aquisição claramente definida e, em consequência, inexistente uma política de pesquisa arquivística que permita o melhor aproveitamento do acervo existente do ponto de vista científico e como subsídio a exposições museológicas. Mais ainda, esse patrimônio não se torna acessível aos próprios índios, como testemunho de sua cultura. Ou seja, o acervo não é usado como produtor e difusor do conhecimento.

Esses percalços ocorrem em parte por não serem os etnólogos orientados para estudos de cultura material ou arte étnica e não terem, em

função disso, um comprometimento intelectual e afetivo com as coleções. Anulam-se, assim, as potencialidades de obter coleções e extrair informações, às vezes únicas, dos acervos artefactuais armazenados nos museus, principalmente para seus produtores.

O mesmo se verifica nos Estados Unidos. Nancy Lurie (1981), antropóloga ligada a um museu etnográfico, afirma que, no seu país, antropólogos completam sua formação sem nunca terem pisado num museu. Ela calcula que 250 dos 5 mil associados da American Anthropological Association trabalham em museus e, dos artigos publicados na última década, apenas dois, num total de duzentos, tratam de problemática museológica. Sturtevant (1969:632-33) afirma que “2/3 das aquisições recentes do U.S. National Museum, da Smithsonian Institution, de Washington, foram feitas por amadores; 90% das coleções etnográficas nunca foram provavelmente estudadas”. Dessa forma, “atrofia-se a função de pesquisa do museu e deteriora-se o status profissional do curador. Frequentemente mal cuidadas, as coleções tornaram-se inacessíveis aos pesquisadores” (Stocking 1985: 9).

O mesmo ocorre entre nós. Num levantamento feito por B. Ribeiro (1990:49) ficou demonstrado que, dos 1.765 títulos arrolados por T. Hartmann (1984), entre 1967 e 1982, apenas 55 tratam, total ou parcialmente, de cultura material. Em trabalho mais abrangente, devido a D. Gallois (1986ms.) são recomendados 350 títulos a alunos de um curso sobre cultura material ministrado na Universidade de São Paulo.

Como se vê, as condições físicas dos museus etnográficos e conceituais das universidades desencorajam o colecionamento, o estudo das coleções e, conseqüentemente, a problemática que lhes diz respeito. As deficiências são a norma na maioria – ou talvez na quase totalidade – das instituições do gênero. Tais são: as sedes são edifícios antigos construídos para outros fins, que têm de ser restaurados e adaptados para suas novas funções. Reconhecer e aceitar essas tarefas, com as quais se enfrentam, hoje, o Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o Museu do Índio da mesma cidade, é condição *sine qua non* para qualquer renovação museológica de caráter científico e cultural.

Problema comum aos vários museus é que o acervo, tal como o prédio, é um legado do

passado. Nestas condições, além de exigir uma inversão enorme de esforço e competência para a sua identificação, o acervo tem de ser levado em conta na elaboração da temática a ser tratada nas exposições e nas pesquisas museológicas.

Prioridade inadiável é o fichamento, através da **informatização**, depois de recuperadas as informações disponíveis relativas às coleções, bem como a restauração das peças. Só assim os museus atenderão a seus objetivos: resgatar a memória nacional materializada em objetos e documentos, e colocá-la a serviço da comunidade.

Percalço, em parte superado, era a ausência de um vocabulário controlado para discriminar e designar os produtos que compõem o acervo artefactual do indígena brasileiro. O *Dicionário do Artesanato Indígena* (Ribeiro, 1988) procurou sanar essa lacuna, propiciando o emprego de uma linguagem uniforme para a nomeação, identificação e descrição dos artefatos, as técnicas de manufatura e as matérias-primas componentes, cujo fichamento e interrelação seriam efetuados por computador, segundo o sistema de *thesaurus*.

É de se perguntar: o que leva alguém a formar uma coleção e o que faz com que seja preservada? K. Pomian define coleção como sendo um conjunto de “objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar do público” (1985: 86). A característica desses objetos é serem destituídos do valor de uso, agregados, porém, de valor de troca. Este provém do fato de que, embora não sirvam para serem usados, e sim para serem expostos ao olhar, são considerados uma preciosidade (*ibidem*).

Pomian sugere que, para a conceituação dos objetos de uma coleção se empregue o termo **semióforo**, assim definido:

“De um lado estão as coisas, os **objetos úteis** (...) que são consumidos. De outro lado estão os **semióforos, objetos que não têm utilidade** no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, **são dotados de um significado**; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. A atividade produtiva revela-se portanto orientada em dois sentidos diferentes: para o visível, por um lado, para o invisível, pelo

outro. Para a maximização da utilidade ou para a do significado. As duas orientações, embora possam coexistir em casos privilegiados, são todavia opostas na maior parte das vezes” (Pomian, 1985: 71).

No caso das coleções etnológicas encontramos tanto as **coisas**, objetos utilitários e os tecnológicos – artefatos para produzir trabalho – uns e outros destinados a servirem de base às atividades de subsistência e conforto humano, bem como os **semióforos**, “cuja função consiste em conter signos” (Pomian, 1985: 58), mensagens estas embutidas em lendas, mitos e crenças religiosas. Uns e outros são suportes materiais de idéias e vinculam-se à trajetória histórica dos povos que os produziram ou daqueles que deles se apropriaram e os preservaram. Nas sociedades complexas, as pessoas investidas de poder político ou econômico organizam coleções individuais em função de seus interesses e idiosincrasias. Nas sociedades tradicionais, o etnólogo ou historiador de arte é quem coleciona. Num e noutro caso essas coleções terminam nos arquivos dos museus e retratam a imagem que sociedades humanas deixam de si. O artefato-documento só pode contribuir para uma história social total se não for isolado dos demais documentos de que faz parte.

Uma questão a ser abordada nesse contexto é a dos novos colecionamentos, tendo em vista a renovação e atualização das coleções. Os museus norte-americanos fazem *marketing* para estimular colecionadores a cederem suas coleções ou urgir mecenas a adquirirem as que estão à venda. Argumenta-se que a falta de aquisição de coleções conduz à estagnação de museus, que deixam de cumprir uma de suas finalidades: a guarda e exibição de bens culturais. Por outro lado, a aquisição desordenada acarreta problemas de acondicionamento, identificação de acervos mal documentados e a expansão de reservas técnicas e de pessoal encarregado de cuidar das coleções.

Um comentário a respeito é oferecido por James D. Nason:

“A primeira resposta a isso (oferta de coleções) é que nenhuma coleção deve ser aceita, se não estiver mínima ou completamente documentada, e se não tivermos condições apropriadas para cuidar dela. Caso o museu no qual trabalhamos se ressinta de

falta de espaço ou de outras condições indispensáveis para o armazenamento adequado de uma coleção constituiria uma falta de ética aceitá-la. Contudo, não havendo essas limitações e diante da dificuldade de obter-se uma coleção feita no campo, a aceitação é recomendável” (1987: 62-3).

Em Ribeiro e Velthem (1992: 109-110 – **de que o presente artigo é uma continuação** – são referidas as fontes bibliográficas nas quais são elencadas e estudadas as coleções museológicas. Referem-se, basicamente, ao Museu Goeldi, Museu Paulista e Acervo Plínio Ayrosa. O levantamento de coleções etnográficas, no Brasil e no Exterior, entre 1650 e 1955, deve-se ao trabalho paciente e hercúleo de Sonia F. Dorta (1992: 501-28), incluído na coletânea etno-histórica organizada por Manuela Carneiro da Cunha em homenagem aos 500 anos da chegada dos europeus à América. O inventário soma 191 coleções registradas por data de entrada na instituição, coletor, instituição onde se encontram, grupo étnico ou área geográfica a que pertencem, caracterização sumária por natureza de material, número de peças, observações e fontes bibliográficas. O levantamento é completado por fontes gerais e índices de: coletores e colecionadores, instituições, grupos étnicos e áreas geográficas. Ele não pode ser atualizado por falta de espaço no volume, sendo da maior importância que isso seja feito numa única publicação. T. Hartmann, que coordena o projeto “Coleções Etnográficas Brasileiras”, no Brasil e no exterior, já publicou alguns resultados desse trabalho (com Damy & Hartmann, 1986; Hartmann, 1976, 1991).

Cantwell *et alii* (1981), que organizaram um simpósio intitulado “The research Potential of Anthropological Museum Collections”, para juntar pessoas interessadas nas suas “vitais mas ignoradas potencialidades”, consideram-nas “uma área quase inesgotável para antropólogos, na medida em que se instrumentem a fazer uso delas” (Rotchild & Cantwell, 1981: 5). O simpósio procurou atender a esse objetivo, apresentando técnicas de análise modernas, inexistentes quando as coleções foram constituídas, e estudos de caso arqueológicos e etnológicos à base de pesquisa de campo e coleções de museus. No capítulo de encerramento, os referidos editores admitem que as antigas

coleções “costumam ser parcamente documentadas, espalhadas, ou despidas de integridade” (1981: 580), embora constituam os únicos vestígios de culturas humanas. Dizem mais: “Enquanto as exposições de museus ganham crescente popularidade em toda a parte com o grande público, as coleções são sub-usadas (“underused”) pela comunidade acadêmica” (1981: 581).

Um modelo de estudo de artefatos, baseado na história cultural norte-americana, proposto por E. Mc Clung Fleming (1986: 163-173), aplica-se a outros contextos, como aqueles afeitos a antropólogos, voltados à decodificação da cultura material indígena e das antigas coleções etnográficas. Fleming inicia seu artigo dizendo:

“Cada cultura, seja ela primitiva ou avançada, depende por inteiro de seus artefatos, quer seja para a sobrevivência ou a auto-realização. Os testemunhos mais antigos do homem

incluem objetos produzidos para satisfazer suas múltiplas necessidades, para dominar a natureza com sua força física e psíquica, e também ao seu semelhante, para deliciar sua fantasia, afirmar seu senso de forma, e criar símbolos de significado” (1986: 164).

Esta conceituação demonstra a importância que o autor atribui à pesquisa dos artefatos como um “estudo humanístico primário” (*ibidem*).

Antes de propor um modelo para o estudo do artefato, Fleming (1986: 165) informa que dos 6.000 museus existentes na América do Norte (Estados Unidos e Canadá), 2.200 podem ser tidos como de história natural. Neles são incluídos acervos de ciência e tecnologia, arte e história, abertos ao estudo, que todavia não tem avançado.

Desenvolvido para o estudo da antiga arte decorativa norte-americana, o modelo de Fleming se aplica a outros campos artefactuais, podendo ser descrito segundo o seu esquema abaixo transcrito:

Operações (A)	Informação suplementar do artefato (B)
4. Interpretação (significado do artefato)	Valorização na cultura do observador
3. Análise cultural: relações entre artefato e cultura	Aspectos selecionados do artefato de acordo com sua cultura
2. Avaliação (juízo de valor)	Comparação com outros objetos
1. Identificação (descrição física)	
O artefato: história, matéria-prima, construção, desenho, função.	

O primeiro aspecto do módulo proposto é a *identificação* do objeto. Procura-se classificá-lo e descrevê-lo segundo sua função, matéria-prima constituinte, processo de manufatura, ornamentação e outros caracteres distintivos. A segunda etapa é verificar se o artefato é **genuíno**, ou uma reprodução, através da comparação com espécimes do mesmo gênero, objetivamente identificados por um **expert**. A **análise cultural** vem a ser a terceira operação. Ela condiz com as duas primeiras, mas aprofunda mais ainda a pesquisa do artefato, na medida em que o avalia funcional e simbolicamente. Isto é, estuda-o “como veículo de comunicação que traz consigo noções de status, idéias, valores, sentimentos e significados. Em alguns casos, a análise funcional indicará o modo pelo qual o artefato se tornou agente de mudança vital dentro de uma cultura” (Fleming, 1986: 169).

Outras formas de análise cultural levariam em conta a presença do objeto em uma única cultura ou subcultura, numa área cultural, em um único artífice num grupo de artesãos. E sua vinculação a significados ou conteúdos de crenças religiosas, estruturas de poder, hierarquização social, bem como conceitos estéticos. Ou nas palavras de Fleming: “o modo pelo qual uma cultura deixa sua marca em um dado artefato e a maneira como um artefato particular reflete essa cultura” (1986: 171). O conjunto artefactual indicaria, por outro lado, “o nível tecnológico de uma cultura, os materiais à sua disposição, seu gosto e preferência formal, a qualificação de sua mão-de-obra, as relações de comércio, nível de vida, uso social, afetividade popular e estilo de vida” (*ibidem*). Estudados dentro dessa ótica, os artefatos se tornam “documentos não-verbais” que conferem evidências de natureza semelhante aos “textos escritos (documentos verbais)”. Mas nesse caso, o estudioso deve assenhorear-se do “vocabulário do material, construção, desenho, função e como tudo isso se combina” (1986: 172).

A quarta operação diz respeito à **interpretação**. Na análise precedente o objeto é visto no âmbito da cultura de origem. Aqui trata-se de relacioná-lo com a do observador. Isto é, em que medida ele nos afeta por sua relevância e significado. E, ainda, as várias formas como esse significado pode ser interpretado segundo o ponto de vista pessoal, classista, ideológico ou nacional. A interpretação surge dos dados anteriormente citados, e a valorização que se dê às suas diferen-

tes características: material, inovação tecnológica, desenho, funções simbólicas e o seu papel na cultura de origem.

### Observações finais

A função primordial do museu em relação ao seu público é a de recreação cultural. Por isso, a exposição tem que ser uma festa para os olhos, uma forma atraente de captar a atenção do público, desde o infantil até o adulto. É também função do museu, corolário da recreação cultural, a transmissão de informações de uma forma mais facilmente perceptível – porque entra pelos olhos e atinge o cérebro – permitindo excitar a inteligência e o pensamento. O museu é, ainda, o guardião de riquezas e, quanto mais próspero o país, maior e mais representativo é o seu acervo.

Coleções etnográficas revestem-se de importância não apenas para aqueles que as apreciam e estudam mas sobretudo para os seus próprios criadores e herdeiros. Clientes disso, grupos indígenas começam a organizar seus próprios museus, na forma de “casas de cultura”, reconstruir suas antigas malocas, à maneira de museus, tanto no Brasil (Ribeiro e Velthem 1992: 109), quanto no Canadá (Ames 1987:16) e certamente em outras partes. Nesse contexto, antigas coleções adquirem valor inestimável, tanto estético e simbólico, quanto econômico e de auto-representação de etnias – hoje cerca de 200 no Brasil – que se enxergam e se distinguem por sua língua, aparência física, adornos, pinturas corporais, cortes de cabelo e tudo o mais que possa singularizar sua identidade.

É dentro dessa ótica que o museu etnográfico expressa a reconquista do patrimônio nacional como tarefa chave em países despojados como os do Terceiro Mundo. Ele conserva bens culturais retirados de seus núcleos de origem. Essa desterritorialização de culturas, adaptadas a novos cenários, busca ser um alento para o orgulho tribal e nacional, embora muitas vezes tornadas formas híbridas e descaracterizadas de povos vivos e extintos.

Canadá e Estados Unidos têm se visto enfrentados, mais do que os países da América Latina, com reivindicações das suas populações nativas concernentes à sua herança cultural e à maneira como são representadas pelas exposições museológicas e os estudos etnológicos. A primeira

reivindicação é não serem chamados “nativos”, “indígenas”, no Canadá. Preferem a designação “Primeiras Nações” (first nations). Rejeitam o termo “Americanos Nativos” (native americans), que parece ser o preferido nos EE.UU. (Ames, 1990: 172). O autor cita um educador aborígine que assim define um museu de antropologia: “A conceituação de um Museu Antropológico é uma criação da sociedade branca dominante, mas o seu conteúdo deve-se aos povos nativos dominados” (1990: 159).

Dentro desse raciocínio, não apenas a forma de exibir sua cultura material é contestada pelos povos aborígines. Nos últimos 30 anos, a reapropriação dessa herança cultural é exigida a museus europeus e norte-americanos. A par disso, a “revisão de tratados, a restituição de terras tribais, o controle sobre a exploração de recursos naturais de suas reservas é igualmente reclamada” (Mauzé, 1992: 25). A autora discorre sobre a restituição dos bens culturais mediante dois exemplos por ela estudados: o dos Kwagiulth (Kwakiutl) e dos U’Mista, do Canadá, que com eles construíram seus próprios museus.

Ames sugere três formas de aproximação dos museus, aos quais cabe a custódia da herança indígena, com os povos que procuram representar. A primeira, seria transmitir “poder cultural”, ou a capacidade de “apoderarem-se culturalmente”, em sentido figurado, das suas coleções quando mostradas ao público, permitindo que opinem sobre o modo de “armazená-las, exibí-las e interpretá-las”. Propõe, ainda, ao lado das coleções tradicionais, de tecnologias simples, exibir os problemas cotidianos desses grupos segundo arranjos deles próprios, em exposições temporárias e mediante palestras. Em segundo lugar, o diretor do Museu de Antropologia de Vancouver propõe o que chama “interpretações múltiplas” pelas quais são confrontadas as perspectivas acadêmicas e as dos sujeitos observados. Argumenta, por último, que o museu deve colocar-se à frente de “teorias críticas”, questionando a situação social dos povos que ele retrata (Ames, 1990: 161-62).

Em um artigo anterior, sintomaticamente intitulado “Liberte os índios de seu destino etnológico: a emergência de pontos de vista indígenas em exposições sobre índios”, Ames (1987) enfatiza que as populações aborígines, através da educação que recebem na sociedade

dominadora, tornam-se, ao mesmo tempo, “culturalmente conscientes e politicamente ativos” (1987: 15). Aliados aos ativistas ambientais, buscam “preservar os territórios tradicionais contra a intrusão do governo e das indústrias extrativistas” (*ibidem*). Diz ainda Ames: “Durante os últimos 10 anos, comunidades indígenas abriram seus próprios museus e centros culturais, reivindicando apresentar sua própria imagem no que foram e no que desejam ser” (1987: 16).<sup>5</sup>

Igualmente instigante é o artigo de Ames, publicado em 1986 e reeditado em 1992, sob o título: “Serão mesmo necessários, ainda, os museus e a antropologia?” Citando renomados antropólogos, alerta para a “imprecedente fragmentação teórica”, a “pletora de novas metodologias” e a “fundamentação do conhecimento não apenas em premissas científicas mas também em paradigmas ideológicos” (1992: 99). A legitimidade do trabalho antropológico poderia ser igualmente questionada pelo fato de haver, em 1983, nos Estados Unidos, 40% de PhDs procurando colocação. Pergunta Ames, ainda, se o labor antropológico não poderia ser coberto por outras disciplinas, tais como a sociologia, a geografia ou a economia (*ibidem*).

Para Ames, é mais encorajador o destino dos museus, porque aumentam em número, são a cada ano mais frequentados, conferem status e prestígios aos visitantes como “templos e palácios da sociedade moderna” e como instrumentos do poder político do Estado ao retratar “a história e a cultura da nação” (1992: 100-101). Enquanto a etnologia perde substância entre o alunado e a sociedade, os museus ganham reconhecimento por suas funções tradicionais de coletar, preservar, pesquisar e educar. Isso, não obstante o museu apresentar a imagem positiva ou idealizada da história cultural – nunca a negativa –, e os visitantes deterem-se poucos segundos frente a cada painel (1992: 192:105).

Ames (1992: 106) diz ainda:

“Embora seja objeto dos museus preservar artefatos para recuperar o passado tribal, não

(5) A exposição “Ciência Kayapó: alternativa contra a destruição” foi preparada com a assessoria dos índios dessa tribo e relatada por eles ao público visitante do Paço Imperial, onde foi exibida, durante a Rio/92 (Oliveira & Hamu, 1992).

lhes cabe salvar povos ameaçados de extinção de acordo com uma imagem etnologicamente reconstruída (...). Os museus podem exercer importante função, (...) registrando as mudanças que os grupos indígenas experimentam (...). Por exemplo, na introdução de fibras sintéticas, no uso de máquinas, na aplicação de padrões tradicionais de desenho a edições em serigrafia ou acrílico; experimentos com desenhos (...) e a exploração de novos mercados de belas artes assim como de *souvenirs*.”

Na verdade, a produção artesanal indígena expandiu-se, nos últimos anos, nas três Américas, destinada a um público mais amplo – o dos compradores de lojas folclóricas – possibilitando sua recriação e adaptação ao gosto e uso de compradores (Ribeiro, 1983). Também aqui o museu desempenha importante papel, ao tornar-se o guardião das tradições artesanais e dos contextos culturais em que estão inseridas. Sturtevant (1969: 640) calcula em quatro e meio milhões os artefatos guardados em museus em todo o mundo, dos quais 90% não foram

estudados (1969: 632). Uma razão para isso, além das citadas, segundo Ames (1992: 49), é a falta de esquemas conceituais para a pesquisa em cultura material. Estas só poderão desenvolver-se na medida em que houver maior número de estudos de caso, seja de coleções etnográficas, ou de campo, ou de ambos. Embora poucos, registram-se, entre nós, estudos de antropologia da arte e de cultura material, conforme o recenseamento de B. Ribeiro (1990) e M.H. Fénelon Costa (1992).

As exposições mais recentes, a exemplo de *Amazônia Urgente* (Ribeiro, 1992) e *Índios do Brasil* (Grupioni, 1992) procuram informar a qualidade e a força das idéias que originaram e produziram objetos de sentido econômico, social e simbólico. Dessa forma, oferece-se ao público condições de estabelecer um diálogo criativo com as culturas e as regiões que estudamos.

Seja como for, é preciso investigar mais a fim de encontrar formas e meios de alcançar a compreensão do público, de nossa consciência, crítica e social, a respeito das belezas e dos defeitos das sociedades das quais nos nutrimos e evoluímos, seja genética como culturalmente.

RIBEIRO, B.G. Ethnomuseology: from collection to exhibition. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 189-201, 1994.

**ABSTRACT:** Anthropologists attached to museum often wonder: what is the point of badly documented kept ethnographic collections, piled up in dusty museum back-rooms, threatened by mildew and termite infestation? It is true that they represent the heritage American aborigenes left to the nations built upon their territory. However, how to extract from these bumb objects, lacking any subsidiary data, some scientific, cultural and symbolic information? This article inquires answers to some of these questions.

**UNITERMS:** Collections management – Doctrinal exhibitions

### Referências bibliográficas

AMES, M.M.

(1987) Free Indians from their Ethnological Fate: The emergence of the Indian Point of View *In Exhibitions of Indians. Muse*, Journal of the Canadian Museums Associations, 3(2): 14-25.

(1990) Cultural Empowerment and Museums: Opening

up Anthropology through Collaboration. Susan Pearce (Ed.) *New Research in Museum Studies*, vol. 1, *Objects of Knowledge*. Athlone, London: 158-173.

(1992) *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. UBC Press, Vancouver, 212 p.

- BOAS, F.  
(1955) *Primitive Art*. Dover Publications, New York, Inc., 373 p. (1ª ed.: 1927).
- CANTWELL, A.M. E.; GRIFFIN, J. B.; ROTCHILD, N. A.  
(1981) *The Research Potential of Anthropological Museum Collections*. The New York Academy of Sciences, New York, 585 p.
- COSTA, M.H.F.  
(1988) *O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais*. Editora UnB, Editora UFRJ e CNPq, Brasília, 159 p.  
(1992) Merquior, Lévi-Strauss e a Modernidade. *José Guilherme Merquior*. João Ricardo Moderno (Org.) *Tempo Brasileiro*, 109: 107-138.
- DAMY, A.S.A.; HARTMANN, T.  
(1986) As coleções etnográficas do Museu Paulista: composição e história. *Revista do Museu Paulista*, N.S., S. Paulo, XXXI: 220-270.
- DORTA, S.F.  
(1992) Coleções etnográficas (1650-1955). Manuela Carneiro da Cunha (Org.) *História dos Índios do Brasil*. FAPESP/Companhia das Letras/SMC S. Paulo: 501-528.
- FLEMING, E. Mc C.  
(1986) Artifact Study: A Proposed Model. T.J. Schlereth (Ed.) *Material Culture Studies in America*. The American Association for State and Local History, Mashville, Tennessee: 163-173.
- GALLOIS, D.  
(1986) Estudos de Cultura Material Indígena: uma orientação bibliográfica. ms./inédito/ 39 p.
- GALVÃO, E.  
(1979) Áreas culturais indígenas do Brasil: 1900/1959. *Encontro de Sociedades. Índios e Brancos do Brasil*. Paz e Terra, Rio de Janeiro: 193-228.
- GRUPIONI, L.D.B. (Org.)  
(1992) *Índios do Brasil*. Secretaria Municipal de Cultura, S. Paulo, 279 p.  
(1992) Coleções etnográficas sob suspeita, notas sobre as expedições do casal Lévi-Strauss ao Brasil Central. Comunicação ao XVI Encontro Anual da ANPOCS, outubro, Caxambu, M. Gerais. ms./inédito, 38 p.
- HARTMANN, T.  
(1976) Cultura material e etnohistória. *Revista do Museu Paulista*, N. S., São Paulo, XXIII: 177-197.  
(1984) *Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira*, vol. III. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 724 p.  
(1991) Testemunhos etnográficos e Catálogo. *Memória da Amazônia* de Alexandre Rodrigues Ferreira. Universidade de Coimbra, Coimbra: 105-263.
- JACKNIS, I.  
(1985) Franz Boas and Exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology. George W. Stocking, Jr. (Ed.) *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Univ. Wisconsin Press, Madison: 75-111.
- LURIE, N.O.  
(1981) Museumland revisited. *Human Organization*, 40: 180-187.
- MASON, O. T.  
(1976) *Aboriginal American Indian Basketry*. Studies in a textile art without machinery. Peregrine Smith Inc, Santa Barbara, 548 p. (1ª edição: 1904).
- MAUZÉ, M.  
(1992) Exhibiting one's Culture, Two case studies: The Kwagiulth Museum and the U'Mista Cultural Centre. Diversos autores, *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*. Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt/Main, IKO: 25-36.
- NASON, J. D.  
(1987) The Determinatin of Significance: Curatorial Research and Private Collections. Barrie Reynolds ; Margaret A. Stott (Eds.) *Material Anthropology. Contemporary approaches to Material Culture*. University Press of America, Lanham, MD: 31-68.
- NIMUENDAJU, C.  
(1981) *Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju*. IBGE - Fundação Nacioanal Pró-Memória. SPAN. Rio de Janeiro (1 mapa, 97 p.) (2ª ed.: 1987).
- OLIVEIRA, A. E. de; HAMU, D. (Orgs.)  
(1992) *Ciência Kayapó. Alternativas contra a destruição*. Museu Paraense Emílio Goeldi/CNPq, Belém, 51 p.
- POMIAN, K.  
(1985) Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1 - *Memória-História*. Impr. Nac. Casa da Moeda, Porto: 51-86.
- RIBEIRO, B. G.  
(1983) Artesanato Indígena, para que, para quem? B.G. Ribeiro et alii: *o artesanato tradicional e o seu lugar no mundo contemporâneo*. INL/FUNARTE/MEC. Rio de Janeiro: 11-45.  
(1987) Museu do Índio, Brasília. *Caderno Rio-Arte*, Rio de Janeiro, 3 (7), Secr. Mun. Educ. e Cultura: 84-95.  
(1988) *Dicionário do Artesanato Indígena*. Itatiaia/EDUSP, Belo Horizonte, 343 p.  
(1989) Arte Indígena, Linguagem Visual. Indigenous Art, Visual Language. Ed. Itatiaia/EDUSP, Belo Horizonte, 186 p.  
(1989a) Museu e Memória: reflexões sobre o colecionamento. *Ciência em Museus*, Belém, 1(2) , Museu Goeldi, CNPq:109-122.  
(1990) Perspectivas Etnológicas para Arqueólogos: 1957/1988. *Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais* (BIB), Rio de Janeiro, 27: 17-77.  
(1992) *Amazônia Urgente: Cinco Séculos de História e Ecologia*. Ed. Itatiaia/CNPq/MEC/VITAE, Rio de Janeiro, 268 p., 2ª ed.
- RIBEIRO, B.G.; VELTHEM, L. H. van  
(1992) Coleções Etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. M.M. Carneiro da Cunha (Org.) *História dos Índios no Brasil*. FAPESP/Companhia das Letras/SMC, S. Paulo, 103-112.

- RIBEIRO, D.  
(1978) *Os Brasileiros 1 - Teoria do Brasil*. Vozes, Rio de Janeiro, 177 p., 4ª ed.
- RIBEIRO, D. (Ed.); RIBEIRO, B. G. (Coord.)  
(1987) *Suma Etnológica Brasileira. Edição atualizada do Handbook of South American Indians*. Vol. 2, *Tecnologia Indígena*. 443 p. Vol. 3, *Arte Índia*. 300 p., Vozes/FINEP, Petrópolis (1ª edição: 1986).
- ROTCHILD, N. A.; CANTWELL A. M. E.  
(1981) The Research Potential of Anthropological Museum Collection. A.M. Cantwell; J.B. Griffin; N. A. Rotchild (Eds.) *The Research Potential of Anthropological Museum Collections*. Annals of the New York Academy of Sciences, N. York, vol. 376, 585 p.
- STOCKING Jr., G. W.  
(1985) Essays on Museums and Material Culture. G.W. Stocking Jr. (Ed.) *Objects and Others*. Essays on Museums and Material Culture. Univ. Wisconsin Press, London: 3-13.
- STOCKING Jr., G. W. (Ed.)  
(1985) *Objects and Others*. Essays on Museums and Material Culture. Univ. Wisconsin Press., London, 258 p.
- STURTEVANT, W. C.  
(1969) Does anthropology need museums? *American Anthropologist*, 82: 619-649.
- VELTHEM, L. H. van  
(1984) *A Pele de Tulupere: Estudos dos trançados Wayana-Aparai*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. ms./inédito/ Fac. Fil. Letras e C. Humanas, Universidade de S. Paulo, 307 p.
- VIDAL, L. (Org.)  
(1992) *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, S. Paulo, 296 p.
- ZEVI, F. et al  
(1983) *Índios del Brasile. Culture che scompaiono*. vol. 1: *Scritti di antropologia e archeologia*. Soprintendenza Speciale al Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 121 p. vol. 2: *Catalogo. Archeologia. La cultura materiale*. Soprintendenza Speciale al Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini. Soprintendenza Archeologica di Roma, De Luca Editore, Roma, 161 p.

Recebido para publicação em 29 de setembro de 1994.



## MUSEU E EDUCAÇÃO: REFLEXÕES ACERCA DE UMA METODOLOGIA

*Denise Cristina P. Catunda Marques\**

MARQUES, D.C.P.C. Museu e Educação: reflexões acerca de uma metodologia. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 203-206, 1994.

**RESUMO:** Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a prática educativa desenvolvida pela equipe da Seção Educação do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, no período compreendido entre 1989 e 1994. Primeiramente, procura-se destacar os aspectos principais da metodologia aplicada em alguns dos projetos para, em seguida, relacioná-los a uma proposta ampla de educação em museu.

**UNITERMOS:** Educação – Museu – Arqueologia – Objeto.

A Seção Educação do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP desenvolve, desde 1989, uma série de atividades junto ao público de 1º, 2º, e 3º graus, professores e, mais recentemente, junto a outros grupos da comunidade.

As experiências desenvolvidas são marcadas por diferenciadas formas de ação, que refletem a gama variada de abordagens adotadas pela equipe.

Formada a partir da fusão dos extintos Instituto de Pré-História e Museu de Arqueologia e Etnologia,<sup>1</sup> a equipe teve, ao longo destes cinco anos, diferentes referenciais teórico-metodológicos norteando os seus projetos.

Estas instituições situavam-se, coincidentemente, no mesmo prédio, mas mantiveram as suas duas salas de exposição abertas e funcionando separadamente até agosto de 1992. A sala Marianno Carneiro da Cunha, do antigo MAE, possuía uma exposição que buscava tratar das

heranças culturais do Homem brasileiro. O acervo era composto por peças arqueológicas do Mediterrâneo e Médio-Oriente, América Pré-Colombiana e Brasil, além de peças etnográficas africanas e afro-brasileiras. A sala Paulo Duarte, do antigo IPH, compreendia uma mostra sobre o cotidiano na Pré-História, com ênfase no processo de hominização e pré-história brasileira e uma mostra sobre o cotidiano na Arqueologia (Bruno; Mello Vasconcellos, 1989).

Este fato fez com que as equipes também continuassem desenvolvendo a maioria de seus projetos separadamente, a partir de suas linhas originais de atuação. Estas diferenciavam-se substancialmente, tanto em virtude dos referenciais adotados, quanto pelo tipo de abordagem museográfica das salas às quais estavam ligadas. Mesmo após o fechamento das exposições para reformulação, em 1992, a atuação continuou nestes moldes.

A exposição será reaberta em breve, em um outro espaço e sob uma abordagem conceitual e museográfica que busca contemplar os diferentes acervos reunidos com a fusão. Este fato traz consigo novas problemáticas e novas possibilidades de abordagens pedagógicas, o que me levou, como integrante de projetos educacionais desde 1985, a fazer uma reflexão das atividades até então de-

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

(1) A fusão envolveu, além das instituições citadas, o Museu Paulista e o acervo Plínio Ayrosa, do Depto. de Antropologia da FFLCH. Entretanto, apenas o Museu de Arqueologia e Etnologia e o Instituto de Pré-História possuíam atividades educacionais, sendo desenvolvidas, sistematicamente, por técnicos especializados.

envolvidas por esta Seção, no sentido de se explicitar alguns dos referenciais que as estiveram direcionando.

A metodologia utilizada em grande parte dos projetos permitiu que todas as atividades não subordinadas diretamente à exposição continuassem a existir, mesmo durante o período de fechamento, e que novas atividades fossem criadas.

Alguns dos projetos mantiveram a sua forma original e outros passaram por algumas adaptações, como é o caso das chamadas **Visitas Longas**. Estas têm suas raízes em um projeto desenvolvido em convênio com a CENP em 1981/82 (Hirata, 1985) e foram retomadas e reelaboradas pela equipe da Sala Marianno Carneiro da Cunha.<sup>2</sup>

Neste tipo de atividade, o diálogo com o educando dava-se a partir de questionamentos feitos com relação ao objeto, que é visto enquanto parte material da realidade cultural de um povo. Tido como documento, o objeto se torna fonte de informações, tanto em uma perspectiva de curta, quanto de longa duração (Segal, 1994). Tais questionamentos partiam da própria materialidade do objeto: sua forma, sua matéria-prima, a técnica empregada na sua confecção, a sua possível função, para se chegar às particularidades culturais do povo que o produziu. Neste processo, o educando descobria, de forma dinâmica e participativa, através do manuseio cuidadosamente direcionado de artefatos, a “linguagem do documento material”, podendo, assim, estabelecer um novo diálogo com os objetos expostos nas vitrinas do Museu (Raffaini, 1993), uma vez que apreendia um novo processo de coleta e interpretação de dados.

As diferentes experiências realizadas com os alunos demonstraram que não era apenas o educando que precisava ser sensibilizado para este universo, mas, também, o professor. Além disso, era necessário despertá-lo para uma série de questões, não só acerca da cultura material, mas da Arqueologia, da Etnologia e do espaço do Museu. Foi proposto, por este motivo, um **Laboratório Pedagógico de Orientação ao Professor**, que se

transformou, posteriormente, no **Mini-Curso para Professores**, onde as questões acima citadas eram tratadas e onde se incentivou a troca de experiências educacionais a partir do universo do museu. Ressalte-se que, nesta atividade, o professor também manuseava objetos e discutia questões referentes a eles, aproximando-se, assim, da realidade a ser vivenciada pelos seus alunos.

Pode-se afirmar que neste tipo de experimentação proposta, o processo de interpretação da documentação material é similar àquele desenvolvido pelo arqueólogo em seu cotidiano.

Outro desdobramento desta metodologia pode ser percebido no projeto **Museu Vai à Escola à Noite**. A partir da confecção de um *kit didático*, os alunos do período noturno seriam aproximados do universo material contido no museu. Este *kit* era composto por objetos (réplicas, objetos descontextualizados e/ou resultantes de trabalhos de arqueologia experimental), complementados por cartazes sobre as técnicas de fabricação e representação do uso de algum objeto, além de um texto contemporâneo a ele. Esta complementação possibilitava que se relacionasse o estudo do documento material representado pelo artefato com outros tipos de documentos: o escrito e o iconográfico.

Esta atividade era inicialmente desempenhada pelos técnicos da Seção, tendo sido estendida aos professores através de um treinamento intensivo para o uso do *kit*. Capacitados, então, a trabalhar junto aos seus alunos, tornaram-se, de certa forma, agentes multiplicadores, atingindo um número muito maior de pessoas do que aquele que poderia ter sido pela equipe de técnicos da Seção Educação. Para atender a esta nova demanda, vários outros *kits* foram confeccionados.

Em função dos princípios básicos que norteiam esta metodologia e seus diferentes desdobramentos, inúmeras formas de atuação junto a seus públicos tornaram-se possíveis. É o que se nota tanto no projeto **Crianças no Museu**, para crianças de três a sete anos, quanto no da **Terceira Idade**. Evidentemente, tanto um quanto o outro passaram por adequações relativas não só à faixa etária, mas também às especificidades dos objetivos propostos para cada caso.

Estes projetos possuem um núcleo comum centrado na sensibilização pelo objeto (Hirata, 1985). Este é tomado como ponto de partida para uma série de reflexões que se inicia pelo estudo

(2) A equipe era composta pelas técnicas: Célia Maria Cristina Demartini, Denise Cristina Peixoto Catunda Marques e Judith Mader Elazari, sob a coordenação da Profa. Dra. Elaine F. Veloso Hirata.

de sua dimensão material, desdobra-se na análise de seu contexto de produção/utilização e desemboca na sua inserção no espaço do museu.

A educação em museu baseia-se especialmente nos objetos (Alencar, 1987; Greenhill, 1983). Estes, entendidos como suportes materiais de informações, ao serem corretamente inquiridos e contextualizados, oferecem informações sobre si mesmos e sobre quem os produziu e/ou os utilizou. Através da obrigatoria contextualização por que passam, os artefatos podem ser inseridos em uma ampla perspectiva da realidade cultural humana, embora pareçam representar aspectos muito fragmentados da cultura de onde foram retirados (Bucaille; Peses, 1989).

Ao retraçarmos com o educando o processo de confecção de um dado artefato, estamos possibilitando a ele que compreenda a relação existente entre o Homem e a Natureza e reflita sobre as respostas humanas dadas aos problemas enfrentados nesta relação; e que, ao mesmo tempo, seja despertado e estimulado a pensar na sua própria relação com o mundo que o cerca.

Neste processo, os educadores que trabalham com o universo do museu devem procurar aproximar os visitantes de suas exposições, de seu acervo, agindo, ora como mediadores/facilitadores, ora como instigadores/fomentadores e ora como elementos de síntese das questões levantadas e tratadas.

Ao analisarmos a ação educativa em museu, devemos considerar as particularidades deste tipo de instituição cultural, sem que, entretanto, nos deixemos limitar por elas. A atuação educacional deve ser encarada a partir de uma concepção ampla de educação, como uma prática social possibilitadora de transformações e mudanças (Brandão, 1981). Assim, se considerarmos o aspecto multifacetado e a natureza interdisciplinar de uma instituição de caráter museológico, estaremos ampliando as possibilidades de desdobramentos educacionais.

Neste sentido, outra contribuição dada pelo museu, que pode ser ricamente explorada, é a de conscientizar o indivíduo de que ele é herdeiro de um patrimônio e de poder capacitá-lo a utilizar, preservar e também criar novas referências patrimoniais.

O museu, enquanto espaço de educação não formal, não pode estar limitado a bases curriculares pré-estabelecidas. Pode, e deve, propiciar vivências diferenciadas das da sala de aula, tanto no aspecto cognitivo, quanto no afetivo, para os mais variados públicos que o frequentarem.

A metodologia criada e desenvolvida pela equipe da sala Marianno Carneiro da Cunha, vem contribuindo para que esta visão de educação em museu se torne uma realidade .

MARQUES, D.C.P.C. Museum and Education: reflections on a methodology. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 203-206, 1994.

**ABSTRACT:** This work presents some reflections on education praxis developed by the education team of the Education Section of Museu de Arqueologia e Etnologia of São Paulo University, between 1989 and 1994. Primarily it aims at focusing the most relevant aspects of the methodology applied to some projects and then to relate them to an ample museum education proposal.

**UNITERMS:** Education – Museum – Archaeology – Object.

### Referências bibliográficas

ALENCAR, V.M.A.

(1987) *Museu-Educação: se faz caminho ao andar...* RJ,PUC. Dissertação de Mestrado

BRANDÃO, C.H.

(1981) *O Que é Educação?* Ed.Brasiliense, Coleção Primeiros Passos. SP

BRUNO, M.C.; MELLO VASCONCELLOS, C.

(1989) A Proposta Educativa do Museu de Pré-História Paulo Duarte. *Rev. de Pré-História*, São Paulo, 7:165-186.

BUCAILLE, R.; PESES, J.M.

(1989) Cultura Material. *Enciclopédia Einaudi*, 16, C.M.L.I., Casa da Moeda.

GREENHILL, E.H.

(1983) Alguns pontos básicos sobre Educação em Museu. *Museums Journal*, 83 (2/3). (Tradução: Maria de Lourdes P. Horta).

HIRATA, E.F.V.

(1985) Relato das experiências educacionais do MAE: 1981-1982. *Dédalo*, São Paulo, 24: 11-20.

HIRATA, E.F.V. et alii

(1989) Arqueologia, educação e museu: o objeto enquanto instrumentalização do conhecimento. *Dédalo*, São Paulo, 27:11-46.

RAFFAINI, P.T.

(1993) Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3:159-164.

SEGAL, A.

(1984) Pour une didactique de la durée. H. Moniot (Org.) *Enseigner l'histoire - des manuels à la mémoire*. Peter Ed. Berne: 93-111 (Trad. - Circe MF. Bittencourt - p/ uso interno).

*Recebido para publicação em 25 de outubro de 1994.*

## Estudos Bibliográficos



ANDERSON, Richard L. *Calliope's Sisters – A Comparative Study of Philosophies of Art*. Prentice Hall, New Jersey, 1990, 320 pp., mapas, ilustrações.

Vera Penteadó Coelho\*

Quando um livro fala das melhores realizações artísticas de vários povos, ele se torna sempre numa leitura estimulante. Mas quando, além disso, refere-se a suas mais sublimes aspirações religiosas e éticas, às quais a arte está quase sempre ligada, ele se torna simplesmente encantador. É o caso dessa obra de R. L. Anderson, na qual é feita uma análise do que o autor chama “filosofias da arte” de nove culturas diferentes, comparando-as com a nossa própria, na tentativa de elaborar leis gerais que não se limitem exclusivamente à arte ocidental.

O título do livro refere-se à musa Calíope, filha de Zeus e da deusa Mnemosyne, que era especialmente ligada às artes. Como suas atribuições foram se ampliando mais e mais através dos tempos, o autor refere-se a suas hipotéticas irmãs com as quais suas funções poderiam ser divididas.

Anderson aborda as diferentes estéticas do ponto de vista da antropologia cultural, ou mais especificamente do que os antropólogos americanos convencionaram chamar “etics and emics”.

O termo “Etic” refere-se às coisas que têm uma existência possível de ser observada e que podem ser estudadas através de métodos aplicáveis a qualquer população humana. “Emic”, em contraposição, refere-se às coisas que existem apenas na mente dos membros de uma cultura, tendo significado apenas no contexto do sistema nativo.

O livro é dividido em duas partes: na primeira são descritos os sistemas estéticos dos San, Esquimós, aborígenes australianos, Sepik da Nova Guiné, Navaho, Yorubá, Aztecas, Índia antiga, Japão e da nossa própria cultura.

Na segunda parte, Anderson trata de problemas relativos ao que ele chama de uma “estética comparativa” procurando encontrar denominadores comuns entre as filosofias da arte de todo o mundo.

Um dos capítulos mais tocantes do livro refere-se aos San, habitantes do deserto de Kalahari. Vivendo da coleta e da caça em um ambiente tão pobre de recursos que torna impossível a agricultura e o pastoralismo, ameaçados e muitas vezes dizimados por vizinhos possuidores de tecnologias mais desenvolvidas, os San sobrevivem graças a uma grande engenhosidade para obter alimentos e a uma coragem notável para lutar contra as dificuldades quase insuperáveis de seu hábitat. Dadas as condições tão adversas de sua vida, seria possível pensar que eles não tivessem nada semelhante ao que se possa considerar arte, não lhes sobrando tempo nem energia para qualquer outra atividade que não fosse diretamente ligada à sobrevivência. Mas verifica-se, entretanto, que eles se dedicam com enorme afincamento ao embelezamento do corpo, à música e à fabricação de instrumentos musicais. A presença de atividades em torno da obtenção de beleza entre os San, o tempo, o trabalho e a atenção dedicados a elas demonstram que a arte é uma necessidade fundamental da cultura humana e que pode ser encontrada mesmo entre povos entre os quais poderíamos imaginar que só a sobrevivência pudesse ser fundamental.

Entre os Esquimós, a arte está presente na vida de todos os dias em artefatos tais como caixas para guardar lâminas de arpão, roupas e brinquedos de crianças. Entre eles, a arte é considerada como uma das razões que torna a vida possível. Muitas vezes os homens fabricam objetos para seu uso pessoal, mas, frequentemente, são feitas esculturas unicamente pelo prazer de esculpir, ou pelo prazer de dar às crianças brinquedos bonitos e engenhosos, mesmo que para isso tenham que percorrer grandes distâncias a fim de obter matéria-

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

prima. Muitas das manifestações artísticas Esquimó são inspiradas por motivos religiosos, além dos de ordem estética. Assim, por exemplo, a tatuagem das mulheres, além de torná-las mais bonitas e atraentes, assegura-lhes a proteção dos espíritos na ocasião do parto e durante o aleitamento, bem como sua sorte na vida *post-mortem* (aquelas cuja tatuagem foi mal feita não têm assegurada a sua felicidade depois de morrerem).

Os Esquimós distinguem três domínios da existência: o mundo sobrenatural, o mundo social da interação diária e o mundo natural dos animais, plantas e objetos inanimados. Como é possível a comunicação entre esses mundos? Há considerável evidência de que a arte desempenha esse papel de “pedra filosofal” que torna possível as transformações (isto é, as passagens) de um mundo para outro. Assim, um elemento frio e sem vida transforma-se em carne humana quente, e os espíritos que vivem dentro dessa carne transcendem sua habitação humana e tocam o elemento divino. No terreno do que se chama em inglês “performing arts” os Esquimós também exercem suas atividades artísticas: o canto, a dança e a narração de mitos, além de serem importantes manifestações estéticas, ajudam a superar o tédio do confinamento das longas noites de inverno. Muitos jogos, do tipo “cama de gato” também são disputados nessa ocasião. Nessas artes também se pode encontrar idéias ligadas à transcendência: tanto as palavras como as canções estão impregnadas de valores mágicos.

Entre os aborígenes australianos, a arte é vista como algo que ultrapassa a esfera mundana dos sentidos. Possuidores de uma tecnologia muito primitiva, têm, entretanto, uma arte profusa e variada, que se manifesta através de numerosos meios, como a decoração do corpo humano, as esculturas em areia, os zunidores, os objetos chamados “tjurungas”, as pinturas em entrecasca, em rochas, a música e a dança. Eles acreditam que em um passado mítico a que chamam “Tempo dos Sonhos” os espíritos trouxeram à existência uma abundância primordial de plantas, vida animal, seres humanos e muitas instituições como ritual, canções e princípios de descendência. Através da arte, eles esperam perpetuar a ordem natural de todas as coisas, tais como foram criadas no Tempo dos Sonhos. As obras de arte têm o poder de influenciar os espíritos, e visto que a existência humana em última instância depende

da arte, não é de se surpreender que entre os nativos da Austrália, ela seja produzida em grandes quantidades e com considerável sofisticação.

Através dela, os australianos podem também unir-se aos espíritos: através da dança e do ritual os participantes podem incorporá-los. Por meio dela, o indivíduo experimenta uma poderosa identidade com o mundo espiritual.

Através da arte, os homens Sepik da Nova Guiné expressam sua masculinidade e seu domínio sobre os adversários, sejam eles as mulheres (na sociedade Sepik há uma nítida oposição entre os papéis masculino e feminino, com um forte domínio dos homens sobre as mulheres), sejam eles os inimigos de outras aldeias. A arte é uma reafirmação constante e frequente do poder e da agressividade masculinos. Embora os temas de agressão masculina dominem a estética Sepik, os temas femininos também estão presentes. Anderson vê este fato como uma evidência da inimitável capacidade da arte para expressar idéias que, para a mentalidade racional, são contraditórias.

A estética Navaho proporciona uma oportunidade incomum para verificar o poder da arte. Entre suas manifestações artísticas mais importantes estão as pinturas na areia e a música, que são executadas quando alguém adoecer e se torna necessário realizar rituais de cura. E é justamente nessas cerimônias que a estética Navaho se manifesta em sua forma mais elevada. O mito de origem fala de um estado inicial de beleza, harmonia e felicidade. A doença significa uma quebra dessas condições ideais. Para eliminá-la, é necessário recriar a situação inicial através da arte. Não há uma atividade artística gratuita, mas nem por isso a arte deve ser vista como uma atuação com fins exclusivamente práticos — ela cura, e nisso ela é eficiente, mas sua principal função é restabelecer o equilíbrio da era primordial.

O capítulo sobre os Yorubá reveste-se de especial interesse para o antropólogo brasileiro, em vista das ligações desse povo com as religiões de nosso país. Além disso, mostra a importância da crítica de arte, capítulo ainda pouco estudado no que se refere à estética de povos primitivos.

Os Yorubá são possuidores de um sistema estético com regras bem explícitas (o que leva à formulação de um criticismo muito preciso) e têm, além disso, críticos de arte que quase chegam à especialização. Os estudos sobre esse tópico (a respeito dos quais Anderson fornece uma

bibliografia concisa, mas muito inspiradora) deveriam influenciar estudos similares entre outros povos, bem como os livros que abordam a etnoestética dentro de um contexto mais geral.

Entre os Aztecas, a arte é designada pelo conceito “flor e canção” — o que inclui poesia, símbolo, metáfora, e tudo o que tiver beleza significativa. Alguns trechos de poesias citados mostram uma incomparável delicadeza, aliada a uma preocupação de produzir pensamentos e obras duráveis, capazes de atravessar mais de uma geração:

“Elas não acabarão, minhas flores,  
Elas não cessarão, minhas canções...  
Mesmo quando as flores murcham e  
ficam amarelas  
Elas mesmo assim serão carregadas  
para o interior da casa  
do pássaro de plumas douradas”  
“Será que eu deverei partir como as flores  
que perecem?  
Será que nada da minha fama permanecerá  
na terra?  
Ao menos cantos, ao menos flores.”

Como a arte se origina nos deuses, ela deve durar para sempre. Mesmo depois da passagem do tempo, que ocasiona a desintegração dos objetos materiais, o *conceito* de arte é verdadeiro e imaterial. A pessoa genuinamente comprometida com a arte fica alheia à passagem do tempo e às vicissitudes do mundo, condição essa que é próxima da própria imortalidade. O verdadeiro artista é uma pessoa de exceção: ele é “aquele que dialoga com seu próprio coração”, aquele que recebe uma revelação mística da verdade sagrada. A beleza revelada nessa estética não deixa de ser intrigante: a sociedade Azteca foi uma das mais violentas conhecidas no mundo. A idéia de que a arte reflete, de alguma maneira, a cultura do povo que a produz não se aplica a este caso e incita a uma reflexão aprofundada sobre as relações entre o artista e seu meio social.

Na Índia antiga, arte e religião estão ligadas por elos inseparáveis, mas não deixa de lado o gozo das coisas terrenas. A arte é uma causa de prazer para os homens e ao mesmo tempo ela os ensina a tornarem-se melhores do que são. Essa melhoria não se refere puramente à esfera espiritual, mas

implica também a busca dos “purusarthas”, ou os quatro objetivos adequados da vida, que incluem a retidão, a emancipação espiritual, a aquisição da prosperidade material e o desfrutar dos prazeres mundanos refinados, entre os quais está a arte. Se o hinduísmo tem um lado ascético que nega o mundo, tem também um outro lado sensual que afirma a vida. Entre as manifestações de arte, a poesia é considerada como a mais elevada; para compreendê-la não é necessário usá-la conscientemente; ela não deve ser estudada laboriosamente, mas compreendida através da intuição. Quando uma pessoa limpa sua mente de tudo o que possa perturba-la e fica totalmente imersa na obra de arte, as emoções inatas transformam-se em respostas afetivas elevadas, que estão associadas com a estética. A arte pode transportar-nos para longe, levar nossos espíritos para além dos aborrecidos encargos de todos os dias e das ansiedades que permeiam nossas vidas. Embora a arte comece com sentidos, ela fornece um meio para transcender o mundo sensorial que nos rodeia, escapando para um estado de prazer superior, melhoramento pessoal e, por último, bem-aventurança espiritual.

Não é exagero afirmar que a arte é a própria essência da vida japonesa. Em comparação com outras culturas, a estética foi considerada como a expressão única da espiritualidade no Japão, da mesma maneira que a ética na China, a religião na Índia, e possivelmente a razão no Ocidente. Uma das principais correntes religiosas do Japão, o Shintoísmo, tem como conceitos fundamentais a mudança e a pureza. Se a arte deve retratar as coisas verdadeiramente significantes, então ela deve ser uma representação fiel da natureza em toda sua mobilidade. Os adeptos do Shintoísmo dão grande atenção à limpeza tanto de seus próprios corpos como casas e templos. Limpeza tem aqui um valor prático e ao mesmo tempo simbólico. Há entre eles uma equivalência entre beleza, pureza e bondade, que tem implicações para o sistema estético japonês. A arte deve refletir uma realidade palpável e não as fantasias individuais do artista. É a arte que torna a vida possível e é a vida que torna a arte possível. Outra importante corrente religiosa japonesa é representada pelo Budismo, no qual uma das manifestações estéticas mais significativas é o desenho das Mandalas. Estas surgiram como um meio de fazer entender, através da arte, e segundo regula-

mentação estrita, o sentido das escrituras esotéricas. Entre as muitas ramificações do Budismo, surge, no século X, uma de caráter mais popular, que se contrapõe às outras manifestações religiosas mais aristocráticas e elitistas: o Budismo Amida, que teve importantes conotações para a arte. A grande difusão do Budismo fazia com que as escritas tradicionais no idioma chinês fossem incompreensíveis para muitos de seus adeptos. Foi então que Genshin teve a iniciativa de pintar cenas do inferno e paraíso cujo realismo fazia desmaiar as damas da corte. Outra importante manifestação budista é o Zen, com implicações fundamentais para a arte e a estética. A abordagem artística feita pelo Budismo Zen levou à realização de pinturas, à arte do arqueiro, dos arranjos de flores, da cerimônia do chá e do teatro Nô. As crenças Zen forneceram uma teoria metafísica sobre a produção da arte: total focalização na concentração, cultivo da iluminação inspirada e uma rigorosa disciplina mental, capazes de demolir as aparentes fronteiras entre o eu e o universo da beleza perfeita - tudo isso leva a uma união entre a arte e a realidade. Considera-se que os valores principais dessa arte são: perecibilidade, irregularidade e simplicidade. Os japoneses dão especial ênfase ao caráter efêmero das coisas da vida; daí seu gosto pelas flores de cerejeira — elas duram pouco. A arte japonesa evita ainda os objetos simétricos, tendo acentuada preferência pela irregularidade tal como se apresenta nos jardins compostos de pedras e areia. Procura evitar o excesso de ornamentos nos objetos, substituindo-os por uma austera simplicidade. É uma arte de sugestão, de intuição, tal como se pode ver através de sua requintada poesia. A pureza e a limpeza rituais tomam forma no despojamento de suas formas artísticas.

Anderson examina a estética ocidental resumiendo-a à luz de quatro teorias:

- mimética — focaliza a relação de imitação entre a arte e o mundo sensível.
- pragmática — enfatiza a capacidade funcional ou instrumental da arte; exemplos de arte religiosa ou política podem enquadrar-se nessa teoria;
- emocionalista — coloca ênfase nos sentimentos do artista;
- formatista — considera a arte como uma manifestação única de formas significantes.

Através da imensa diversidade, das manifestações artísticas, Anderson enuncia algumas idéias gerais aplicáveis aos casos estudados: por toda parte a arte é executada em um estilo e um meio característicos de seu lugar e da época de sua origem; a arte em geral produz um impacto nos sentimentos daqueles que a experimentam; a arte é tipicamente executada com habilidade excepcional.

O estilo é o meio através do qual o significado da arte é transmitido. Através do livro, Anderson nos faz viajar por uma grande variedade de meios, desde aqueles que nossa cultura considera tradicionais até outros que sequer entram no rol de nossas preocupações estéticas: a degustação do chá, a aspiração de perfumes, a pintura em areia.

Também é analisado o meio social no qual a arte se realiza. As forças positivas e negativas (e muitas vezes destrutivas) dos encontros entre diferentes sistemas artísticos são vistos através de exemplos especialmente interessantes para antropólogos que estudam situações de contato.

A habilidade dos artistas pode ser verificada em vários níveis, com destaque para povos como o Azteca, no qual o artista é visto como um ser iluminado, cujos poderes ultrapassam os dos simples mortais.

Uma parte importante do livro é a que compara os papéis que a arte representa nas culturas não-ocidentais e na nossa: em outros povos, a arte desempenha um papel primordial como formadora de uma visão do mundo; entre os ocidentais “deixa-se pouco a arte teorizar, com exceção da própria arte”. Na verdade, arte e pensamento estético ocupam na nossa cultura uma posição isolada de outras esferas de atividade, ao contrário do que ocorre com estéticas de outros povos analisados, nos quais a arte está indissolivelmente ligada a outras esferas do saber.

Sendo que a arte é vista como uma das mais nobres produções humanas, daí decorre uma análise das íntimas relações que ela entretém com outros valores, como os de ordem moral, os que se relacionam com a verdade, com a beleza, a religião e com o sobrenatural.

Esses valores, como a arte, são sem dúvida universais. Mas, até que ponto eles são expressos ou admitidos explicitamente nas diferentes estéticas analisadas? Em outras palavras, será que mesmo sendo universais, podem ser universal-

mente admitidos? Ou será que as estéticas de diferentes povos incorporam-nos de maneira diversa?

Examinados vários casos, e esboçada uma tentativa de leis gerais, podemos fazer de maneira mais lúcida uma reflexão sobre a estética de nossa própria cultura, o que temos nós de específico e o que compartilhamos com outros povos em matéria de idéias estéticas.

E mais, o que podemos aprender com eles?

Uma das realizações notáveis da arte de nosso século é sua capacidade de absorver idéias de outros povos. Se as entendermos bem, elas poderão ser incorporadas a nossa cultura como contribuições notáveis e dignas de interesse, e não apenas como simples exotismos. É por acrescentar algo ao estabelecimento desse diálogo que reside, a meu ver, a grande realização do livro de Anderson.

*Recebido para publicação em 9 de outubro de 1994.*



## Notas



## PROPOSTA DE RECUPERAÇÃO DO PORTO GRANDE DE IGUAPE: HISTÓRIA E USO SOCIAL

O Porto de Iguape foi durante muito tempo o ponto gerador das principais atividades e norteador da dinâmica da vida do Município. Depois de ter sido descrito em várias publicações e de estar presente em muitas fotos e pinturas ligadas à vida da cidade, foi aterrado em 1967.

Esta ação, embora atendendo às necessidades do momento, tirou de circulação um testemunho da História de Iguape.

O objetivo desta nota é apresentar uma síntese do projeto que está sendo desenvolvido para a recuperação do antigo porto.

Uma prospecção preliminar mostrou que a estrutura básica do porto, ou de parte dele, está sob o aterro. Acreditamos que o antigo calçamento, realizado em 1850, e outras estruturas, podem ainda ser resgatadas através de uma escavação sistemática. A abordagem arqueológica será ampla, envolvendo a parte terrestre e a porção subaquática dos arredores do porto.

Toda a atividade de resgate dos vestígios materiais e a divulgação junto à comunidade só poderá ser efetiva através de um desenvolvimento metodológico adequado e tendo como base a pesquisa documental, inerente à Arqueologia Histórica.

No âmbito da Arqueologia Subaquática, a pesquisa vai ser de grande importância para a complementação das informações sobre a vida do porto ao mesmo tempo em que contribuirá para a implantação da disciplina no país. Através da pesquisa subaquática se concretiza o estudo interdisciplinar sobre o Porto Grande de Iguape, porque parte de suas estruturas encontram-se submersas ou no limite das variações das marés. Assim, um pouco da História do Porto poderá ser compreendida pelo estudo do entorno submerso.

Se pensarmos nas atividades de um Porto: transporte de cargas, o dia a dia das tripulações, os dejetos jogados ao mar, poderemos imaginar verdadeiros “Bolsões de Lixo”. Estes Bolsões são frutos diretos de atividades culturais, de ações espontâneas que simbolizam a presença de diferentes visitantes. O estudo sistemático destes Bolsões e o resultado das escavações das estru-

turas poderão fornecer um quadro esclarecedor sobre a vida do antigo porto.

A proposta final é resgatar todos os dados sobre o antigo porto e criar uma área de uso social, com exposição das informações históricas sobre o local. A idéia é recuperar uma área histórica, tornando-a um ponto turístico e de lazer para a população.

Algumas medidas referentes ao processo de conscientização da população deverão ser tomadas, pois é muito importante a compreensão e cumplicidade na ação de reconstituição. Neste sentido podemos enumerar as seguintes:

1 – Entrevistas com os antigos moradores que ainda se lembram do Porto e da sua utilização.

2 – Realização de palestras no sentido de esclarecer a população sobre o trabalho arqueológico que estamos desenvolvendo.

3 – Buscar o contato e o envolvimento da população mais jovem, uma vez que o público mais velho possui instintivamente uma relação com a obra, por ter participado de alguma forma das atividades do antigo ancoradouro.

Trata-se, portanto, de um Projeto de Pesquisa Arqueológica, envolvendo o componente subaquático adjacente, e o processo de comunicação, com a ação Museológica e Educacional.

*Maria Cristina Mineiro Scatamacchia\**  
*Célia Maria Cristina Demartini\**  
*Gilson Rambelli\*\**

*Recebido para publicação em 20 de setembro de 1994.*

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

(\*\*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Pós-Graduação.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS SAMBAQUIS FLUVIAIS DO MÉDIO RIBEIRA, SP

Em abril de 1993, realizou-se, em caráter emergencial, a exumação de restos esqueléticos no sítio Pavão III, um sambaqui fluvial localizado no município de Itaoca, médio vale do Ribeira, sul do Estado de S. Paulo. O sítio em questão não está isolado, e vários outros são conhecidos nesta mesma região do médio Ribeira, tendo sido objeto de um estudo sistemático e abrangente realizado por Cristiana Barreto (1988), do qual provêm as informações de contexto desta nota, e cuja leitura é recomendada aos interessados neste tema.

Estes sítios caracterizam-se por uma espessa camada de carapaças de caramujos terrestres, os (*Megalobulimus sp*), daí sua designação (concheiros), sendo também chamados de *sambaquis fluviaes*. Esta última designação se deve à sua semelhança com os sambaquis litorâneos. De fato, se por um lado o acúmulo de conchas nestes sítios interioranos nunca apresenta um grande volume que se destaca na topografia circundante, como frequentemente ocorre nos concheiros litorâneos, por outro lado, há outras características que os identificam, como a presença de uma grande quantidade de sepultamentos (sugerindo ocupação prolongada), a presença rarefeita de vestígios faunísticos de origem marinha e ainda certas similitudes nos padrões tecnológicos das indústrias lítica e óssea.

Estas semelhanças, associadas a um padrão de assentamento bastante ligado aos rios de maior porte, levaram Barreto (1988) a sugerir uma conexão das populações dos concheiros do médio Ribeira com aqueles do litoral, sugerindo uma penetração por via fluvial (canoeiros) destas populações no médio vale.

Os trabalhos de campo, realizados em uma área de cerca de 4m<sup>2</sup>, evidenciaram restos esqueléticos pertencentes a 7 indivíduos: 5 adultos, 1 jovem e 1 criança, em disposição caótica, uns sobre os outros, com exceção de um que estava em conexão anatômica. As características biológicas reveladas nas análises de laboratório apontam para uma baixa estatura e constituição franzina, se comparados aos grupos sambaquieiros do litoral. A análise das patologias dentárias sugere a deficiência de cálcio na

dieta, apesar da presença no registro arqueológico de conchas de moluscos e restos de alimentação diversificados como peixes e mamíferos. Além disso, o desgaste central nos dentes indica alimentação rica em fibras de origem vegetal.

Em visita aos laboratórios do MAE, a professora Marília de Mello e Alvim, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, teve a oportunidade de examinar esta amostra esquelética, sobre ela fazendo algumas observações e tecendo alguns comentários. Na observação dos crânios foi detectada a presença de hiperosteose porosa, com lesões localizadas na órbita e principalmente na calvária de um deles, que apresenta o “tipo cicatrizado” na região bregmática. Segundo Mello e Alvim; Uchôa e Gomes (1991), a hiperosteose porosa é uma afecção que atinge principalmente as crianças, causada por verminose em consequência de más condições de higiene aliada à deficiência de ferro na alimentação.

Ainda segundo a referida professora, este grupo difere sensivelmente dos grupos sambaquieiros do litoral, os quais apresentam o crânio bem mais alto, sugerindo que “o homem dos sambaquis fluviaes” provavelmente tenha ocupado esta região vindo do interior, não estando relacionado com o “homem do sambaqui do litoral”. Naturalmente, tais observações são ainda apenas impressões, baseadas em amostra bastante exígua, e amostras maiores provenientes de pesquisas sistemáticas são essenciais para equacionar corretamente o problema.

De qualquer forma, estamos diante de opiniões divergentes, baseadas em evidências também bastante diferentes, apontando ora para a origem litorânea dos sambaquis fluviaes do médio Ribeira, ora para uma proveniência planáltica. Para complicar ainda mais este quadro, G.C. Collet apresenta datas bastante recuadas para um destes concheiros interioranos (em torno de 10.000 anos) que, se confirmadas, remetem a questão para um momento anterior à grande dispersão da cultura sambaquieira pelo litoral sul brasileiro, pelo menos na configuração geomorfológica que hoje conhecemos.

Tudo isto aponta para o grande interesse arqueológico que suscitam estes sambaquis fluviais do médio vale do Ribeira, situados em plena transição entre os ambientes planáltico e litorâneo. Urge a implementação de um grande projeto de pesquisa sistemática destes sítios, os quais certamente guardam muitas surpresas para a história do povoamento do Brasil meridional.

Pouco tempo depois da visita da Profa. Mello e Alvim ao MAE, tivemos notícia de seu

súbito falecimento. Dedicamos assim este pequeno trabalho à sua memória e aos bons momentos que partilhamos.

Paulo A. D. De Blasis\*  
Silvia Cristina Piedade\*\*  
Walter F. Morales\*\*\*

### Referências bibliográficas

BARRETO, C.N.G.B.

(1988) *A ocupação pré-colonial do vale do Ribeira de Iguape, SP: os sítios concheiros do médio curso*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP.

MELLO e ALVIM, M.C.; UCHÔA, D.P.; GOMES, J.C.O.

(1991) *Cribrá Orbitalia* e lesões cranianas congêneres em populações pré-históricas da costa meridional do Brasil. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 1: 21-53

Recebido para publicação em 20 de dezembro de 1994.

(\* ) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Coordenador do Projeto.

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

(\*\*\* ) Estagiário do Serviço de Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

## O HOMEM PRÉ-HISTÓRICO DE SALTO GRANDE DO PARANAPANEMA

O sítio arqueológico **Salto Grande do Paranapanema** (SGP-040.658) corresponde aos vestígios de uma aldeia pré-histórica situada na margem direita do Rio Paranapanema, no Município de Salto Grande, Estado de São Paulo. Sua descoberta deveu-se à implantação de um projeto urbanístico pela municipalidade (chácara de recreio). A movimentação de terra decorrente da construção das primeiras edificações, principalmente na Chácara 7, evidenciou os remanescentes de uma antiga aldeia indígena, tais como, vasilhas de cerâmica (inclusive várias urnas funerárias), fragmentos cerâmicos em grande quantidade, carvões, corantes e restos esqueléticos humanos. Após algumas coletas feitas por amadores e curiosos, fato divulgado pela imprensa regional, a notícia chegou até a coordenação do **Projeto Paranapanema**, ainda no Museu Paulista da USP. Realizada a vistoria, o sítio foi cadastrado e inserido no sub-programa PP-SALV.CNS, que cuida das pesquisas de salvamento arqueológico da área de influência dos reservatórios das UHEs Canoas I e II. Os trabalhos, financiados pela CESP – Companhia Energética de São Paulo, incluem levantamentos arqueológicos e ambientais nos municípios paulistas de Cândido Mota, Palmital, Ibirarema e Salto Grande.

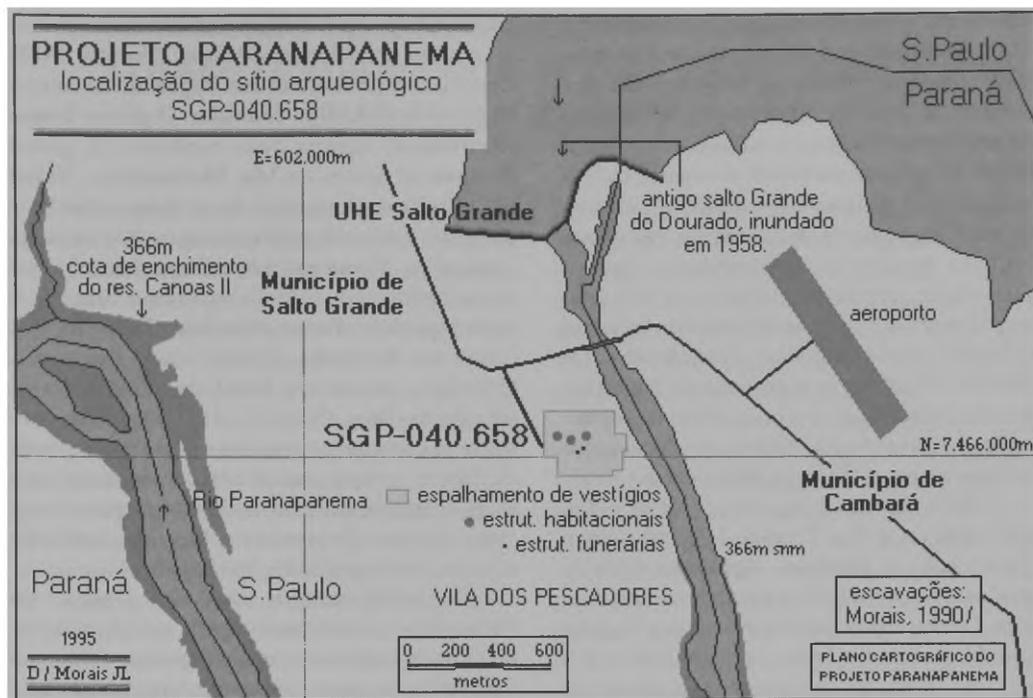
### A aldeia pré-histórica

Salto Grande do Paranapanema é uma aldeia pré-histórica possivelmente implantada há mil anos. Ainda sem datação absoluta, as características de seu *design* e a tipologia de seu equipamento colocam-na, todavia, em similaridade temporal com as aldeias descobertas e estudadas por **Luciana Pallestrini** no Paranapanema médio-superior. A primeira prospecção foi realizada em 1985, quando foram feitos os primeiros registros cartográficos, bem como as coletas sistemáticas iniciais do material em superfície. A partir de 1990, foram feitas intervenções mais profundas, principalmente nos trechos intra-muros, em meio aos alicerces de algumas construções. Em 1991, foi retirada a primeira urna, em decorrência de

escavação sistemática. Não se tem notícia das urnas (duas ou três) retiradas anteriormente por pessoas não qualificadas. O método adotado no levantamento da planta da aldeia é o das **superfícies amplas**. Para a evidenciação das estruturas habitacionais e funerárias, adota-se o **método etnográfico**. A conjugação dos dois métodos, idealizada com sucesso por **Pallestrini** a partir dos ensinamentos de **Leroi-Gourhan**, permite acentuar o uso da cartografia como poderosa ferramenta no campo da interpretação. Os resultados estão permitindo a formação de um **banco de dados** cartográficos informatizado que alimentará o SIG (Sistema de Informações Geo-Referenciadas) do Projeto Paranapanema.

No desenho organizacional do Projeto, o sítio arqueológico se localiza na região 2 – Bacia Média, meso-região 24 – Canoas, micro-região 242 – Canoas Sul. As coordenadas geográficas do sítio são 22 graus, 54 minutos e 42 segundos de latitude sul e 49 graus, 59 minutos e 40 segundos de longitude oeste. As coordenadas do sistema UTM são E = 604.097,0 m e N = 7.465.837,0 m.

A implantação da aldeia se deu em terraço areno-argiloso de superfície extensa, levemente inclinado para o Rio Paranapanema (sítio de classe 11 no quadro das classes de tipologia topomorfológica do Projeto Paranapanema). O terraço se situa 500 metros a jusante do salto Grande ou do Dourado, o maior acidente do leito do Paranapanema, afogado desde 1958 pelo remanso do reservatório da UHE Salto Grande. No entorno, a forma de relevo predominante é de colinas amplas (classe de relevo 212, do quadro das formas regionais de relevo do Projeto Paranapanema), onde predominam interflúvios com área superior a 4 km<sup>2</sup>, topos extensos e aplainados e vertentes com perfis retilíneos a convexas. A drenagem é de baixa densidade, com padrão sub-dendrítico, vales abertos e planícies aluviais interiores restritas (eventualmente ocorrem lagoas perenes ou intermitentes). Os principais elementos da coleção hídrica regional são o Paranapanema e seus afluentes Pardo e Novo. O suporte geológico regional são os basaltos da Formação Serra Geral (unidade JKsg, do quadro das



unidades litoestratigráficas do Projeto Paranapanema). Localmente afloram arenitos intratropianos finos, intensamente silicificados. O clima é do tipo Cfa (sistema Köppen), sub-tropical, com verões quentes e chuvosos e invernos acentuados, com ocorrência de geadas.

A conjunção de fatores ambientais favoráveis concretizou um substrato paisagístico adequado para a implantação da aldeia pré-histórica de Salto Grande do Paranapanema. O locus de implantação, caracterizado pelo terraço marginal elevado, com declividade máxima de 2 %, consolida uma sistemática de povoamento que se populariza vale abaixo, por volta de mil anos atrás: da ocupação das colinas dissecadas pelos pequenos afluentes da percée do Paranapanema (lá fortemente encaixado no basalto), muda-se, a partir da foz do Itaré, para a ocupação predominante de terraços então suficientemente extensos para suportar aldeias com 10 hectares. O basalto foi duplamente benévolo: por um lado, decomposto mediante um longo processo físico-químico, proporcionou fartos “barreiros” próprios para a obtenção da argila necessária para a fabricação de utensílios de cerâmica; por outro, funcionou como rocha-encaixante

para os finos grãos de areia que, após processo de silicificação, resultaram em arenito de fratura conchoidal excelente para a fabricação de armas e ferramentas.

#### Os restos esqueléticos

Como frisado, o sítio Salto Grande do Paranapanema é rico em urnas funerárias. Anteriormente às intervenções arqueológicas, a Sra. Eidenir Fredrichsen, proprietária da Chácara 7, ao abrir as valas para a implantação dos alicerces de sua residência, desenterrou duas urnas de onde exumou dois esqueletos humanos em estado de conservação relativamente bom. Contudo, ambos registravam a ausência de diversos ossos devido a fragmentações recentes causadas pela retirada e armazenamento inadequados. Tal fato impossibilitou observações contextuais mais acuradas, produzindo lacunas que prejudicaram o entendimento do grupo humano que ocupou o sítio.

O material recebeu tratamento no laboratório do Museu de Arqueologia e Etnologia, que consistiu na limpeza, identificação, remontagem, inventário e descrição morfoscópica preliminar, oca-

sião em que se recuperou quase integralmente o crânio da **sepultura 1 (S1)**. A calvária se apresenta completa. Porém, na face, registra-se a ausência de parte da órbita esquerda, das asas maiores e menores do osso esfenoide esquerdo e direito, de pequena porção do osso nasal, da fossa escafoide e da lâmina horizontal do palatino. Os arcos zigomáticos se encontram fragmentados. As maxilas e a mandíbula, após a remontagem, registram ausência total dos dentes por perda *in vivo*, com absorção do processo alveolar, configurando-se desdentadas. Os côndilos mandibulares se apresentam fragmentados. Os ossos longos, em bom estado de conservação, registram fragmentações, em alguns casos na diáfise ou nas epífises, ora distais, ora proximais.

O indivíduo da S1 era provavelmente velho, com idade entre 50 e 55 anos, de acordo com a classificação de **Pedersen**. Apresenta sinais de patologia nas vértebras e em algumas articulações. O tálus evidencia que costumava ficar na posição de cócoras, hábito comum entre as populações indígenas (pré-históricas e atuais) do Brasil (Mello e Alvim & Uchôa, 1993).

Na **sepultura 2 (S2)**, cujo indivíduo é de menor porte, registram-se os fêmures, tíbias, fíbulas e úmeros com ausência das epífises distais e proximais, além da fragmentação nas diáfises. Faltam o crânio e a mandíbula. Os 11 dentes remanescentes estão desarticulados e apresentam pouquíssimo desgaste.

No sedimento que envolvia os esqueletos foram encontrados um dente de porco-do-mato (*Taiassu sp.*) e uma uniponta pedunculada confeccionada em osso de mamífero, possivelmente utilizada na caça de animais de porte médio. A

presença de pedúnculo sugere uma composição desse artefato com flechas e lanças. (Fossari, 1985) Destaca-se a presença de um fragmento de concha de molusco da família *Tonnidae*. O gênero *Tonna* (**Brunnich**) agrupa duas espécies. *T. galea* (**Linnaeus**) ocorre no Mar Mediterrâneo, litoral Indo-Pacífico, Oeste da Índia, e Norte e Nordeste do Brasil, habitando fundos arenosos. Registra uma subespécie, *Tonna galea brasiliana* (**Morch**), que ocorre no litoral do Espírito Santo até o Uruguai. A outra espécie é *Tonna maculosa* (**Dillwyn**), que ocorre nas Bermudas, Flórida, Índias Ocidentais, Colômbia, Venezuela e Brasil, do litoral do Ceará até a Bahia (Rios, 1970: 75). Não foi possível identificar se o fragmento pertence a uma ou outra espécie. Porém, como se trata de uma concha de molusco exclusivamente marinho, podemos inferir que este grupo humano frequentava o litoral ou mantinha contatos com populações litorâneas.

Os sepultamentos de Salto Grande do Paranapanema são importantes na medida que proporcionam uma oportunidade ímpar para o estudo das populações horticultoras pré-históricas do interior de São Paulo: deles se obteve a única evidência de crânio praticamente completo nas séries esqueléticas que compõem o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia. Trata-se de um exemplar que posteriormente poderá se integrar em um estudo de população que, aliado à análise do meio ambiente e da cultura material adicionará conhecimentos à história do povoamento do Planalto Meridional Brasileiro.

José Luiz de Morais \*  
Sílvia Cristina Piedade \*\*

### Referências bibliográficas

FOSSARI, T. D.

(1985) *A indústria óssea na arqueologia brasileira: estudo piloto do material de Enseada – SC e Tenório – SP* – Dissertação de Mestrado FFLCH – USP.

MELLO e ALVIM, M.C.; UCHÔA, D.P.

(1993) Efeitos do hábito de cócoras no tálus e na tíbia de indígenas pré-históricos e de um grupo atual

do Brasil. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3:35-53.

RIOS, E.C.

(1970) *Coastal Brazilian seashell*. Rio Grande, RS, XI.

(\*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Coordenador do Projeto Paranapanema.

(\*\*) Serviço de Curadoria do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Recebido para publicação em 10 de dezembro de 1994.

## PROJETO OESTE PAULISTA DE ARQUEOLOGIA DO BAIXO E MÉDIO VALE DO RIO TIETÊ: SÍNTESE DOS TRABALHOS REALIZADOS

O Projeto do Baixo e Médio Vale do rio Tietê abrange vasta área do Estado de São Paulo, banhada pelo rio Tietê e seus afluentes, com os seguintes limites geográficos: entre 20°30" e 22°30" Latitude sul; entre 48°00 e 52°00 Longitude oeste (ver mapa).

O interesse pela área iniciou-se nos anos 70 em decorrência da construção da Usina Hidroelétrica de Ilha Solteira no rio Paraná. Tratou-se, no entanto, de um diagnóstico de caráter geral, em área restrita e com tempo muito limitado. Neste período, foram prospectados oito aldeamentos pré-históricos lito-cerâmicos. Quatro aldeamentos foram datados pela termoluminescência de 2200 a 1040 AP. Nas coletas de superfície e nas sondagens foi obtida uma grande quantidade de material lítico e cerâmico. O estudo do material coletado evidenciou uma grande homogeneidade entre estes sítios, seja do ponto de vista das dimensões, que variam de 150 a 200m, quanto do material. Esta constatação nos levou a concluir que grupos pertencentes a uma mesma Tradição cerâmica, a denominada Tradição Tupi-Guarani, ocuparam a área estudada no período indicado pelas datações obtidas.

Fouco após a realização de nossos trabalhos, com a entrada em funcionamento da Usina de Ilha Solteira, a maioria dos aldeamentos foi inundada, impossibilitando-nos o aprofundamento de nossas pesquisas.

A partir dos anos 80, trabalhos sistemáticos puderam ser iniciados e continuam até hoje, graças a convênios assinados entre a Companhia Energética do Estado de São Paulo – CESP e o Museu Paulista e, posteriormente, o Museu de Arqueologia e Etnologia, ambos pertencentes à Universidade de São Paulo.

O convênio assinado entre as duas Instituições teve méritos indiscutíveis, entre os quais, e a nosso ver o mais importante, o de eliminar das pesquisas o termo "salvamento", no sentido de "corrida" para salvar sítios arqueológicos prestes a serem inundados, para adotar o termo "salvamento" no sentido de "priorização" de sítios arqueológicos ameaçados

pelas Usinas. Com isto, pudemos elaborar um Projeto de pesquisas arqueológicas de caráter regional e interdisciplinar que permite, a médio e longo prazos, não só uma descrição acurada das populações que ocuparam a área, como também a reconstituição do habitat nas diferentes épocas de sua ocupação.

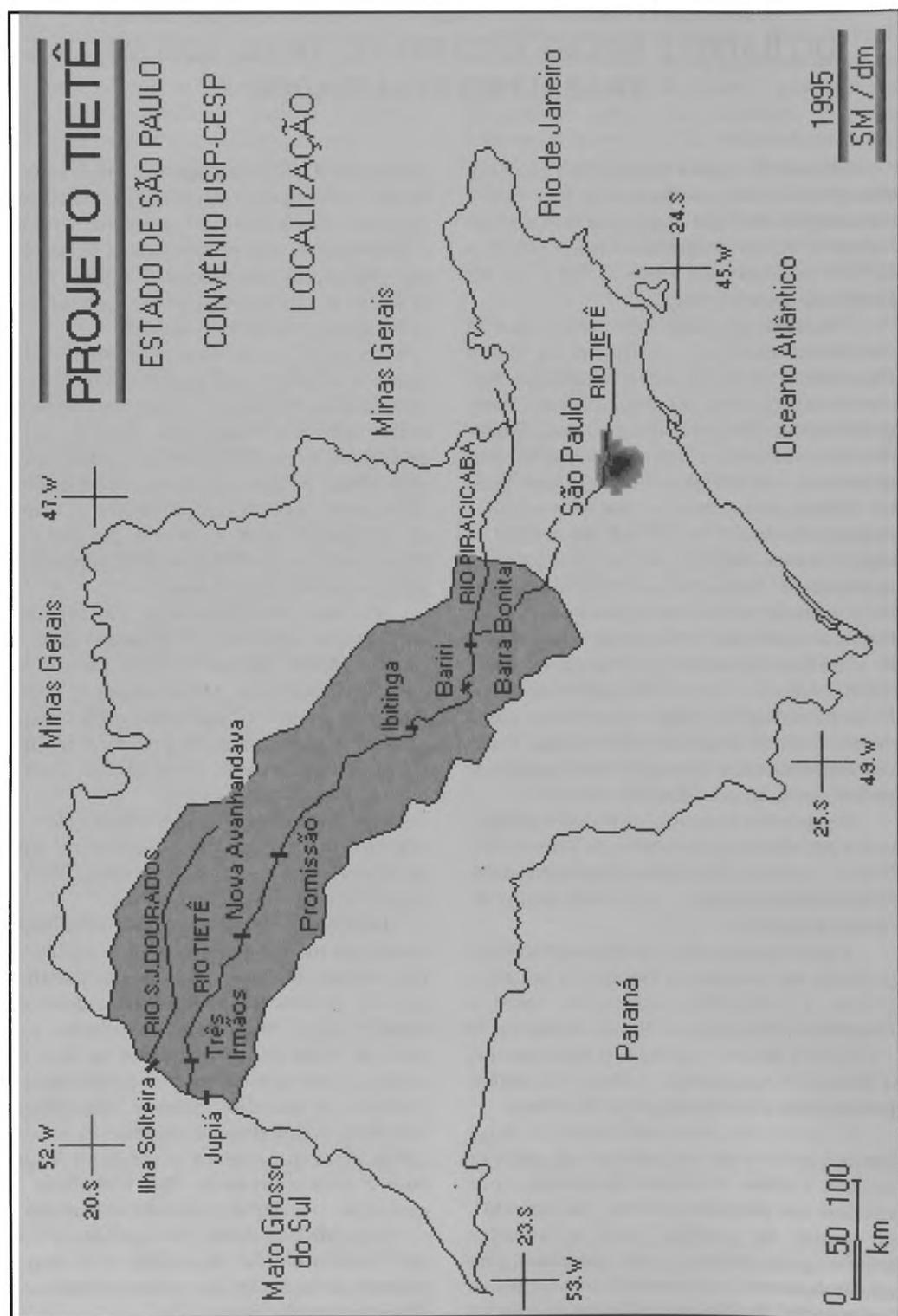
Apesar de terem sido concluídas várias etapas dos trabalhos de gabinete, sobretudo os levantamentos bibliográficos relativos a crônicas, relatos históricos, etnológicos, além de dados geológicos, geomorfológicos etc., muito ainda resta a fazer, seja em campo, seja em laboratório. Sem dúvida, a documentação obtida, os mapas de base para a região, elaborados por Daisy de Moraes, estão sendo de fundamental importância para o avanço de nossas pesquisas.

Não nos deteremos aqui em aspectos ambientais e históricos a respeito da região do Baixo e Médio Vale do rio Tietê, por não ser esta a finalidade desta pequena nota. Desejamos, isto sim, apresentar alguns dados resultantes destes trabalhos preliminares e que estão servindo de diretriz inicial para o prosseguimento dos mesmos.

Até o momento, foram localizados na região em estudo 26 aldeamentos pré-históricos, dos quais 25 são lito-cerâmicos e um exclusivamente lítico (ver quadro).

Desejamos esclarecer, quanto à definição acima, que mesmo quando em sítios cerâmicos não encontramos material lítico nos trabalhos iniciais, geralmente, há evidências deste em áreas bem próximas. Sendo, entretanto, esta matéria prima muito abundante na área em estudo, e por prestar-se com propriedade à confecção de utensílios, armas e instrumentos variados, eventualmente necessários à caça, coleta, pesca etc., estamos convencidos de que, com o prosseguimento dos trabalhos de escavação, o material lítico será encontrado.

A partir dos dados já disponíveis e de informações obtidas da análise do material, podemos avançar algumas características como dissemos anteriormente.



QUADRO DOS SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS LOCALIZADOS NO PROJETO OESTE PAULISTA (BACIA DO RIO TIETÊ)

Sítio	Município	Sigla	Tipo de Vestígio	Datação
Kondo	Pereira Barreto	SPTA-1	cerâmica/lítico	1320 AP
Trentin	Pereira Barreto	SPTA-2	cerâmica/lítico	1070 AP
Três Lagoas	Itapura	SPTA-3	cerâmica/lítico	1400 AP
Cinco Ilhas	Pereira Barreto	SPTA-4	cerâmica/lítico	
Boa Esperança	Pereira Barreto	SPTA-5	cerâmica/lítico	1040 AP
Porto Menezes	Araçatuba	SPAT-6	cerâmica/lítico	
Córrego Buriti	Gal.Salgado	SPAT-7	cerâmica/lítico	
Porto Indep.	Castilho	SPAT-8	cerâmica/lítico	
Porto Sarjeb	Araçatuba	SPAT-9	cerâmica/lítico	
Ary Carneiro	Pereira Barreto	SPPD-1	cerâmica/lítico	2200 AP
Konno	S.J.Dourados	SPPD-2	cerâmica/lítico	
Cardoso	Arealva	SPTJ-1	cerâmica/lítico	
Chácara Boa Vista	Arealva	SPTJ-2	cerâmica/lítico	
São Bento	Arealva	SPTJ-3	cerâmica/lítico	
De Rosa	Ibitinga	SPTJ-4	cerâmica/lítico	
Balesteiro	Ibitinga	SPTJ-5	cerâmica/lítico	
Faz. Matão	Arealva	SPTJ-6		
Três Rios	Dois Córregos	SPTC-1	lítico	
Piataraca	Barra Bonita	SPTC-2	cerâmica/lítico	
Rio Turvo	Dois Córregos	SPTC-3	cerâmica/lítico	
Sto. Antônio	Monte Castelo	SPPA-1	cerâmica-lítico	
Beira Rio	Luisiânia - Beira Rio Feio 1000m	SPPF-1	cerâmica/lítico	
Fazenda Talhada	Gal.Salgado S.José dos Dourados	SPPD-4		
Maranata	Olímpia	SPGP-1	cerâmica/lítico	
Faz. S.José	Birigui	SPTA-10	cerâmica/lítico	

### **Baixo Vale do rio Tietê**

Os aldeamentos pré-históricos do Baixo Vale do rio Tietê, particularmente os que se concentram numa área limitada pelos rios Paraná, Tietê e São José dos Dourados, apresentam grande homogeneidade no que concerne às características do material lítico e cerâmico. Os aldeamentos localizados na mesma área do Baixo Vale, mais a leste (Municípios de Araçatuba, Promissão, Birigui), apresentam características distintas, como, por exemplo, uma maior variedade de técnicas de decoração do material cerâmico.

### **Médio Vale do rio Tietê**

No Médio Vale do rio Tietê, especificamente nos Municípios de Barra Bonita, Conchas, Dois Córregos, etc., há predominância de aldeamentos com material lítico exclusivamente. Deve-se ressaltar, nesta área, a existência de uma extensa cascalheira que alcança grandes profundidades em alguns pontos. A cascalheira foi descrita pelos técnicos do IPT, mas sua gênese não é conhecida. O que é relevante para o estudo é que estas populações não conheciam a técnica da manufatura cerâmica, com algumas exceções. Tal afirmação, dado o restrito número de sítios localizados até o momento na área, baseia-se também em informações da população local e, sobretudo, em informações bibliográficas, relativas a trabalhos realizados nas áreas próximas anteriormente.

De uma maneira geral e no estágio atual dos estudos no Vale do rio Tietê, podemos afirmar que grande parte das populações que ocuparam a área em épocas pré-históricas pertenciam à chamada Tradição cerâmica Tupi-Guarani. Somente a continuidade e aprofundamento das pesquisas poderão levar a uma definição mais detalhada, incluindo-se aí as sub-tradições.

A análise do material cerâmico do sítio Maranata, situado no Município de Olímpia, entre as bacias dos rios Tietê e Grande, indicou características muito diferentes em relação aos demais sítios da região. Trata-se, em uma primeira avaliação, de um sítio filiado à denominada Tradição Aratu-Sapucaí. Isto, sobretudo, tomando como base as formas dos vasilhames obtidas da reconstituição em laboratório. É o primeiro sítio de que temos notícia pertencente a esta Tradição no Estado de São Paulo. A reconstituição do restante material cerâmico por nós depositado no Museu Regional de Olímpia, algumas escavações a serem realizadas no sítio Maranata, além de prospecções na área circundante, certamente permitirão uma definição mais detalhada das características locais desta Tradição.

Finalmente, a preocupação do Projeto Tietê de Arqueologia, no momento, é a de ampliar e aprofundar a visão global de toda a região a fim de podermos, em um segundo momento, elaborar um quadro não somente da distribuição espacial e cronológica das diferentes populações em época pré-histórica, como também detectar evidências de eventuais migrações e contatos entre elas. Posteriormente, far-se-á necessário um estudo comparativo com os resultados obtidos pelos demais Projetos do Estado de São Paulo e fora dele, em áreas limítrofes com a do nosso estudo.

Prospecções e escavações em sítios pré-selecionados e a obtenção de uma cronologia serão indispensáveis para este fim.

*Silvia Maranca \**

*Andrea Lourdes Monteiro da Silva \*\**

*Ana Maria Pinheiro Scabello \*\**

*Recebido para publicação em 15 de dezembro de 1994.*

(\*) Museu de Arqueologia e Etnologia. Coordenadora.

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

## TWO DRESSSEL 20 STAMPS FROM PIDDINGTON VILLA, NORTHAMPTON, U.K.

Mr. Roy Friendship Taylor submitted to the author a cast of the stamp nº 2 and the actual handle which bore stamp nº 1:

1. III ENNI IVL (palme). Unpublished stamp (cf. CIL XV,2,2819,f, Callender 581, Remesal 86, Ponsich 2,43,74), found at the Piddington Villa (BB-CC 23-25 L6 HH Pid. H/F 90); 2.11 x 0.6 Roman inches. Produced at Huertas de Nicasio, and dated at Rome (AD 160) and August (AD 70-120). The reading is III <trium> ENNI(or)um IVL(iorum).

2. SP AE. Unpublished stamp (cf. HISPSAENI, CIL XV,2, 2914, Callender 1550h, Ponsich 2,43,79, Remesal 131), found at the same site (X/20 F567, cellar 2, L&, room 39, Pid H/F 91); 1.10 x 0.6 Roman inches. Produced at the same pottery and dated at Avenches (AD 50-100). The reading is <HI>SP(ani) <S>AE(ni) or *Saenianensis figlinae*.

Both stamps come from the same pottery, Huertas del Río, on the right bank of the Baetis or Guadalquivir Valley, a site probably linked to the ancient Roman town Axati, nowadays Lora del Río, at the *Conuentus Hispanensis*. The pottery was known as *saenianenses figlinae* since the AD 60s, and Caius Ennius Hispanus, as well as Hispanus Saen( ) are also dated into the first century AD. The three Ennii Iulii, using the same pottery, are dated in the Antonine Period and we could suppose that these Ennii are related to the first century Caius Ennius Hispanus. Genaro Chic relates the name of the pottery to a brooklet, *Riuus Saenus*. III Enniorum Iuliorum stamps were found in Britain at London, Corbridge, Holt, Brecon, York, Brecongaer, Richborough, Shorden Brae, Silchester, Stoke Ash, Wroxeter and Chester, and Hisp( ) Sae( ) at London, Caersws, York and Cirencester.



1



2

Pedro Paulo A. Funari \*

### References

CALLENDER, M.

(1965) *Roman amphorae, with an index of stamps*. Oxford University Press, Oxford.

PONSICH, M.

(1979) *Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir II*. De Boccard, Paris.

REMESAL, J.

(1986) *La annona militaris y la exportación del aceite bético a Germania*. Universidad Complutense, Madrid.

Recebido para publicação em 21 de novembro de 1994.

(\*) Departamento de História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

## O NÚCLEO DE ESTUDOS IBÉRICOS E AMERICANOS E SUA ATUAÇÃO NO RESGATE E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO-CULTURAL DA PARAÍBA

A Fundação Casa de José Américo, FCJA, foi criada pela Lei Estadual nº 4.195, de 10 de janeiro de 1981 e reconhecida de utilidade Pública Federal pelo Decreto nº 93.712 de 15 de dezembro de 1986. É uma instituição voltada para a pesquisa, ensino, extensão e comprometida com a difusão científica, literária e artística. Está situada à Av. Cabo Branco, 3.336, em João Pessoa, Paraíba.

Como consequência da própria expansão das atividades da FCJA, foram criados vários Núcleos de Pesquisas, nas diversas áreas do conhecimento, estando entre eles, o Núcleo de Estudos Ibéricos e Americanos – NELAM, parte integrante do Departamento de Pesquisa da Fundação.

A criação do Núcleo tornou-se oportuna e necessária pelas raízes históricas que nos unem à península Ibérica e pela importância que os demais países americanos ganham, no atual contexto de nossa realidade histórica. A dominação exercida pelos países desenvolvidos sobre o Terceiro Mundo, aí incluído o Brasil, determinou uma subordinação econômica e política que vem influenciando na história do nosso povo e que, em função disso, deve ser analisada com profundidade.

O NELAM propõe-se à elaboração de um conhecimento do saber, integrando-o numa visão multidisciplinar às abordagens histórica, arqueológica, geográfica, sociológica, econômica, política e literária, numa tentativa conjunta para compreender a realidade atual e suas perspectivas globais de transformações.

A Paraíba ressent-se de estudos científicos sobre a sua realidade histórica, geográfica, ecológica e, particularmente de estudos arqueológicos e paleontológicos. Por isso é que, numa fase inicial, o NELAM pretende desenvolver pesquisas arqueológicas, especialmente nos domínios da arqueologia Nordestina e Paraibana, com ênfase nos seus aspectos histórico e pré-histórico. Na verdade, pouco se conhece sobre os sítios ar-

queológicos que existem em grande número no Estado. Esta realidade nos impõe a elaboração e desenvolvimento de um Projeto Arqueológico para a Paraíba. Todos esses estudos deverão fornecer subsídios para uma melhor compreensão de nossa História e dos elementos humanos que contribuíram para nossa formação.

A programação atual do Núcleo consolida-se através do desenvolvimento das seguintes linhas de pesquisas:

- História Ibero-Americana
- História da Paraíba
- Arqueologia da Paraíba, compreendendo
- Arqueologia Pré-Histórica
- Arqueologia Histórica
- Antropologia (com ênfase nos estudos sobre indígenas da Paraíba e do Nordeste)

Entre os objetivos gerais e específicos do NELAM destacam-se:

- a) integrar os diversos especialistas que se dedicam ao estudo e compreensão de uma nova realidade do Continente Americano, particularmente do Brasil e da Paraíba;
- b) fortalecer o estudo, o ensino, a pesquisa e a extensão nas diversas áreas das ciências humanas e sociais, relacionadas com o mundo Ibérico e Americano, dando prioridade à História e a Arqueologia do Brasil e particularmente da Paraíba;
- c) integrar professores e pesquisadores dos diversos campos do saber, com a finalidade de discutir novos métodos de ensino e pesquisa interdisciplinares;
- d) manter um corpo permanente de pesquisadores qualificados, bem como a formação de novos profissionais dedicados à pesquisa;
- e) desenvolver, em colaboração com a Secretaria de Educação e Cultura, uma política

- de Reforma Curricular, voltada para a realidade nacional e regional, nas áreas do 1º e 2º Graus, onde a História da América e a Arqueologia do Nordeste, particularmente da Paraíba, se farão presentes;
- f) oferecer cursos de reciclagem para professores de 1º e 2º Graus, em colaboração com a Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba e Secretarias dos Municípios, visando à melhoria do ensino da rede pública;
  - g) produzir textos e livros didáticos, destinados sobretudo ao ensino público de 1º e 2º Graus;
  - h) estabelecer uma política de publicações científicas que possibilite a divulgação das pesquisas realizadas, servindo também de apoio ao 3º Grau, através da edição de uma revista especializada;
  - i) realizar congressos, cursos, seminários, mesas redondas, painéis, conferências isoladas e outras atividades culturais e educativas, bem como intensificar o intercâmbio com estudiosos e pesquisadores de instituições nacionais e estrangeiras que tenham mesma finalidade;
  - j) desenvolver uma política educativa de preservação dos sítios arqueológicos e paleontológicos da Paraíba, dos seus conteúdos e do meio ambiente;
  - l) implantar e equipar o Laboratório de Arqueologia do NELAM;
  - m) organizar biblioteca setorial, fototeca, filmoteca e videoteca que resguardarão os documentos resultantes dos trabalhos da equipe;
  - n) incentivar o estudo, o ensino, a pesquisa e a extensão no âmbito da Arqueologia do Nordeste e da Paraíba;

- o) colaborar diretamente com a implantação do Museu de História Natural da Paraíba, apoiando igualmente o desenvolvimento de pesquisas nas áreas de Antropologia, Arqueologia e Paleontologia;
- p) defender o patrimônio histórico, arqueológico e paleontológico do Estado.

O corpo de pesquisadores do Núcleo está constituído por profissionais qualificados e recrutados entre professores aposentados da Universidade Federal da Paraíba, professores da rede estadual de ensino, técnicos, estudantes e professores visitantes, que poderão ser convocados a nível de consultoria, inicialmente, através de convênios com a Universidade Federal de Pernambuco (Pós-Graduação do Departamento de História) Núcleo de Estudos Missionários da UNERS-RS, Campus Santa Rosa (Dom Bosco), Museu Câmara Cascudo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente, a Fundação Casa de José Américo mantém contato com várias instituições dedicadas à pesquisa, inclusive com a Fundação Museu do Homem Americano – FUMDHAM, e com instituições financiadoras de pesquisa para programas de colaboração em temas de interesse mútuo.

O NELAM espera, deste modo, contribuir para o desenvolvimento científico e cultural da Paraíba, dentro dos objetivos a que se propõe.

*Ivanice Frazão de Lima e Costa\**

*Recebido para publicação em 15 de dezembro de 1994.*

(\*) Fundação Casa de José Américo, João Pessoa - PB.

## SPHAN/ IBPC \*: INFORMAÇÕES SOBRE O ÓRGÃO DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO BRASILEIRO \*\*

Há pouco mais de um ano o IBPC foi solicitado pela diretoria da Sociedade de Arqueologia Brasileira a fornecer aos seus membros informações sobre as alterações havidas no órgão em função da extinção da SPHAN/ FNPM e a criação do IBPC, visando dirimir eventuais dúvidas que possam ter surgido. Esse diálogo foi mantido com a diretoria e outros arqueólogos durante o Congresso Internacional “América 92 – Raízes e Trajetórias” (realizado em São Paulo, na USP). Desta forma, trazemos informações genéricas sobre a instituição e seu funcionamento, fornecendo um panorama de nosso escopo de atuação, dos problemas, instrumentos e limites, visando incrementar a necessária reativação dos trabalhos conjuntos SAB/ IBPC.

Basicamente a SPHAN/Pró-Memória se constituía com dupla feição jurídica, estruturada também por áreas temáticas com coordenadorias de arqueologia e patrimônio natural. O IBPC, com sede em Brasília, passou a funcionar sobre uma estrutura regimental concebida a partir das ações precípua da instituição. Desta forma, foram organizados o Departamento de Documentação e Identificação, Departamento de Proteção (incumbido tanto da salvaguarda dos bens culturais, como de sua conservação e restauração), Departamento de Promoção e, finalmente, o de Planejamento e Administração. De um órgão que, há algum tempo, repassava verba para pesquisa arqueológica de terceiros, entre outros, hoje temos uma instituição que se restringe mais às suas responsabilidades legais como resposta à redução

de recursos, infraestrutura e pessoal a que foi submetido, assim como todo o Serviço Público.

Juridicamente, o que era uma secretaria coligada a uma fundação pública de direito privado, hoje constitui-se em uma só entidade: autarquia federal, igualmente vinculada ao Ministério da Cultura, e que mantém a mesma autonomia, poder e encargos legais. (A relação das Coordenações Regionais e Subregionais II com os respectivos endereços é fornecida em anexo).

O gerenciamento do patrimônio arqueológico brasileiro, do qual estamos legalmente incumbidos, através da Constituição Federal de 1988 e da Lei 3924/61, entre outros, apresenta uma demanda crescente, agravada pelas circunstâncias acima referidas, bem como pela necessidade de regulamentar e orientar as novas formas de intervenção em sítios arqueológicos, como a Arqueologia de Contrato, por exemplo. Essa situação levou-nos a uma discussão interna, de nível nacional, que ocorreu em julho de 1992, em Brasília, sob a organização do DEPROT (Departamento de Proteção/IBPC), no **Encontro Interno de Arqueologia**, onde vários assuntos foram tratados em caráter emergencial.

Nesta reunião, foram homogeneizados uma série de conhecimentos e problemas, de forma que a preservação arqueológica no IBPC não estará apenas a encargo dos arqueólogos, incrementando a responsabilidade compartilhada com os outros técnicos, historiadores, arquitetos, museólogos, etc.. Somados aos 9 arqueólogos que possui em seus quadros teremos mais 1.200 agentes culturais de preservação. Desta forma, pelo menos se viabilizaria a identificação e o encaminhamento da demanda, atendendo-se aos passos iniciais do processo de preservação arqueológica, de forma sistematizada e uniformizada para todo território Nacional. Assim, se otimiza o trabalho dos arqueólogos.

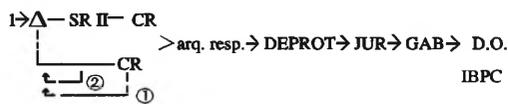
A partir desta etapa, designou-se, entre nossos técnicos, os arqueólogos responsáveis

(\*) Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico do Brasil/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. A Medida Provisória nº 610, de 8/9/94, altera a denominação do órgão para IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(\*\*) Comunicação apresentada na representação da Presidência do IBPC durante a sessão “A SAB e o IBPC”, no âmbito da VII Reunião Científica da SAB, João Pessoa, setembro de 1993.

pelos estados brasileiros, a partir de critérios temáticos e/ou espaciais. Esta iniciativa se constituiu em uma ação que objetiva a descentralização das ações e atividades da área arqueológica, sem prescindir, contudo, da visão de conjunto do patrimônio como um todo. Paralelamente, constitui um paliativo ao problema de falta de pessoal enquanto se aguarda que a SAF (Secretaria de Administração Federal) se pronuncie, o quanto antes, no sentido de atender nossa solicitação de abertura de concurso público para contratação de 20 a 30 outros arqueólogos.

Como forma de agilizar o atendimento, as Coordenacões Regionais ou Sub-Regionais II recebem, do interessado, o projeto de pesquisa e demais documentação a que se refere a Portaria 07/88, ou outro tipo de solicitação, após o que, ouvido o arqueólogo responsável pela área, remete-se o processo ao Departamento de Proteção. Em seguida, o assunto é encaminhado à Procuradoria Jurídica, ao Presidente do órgão, para assinatura da portaria, e enviado para publicação no *Diário Oficial da União*, conforme fluxograma abaixo:



**Legenda:** Δ - o requerente

(os fluxos de nº 1 representam os casos de tramitação normal, os de nº 2, os que necessitam de complementação de dados e documentos).

Com a publicação das portarias, reduziu-se sensivelmente o tempo gasto pela instituição para responder aos processos de pedido de autorização de pesquisa arqueológica, por exemplo, somando-se como vantagem também a maior divulgação do trabalho junto às prefeituras, universidades, empresas e demais segmentos sociais. As diretrizes e demais ações discutidas nesta reunião estão consolidadas em um manual técnico interno, que estará sendo implantado no próximo ano.

As atividades que atualmente preenchem a rotina da Casa se constituem basicamente de questões administrativas e de normatização para aperfeiçoar seus instrumentos de trabalho, como o *Manual de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico Brasileiro* (realizado e minutado pela 9 e 14 Crs, de São Paulo e Brasília); os

citados processos de autorização de pesquisa; da análise dos processos do PRONAC; o atendimento de denúncias de destruição de sítios; o embargo de pesquisas irregulares ou da atuação isolada de amadores; edificações sobre sítios arqueológicos; envio de material para o exterior; pesquisa de sítios, etc..

As citadas pesquisas são desenvolvidas em casos de sítios que necessitam salvamento ou nos Bens da União, em bens tombados ou, na maioria das vezes, se dão em sítios que estão sob a intervenção arquitetônica direta da Casa. Temos nos dedicado também à defesa dos bens de interesses arqueológicos junto aos projetos de desenvolvimento do governo e à questão ambiental. A COGEP (antiga Coordenadoria Geral de Estudos e Projetos) montou um grupo interdisciplinar que já previa a necessidade de atendimento desta forte demanda. Procuramos atuar junto às secretarias de estado de meio ambiente e analisamos os RIMA'S (Relatório de Impacto Ambiental), EIA'S (Estudo de Impacto Ambiental) e demais instrumentos.

O citado PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura, é a Lei de incentivo que veio substituir a antiga Ley Sarney, para financiamento de projetos culturais, pelo mecenato ou pelo Fundo Nacional de Cultura. Ambos contemplam contrapartida e são financiados com fundos das loterias, FINAN (Fundo de Investimento da Amazônia) e FINOR (Fundo de Investimento do Nordeste). Os formulários próprios e as instruções estão à disposição dos interessados nas representações do IBPC.

Além destas atividades, o estudo e análise de uma série de questões se impõem cotidianamente, como: a questão da Arqueologia de Contrato; a definição de quais os procedimentos mínimos a serem empregados nos diversos ambientes, para se comprovar a inexistência de sítios arqueológicos e liberar a área para alteração do meio físico; da nova proposta de legislação da Arqueologia Subaquática (que não solicita projeto científico, possibilitando que não arqueólogos atuem, e permite a venda de material arqueológico). Temos ainda a questão da conservação dos sítios escavados (onde se deve estabelecer quais os procedimentos que devem ser efetuados após a escavação e o trabalho concluído, para garantir que a pesquisa não irá acelerar o ritmo natural de destruição); das categorias de sigilo dos arquivos

de arqueologia; do uso de máquinas pesadas na arqueologia; da intermediação entre empresas e arqueólogos; da assessoria e consultoria aos órgãos culturais dos estados, às prefeituras, SEMA, FUNAI, IBAMA, ao Ministério Público, etc..

O Ministério Público do Estado de São Paulo, por exemplo, através da Promotoria de Justiça do Meio Ambiente da Capital, formou uma comissão com os órgãos de preservação e meio ambiente e elaborou uma Proposta de Critério para Valorização Monetária de Danos Causados contra os Bens de Valor Cultural que resultou na fórmula abaixo, onde

$$1/5 (P+1/4)$$

$$I = RV (10)$$

ou seja, o valor da indenização (I) é igual ao coeficiente de reincidência (R) vezes o valor venal do bem (V) (ou outro parâmetro que venha a ser considerado mais adequado para servir como valor monetário, como o custo da construção, valor de mercado) vezes a base (10) elevado ao expoente onde (P) é a soma total de pontos obtida pela aplicação dos conceitos que caracterizam o Bem e o dano causado. Os valores 1/5 e 1/4 são variáveis de ajuste da expressão e podem ser substituídos para aliviar ou agravar os valores da indenização. Este ou outro instrumento alternativo necessitam ser estudados e testados para a questão da arqueologia.

Além das atividades de rotina, já bastante densas para a atual estrutura, temos conseguido realizar ações dentre as quais podemos citar:

• **Workshop de Arqueologia e Informática**, realizado em Porto Alegre em dezembro de 92, promovido pela 12 CR/ IBPC, IBM do Brasil, UNISINOS e PUCRS – tendo resultado na edição do Boletim de Arqueologia e Informática, em disquete – editado pela 12 CR/ IBPC, sob o patrocínio da IBM do Brasil e com a colaboração da Associação de Amigos das Missões;

• **II Workshop de Métodos Arqueológicos**, patrocínio da IBM do Brasil e com a colaboração da Associação de Amigos das Missões; **Gerenciamento de Bens Culturais**, realizado em Santa Catarina e Rio Grande do Sul, de 3 a 17 de junho de 93, promovido pela 11ª e 12ª CR/ IBPC, UFSC, FCC, Universidade do Arizona/ EUA e UNAN/ México, patrocinado pelos participantes e pelo grupo Habitasul – JURERÊ Internacional.

• Exposições como a **Exposição Itinerante – Arqueologia do Brasil**, elaborada e executada pela 6ª DR/ RJ em circulação desde 1992; **Nossa Pré-História – O Presente do Passado** com a coleção Pe. Rohr – promovida pela 19ª CR/ SC/ IBPC e com apoio da Fundação Catarinense de Cultura, do Colégio Catarinense e das Prefeituras Municipais, sob o patrocínio da JURERÊ Internacional – Habitasul, em 92 e 93.

• Realizamos **tombamento do Parque Nacional da Serra da Capivara** no Piauí, com aproximadamente 200 sítios arqueológicos. A medida foi efetuada a partir de propostas da FUMDHAM (Fundação Museu do Homem Americano) e como ato ex-offício ao tombamento efetuado pela UNESCO, homologado em 92. Ainda para este ano deverá ser **tombada a área cultural do complexo de “Abrigo do Sol”**, Processo Nhambiquara – Taihantesú na chapada dos Parecis – Mato Grosso, a partir da proposta e fundamentação de processo do antigo Escritório Técnico do IBPC em MT, com o apoio das instituições locais como FUNAI, UFMT, Coordenadoria de Assuntos Indígenas do Estado de Mato Grosso, etc.. (A referida área já foi tombada a nível estadual em 90).

Desta forma, pode-se observar que ações estão sendo executadas, que estamos nos reorganizando, tentando realizar trabalhos de cunho preventivo e cumprir nossas funções legais. Quando nos referimos às funções e responsabilidades legais, não estamos apenas aludindo à Lei 3924/61. A Preservação Arqueológica se especializa cada vez mais e hoje pode até se falar de uma Arqueologia Legal, tantos são os instrumentos jurídicos que direta ou indiretamente se referem ao patrimônio arqueológico.

De maneira geral, podemos citar diversos textos, conforme arrolamos abaixo:

– *Constituição Federal de 1988* – que inclui os sítios arqueológicos no bojo do Patrimônio Cultural Brasileiro, determinando procedimentos (art. 216 seção II). Determina que o poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio com inventários, registros, vigilância, tombamento, desapropriação e outros (parágrafo 1º V art 216). Tomba todos os documentos e sítios remanescentes dos antigos quilombos (parágrafo 5º, V, art.215). Determina os sítios como “Bem da União” (art. 20 cap. II).

Designa como competência comum aos três poderes (federal, estadual e municipal) – zelar pela guarda das leis e conservar o patrimônio público (I), proteger os sítios arqueológicos (III), impedir sua descaracterização e evasão de seus bens (IV), e proporcionar a todos os meios de acesso à cultura (V) - (art.23, capítulo II).

– *Lei nº 3924 de 26/7/61* – que dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos, determina que os sítios e os elementos que contêm, são bens patrimoniais da União, ficando sob a guarda e proteção do poder público, dando ao IBPC as incumbências sobre o licenciamento da pesquisa arqueológica e da remessa de objetos para o exterior, as de fiscalização e manutenção de um cadastro atualizado, assim como determina outros procedimentos, como a proibição de destruição de sítios arqueológicos antes da prévia pesquisa ou a necessidade de comunicação destas descobertas fortunas, e ainda determina as infrações como crime entre outras coisas.

– *Portaria nº 7 de 1/12/88 SPHAN* – que regulamenta os pedidos de autorização para pesquisas de campo estabelecendo os critérios também para os itens que devem compor os relatórios técnicos, a serem entregues anualmente.

– *Decreto Lei nº 25 de 30/11/37* – que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional – instituindo o tombamento, para os usos de sítios pesquisados de grande valor a nível nacional ou para reservas de áreas para as gerações futuras.

– *Decreto Lei nº 98.830 de 15/1/90* – que dispõe sobre coleta por estrangeiros de dados e materiais científicos no Brasil e dá outras providências.

– *Portaria nº 55 de 14/3/90* – do Ministério da Ciência e Tecnologia que aprova o regulamento sobre coleta por estrangeiros, de dados e materiais científicos no Brasil.

– *Lei nº 7.347 de 24/7/85* – que disciplina a ação cível pública de responsabilidade por danos causados a bens de valor histórico e outros.

– *Lei nº 4.737 de 15/7/65* – que institui o Código Eleitoral introduzindo penas à colocação

de cartazes ou indicações em logradouros públicos ou bens tombados por valor arqueológico (art. 328 e 329).

– *Código Penal Brasileiro* através dos artigos 164, 165 e 166 – que prevêem penas para o dano em coisas de valor arqueológico ou histórico, a alteração, sem licença da autoridade competente, do aspecto de local especialmente protegido por Lei.

– *Decreto Lei nº 3.365 de 21/6/41* – que dispõe sobre desapropriações por utilidade pública (art. 5º, item K, § 1 e) para preservação e conservação dos monumentos históricos ou de outros bens móveis de valor histórico ou artístico.

– *Lei nº 4.845 de 19/11/65* – que proíbe a saída para o exterior, de obras de arte e ofícios produzidos no país, até o fim do período monárquico.

– *Resolução CONAMA 005 de 6/8/87* – que considera a necessidade de implantar o Programa Nacional de Proteção ao Patrimônio Espeleológico, de estruturar a exploração deste patrimônio e da inexistência de legislação específica, e resolve que a SPHAN/ Pró-Memória dê a mesma atenção ao patrimônio Espeleológico que dispensa ao Patrimônio Arqueológico (item nº 4).

– *Lei nº 8.159 de 8/1/91* – que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências.

– *Portaria nº 402 de 2/7/92* – do Ministério do Exército que estabelece diretrizes para o Projeto Fortificações Históricas, destinado à restauração, preservação e utilização destes bens.

– *Lei nº 7.541 de 26/9/86* – que dispõe sobre a pesquisa, exploração, remoção e demolição de coisas ou bens afundados, submersos, encalhados e perdidos em águas sob jurisdição nacional ou terreno de marinha e seus acrescidos e em terrenos marginais, em decorrência de sinistro, alijamento ou fortuna do mar e dá outras providências.

– *Portaria Interministerial nº 69123/1 de 1989* – do Ministério da Cultura e da Marinha que aprova normas comuns sobre a pesquisa, exploração, remoção e demolição de coisas ou bens de valor artístico, de interesse histórico ou

arqueológico, afundados, submersos, encalhados e perdidos em águas sob jurisdição nacional, em terrenos de marinha e seus acrescidos e em terrenos marginais, em decorrência de sinistro, alijamento ou fortuna do mar.

– Lei nº 7661 de 16/5/88 – que institui o Plano Nacional de Gerenciamento Costeiro e dá outras providências – que orienta a utilização dos recursos desta zona, contribuindo para a proteção do patrimônio histórico e cultural, que deverá prever zoneamentos e prioridades de preservação de bens culturais (art. 3, II) e monumentos que integram o patrimônio arqueológico. Para fins de sua elaboração, as instituições culturais e científicas deverão enviar ao Subsistema os dados relativos ao patrimônio cultural.

A estes textos citados, deve-se acrescentar os documentos internacionais como as cartas de Veneza e Nova Deli, as Recomendações da Unesco e do Relatório do ICAHM (International Committee of Archaeologic Heritage Management), as Constituições Estaduais e Lei Orgânicas Municipais, as cartas nacionais, como a de Goiânia e Santa Cruz do Sul, o Compromisso de Brasília, além das minutas de portarias, resoluções e estudos de regulamentação de leis e a revisão e regulamentação da Constituição Federal de 88.

Como se pode observar neste breve panorama, o escopo de nossa atuação e responsabilidade é bastante amplo e diversificado. Neste sentido, necessitamos e nos predisponos a desen-

volver um trabalho harmonioso e cooperativo com os diferentes segmentos da sociedade, sobretudo com os cientistas da área da arqueologia para fazer face a esta imensa demanda e ritmo de destruição. Para evitar o empobrecimento de nossas relações e o desgaste de nível regional, é fundamental formalizar e acompanhar em foco incrementando o diálogo e o trabalho conjunto para fortalecer a credibilidade da arqueologia enquanto ciência e a lei de preservação. Esta postura é fundamental para proteger o patrimônio e a produção de conhecimento, de forma a garantir o perfil mínimo de ocupação pré-colonial em todo o território nacional.

Neste sentido, retomamos a questão que foi levantada durante a citada reunião do Congresso Internacional “América 92 – Raízes e Trajetórias” sobre as elaborações de um Termo de Cooperação Mútua a ser celebrado entre o IBPC e a SAB. Desta forma, oficializar e otimizar nossos esforços em cada região, não apenas a nível de cúpula, no fomento à preservação e pesquisa. Um dos aspectos deverá visar, inclusive, a criação e fortalecimento de setores especializados, em todas as unidades da federação que ainda não dispõem da representação destes interesses. Em suma, estabelecer vínculos e canais para possibilitar a resolução de questões internas e externas, das questões ligadas à velocidade de destruição dos sítios arqueológicos provocados pelo impacto dos projetos de desenvolvimento, por exemplo. Em suma, viabilizar ações positivas e construtivas em direção aos verdadeiros e múltiplos problemas da área.

## Anexo

### **1ª Coordenadoria Regional**

AMAZONAS, ACRE e RORAIMA

Boulevard Dr. Vivaldo Lima, 13/17 - Centro - Amazonas - AM

Telefone: (092) 633-2822

Fax: (092) 633-2822

### **2ª Coordenadoria Regional**

PARÁ e AMAPÁ

Av. Governador José Melcher, 563 - Belém - PA

Telefone: (091) 224-1825 e 224-0699

Fax: (091) 224-1825

### **3ª Coordenadoria Regional**

MARANHÃO e PIAUÍ

Rua do Giz, 235 - Centro - São Luiz - MA

Telefone: (098) 231-1388

Fax: (098) 231-1119

### **4ª Coordenadoria Regional**

CEARÁ e RIO GRANDE DO NORTE

Rua Liberato Barroso, 525 - Centro - Fortaleza - CE

Telefone: (085) 221-6360

Fax: (085) 252-2796

### **5ª Coordenadoria Regional**

PERNAMBUCO e PARAÍBA

Rua Benfica, 1150 - Vila Madalena - Recife - PE

Telefone: (081) 228-3011

Fax: (081) 228-3496

**6º Coordenadoria Regional**

RIO DE JANEIRO e ESPÍRITO SANTO

Av. Rio Branco, 46 - Centro - Rio de Janeiro - RJ

Telefone: (021) 253-2362 e 253-2630

Fax: (021) 223-1209

**7º Coordenadoria Regional**

BAHIA

Rua Visconde de Itaparica, 8 - Centro - Salvador - BA

Telefone: (071) 321-0133

Fax: (071) 243-9067

**8º Coordenadoria Regional**

SERGIPE e ALAGOAS

Travessa Baltazar de Goes, 86/ 20ºA - Aracajú - SE

Telefone: (079) 222-5446 e 211-1066

Fax: (079) 222-5446

**9º Coordenadoria Regional**

SÃO PAULO

Rua Baronesa de Itú, 639- Higienópolis - São Paulo - SP

Telefone: (011) 8260744 e 825-4285

Fax: (011) 826-0547

**10º Coordenadoria Regional**

PARANÁ

Rua José Alencar, 1808 - Juvevê - Curitiba - PR

Telefone: (041) 264-7971 e 264-3791

Fax: (041) 264-7971

**11º Coordenadoria Regional**

SANTA CATARINA

Rua Conselheiro Mafisa, 141/ 20A - Florianópolis - SC

Telefone: (048) 223-0883

Fax: (048) 223-0883

**12º Coordenadoria Regional**

RIO GRANDE DO SUL

Av. Independência, 867 - Porto Alegre - RS

Telefone: (051) 225-99351 e 227-1188

Fax: (051) 225-3853

**13º Coordenadoria Regional**

MINAS GERAIS

Rua Aarão Reis, 423 - Praça Estação - Belo Horizonte - MG

Telefone: (031) 224-0780 e 226-8311

Fax: (031) 226-8186

**14º Coordenadoria Regional**

DISTRITO FEDERAL, GOIÁS, RONDÔNIA, TOCANTINS, MATO GROSSO DO SUL e MATO GROSSO

SBN - Q02 - Ed. Central - Brasília - DF

Telefone: (061) 223-2873 e 223-9331

**Sub-Regionais II**

**1º Sub-Regional II (vinculada à 3º CR)**

PIAUI

Fundação Cultural do Piauí Praça Marechal Deodoro,

816 - Teresina - PI

Telefone: (086) 223-5538; 223-4657 e 223-4656 - ramal 36

**2º Sub-Regional II (vinculada à 14º CR)**

TOCANTINS

SBN - Quadra 2 - Ed. Central Brasília - 1º andar -

Brasília - DF

Telefone: (061) 223-9631

**3º Sub-Regional II (vinculada à 4º CR)**

RIO GRANDE DO NORTE

Rua da Conceição, 603 - Centro - Natal - RN

Telefone: (084) 221-5966

**4º Sub-Regional II (vinculada à 5º CR)**

PARAÍBA

Rua Conselheiro Henriques, 159 - Centro - João Pessoa - PB

Telefone: (083) 241-2896

**5º Sub-Regional II (vinculada à 5º CR)**

PARQUE HISTÓRICO NACIONAL DOS GUARARAPES

Estrada da Batalha, s/nº - Prazeres Jaboatão - PE

Telefone: (081) 341-1511

**6º Sub-Regional II (vinculada à 6º CR)**

ESPÍRITO SANTO

Av. Fernando Ferrari, s/nº - Cemuni III - Campus

Universitário - Goiabeira - Vitória - ES

Telefone: (027) 225-3511 e 335-2579

**7º Sub-Regional II (vinculada à 6º CR)**

PETRÓPOLIS

Rua Barão do Amazonas, 9 - Centro - Petrópolis - RJ

Telefone: (0242) 42-7012 - ramal 36

**8º Sub-Regional II (vinculada à 6º CR)**

PARATY E ANGRA DOS REIS

Igreja Santa Rita - Sobrado do Patrimônio - Praça

Monsenhor Hélio Pires, s/nº - Paraty - RJ

Telefone: (0243) 71-1620

**9º Sub-Regional II (vinculada à 7º CR)**

PORTO SEGURO

Rua Virgílio Damásio, s/nº - Porto Seguro - BA

Telefone: (073) 288-2285

**10º Sub-Regional II (vinculada à 7º CR)**

ALAGOAS

Rua Prof. Aurino Maciel, 215 - Farol - Maceió - AL

Telefone: (082) 221-6073

Fax: (082) 221-6073

**11º Sub-Regional II (vinculada à 14º CR)**

MATO GROSSO DO SUL

Rua 13 de Maio, 2500 - sala 1008 - Centro - Campo Grande

- MS

Telefone: (067) 382-5921

**12º Sub-Regional II (vinculada à 12º CR)**

SÃO MIGUEL DAS MISSÕES

Museu das Missões - São Miguel das Missões - RS

Telefone: (055) 162

**13º Sub-Regional II (vinculada à 13º CR)**

OURO PRETO E MARIANA

Praça Tiradentes, 33 - Casa da Baronesa - Ouro Preto - MG

Telefone: (031) 551-3260 e 551-3099

**14º Sub-Regional II (vinculada à 13º CR)**

MUSEU DOS OTTONI

Rua Alferes Luis Pinto, 10 - Serro - MG

Telefone: (031) 941-1440

**15º Sub-Regional II (vinculada à 13º CR)**

MUSEU DO OURO

Rua da Inconfidência, s/nº - Sabará - MG

Telefone: (031) 671-1848

**16º Sub-Regional II (vinculada à 13º CR)**

MUSEU DO DIAMANTE

Rua Direita, 14 - Diamantina - MG

Telefone: (038) 931-2491

**17º Sub-Regional II (vinculada à 14º CR)**

GOIÁS

Praça Zacheu Alves de Castro, 1 Casa do Bispo - Goiás - GO

Telefone: (062) 371-1968

Notas – *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 4: 230-236, 1994.

**18º Sub-Regional II (vinculada à 14º CR)**

MATO GROSSO

Rua 7 de Setembro, 390 - Centro - Cuiabá - MT

Telefone: (065) 322-9904

**19º Sub-Regional II (vinculada à 5º CR)**

OLINDA

Igreja do Carmo - Praça do Carmo, s/nº - Olinda - PE

Telefone: (081) 429-2892

*Maria Lucia Pardi\**

*Recebido para publicação em 20 de dezembro de 1994.*

(\*) 9ª Coordenadoria Regional de São Paulo, IBPC.

## Crônica do Museu



## CRÔNICA DO MUSEU – 1993

A crônica do Museu tem por finalidade divulgar a síntese das principais atividades desenvolvidas durante o ano, com destaque para os grandes projetos, para os cursos ministrados, eventos e outras atividades especiais. Outras atividades de pesquisa, orientação de alunos e assessoria, realizadas por seu corpo docente e técnico, têm sido divulgadas sob outras formas, como artigos, comunicações e relatórios.

No ano de 1993, a vida do MAE foi marcada por um fato extremamente lamentável: a invasão de sua sede, no Bloco D do CRUSP, por estudantes da USP. Apesar da rápida mudança para suas novas instalações e com sérios prejuízos a sua programação anual, o Museu não deixou de cumprir suas atividades de pesquisa, docência e extensão de serviços à comunidade.

### Projetos de pesquisa

#### *Divisão de Arqueologia*

Programa arqueológico para o litoral do Estado de São Paulo: “O homem do litoral, da pré-história aos dias atuais: a interação Homem-meio” – Coordenação Profa. Dra. Dorath Pinto Uchôa:

- Projeto Arqueológico, Antropológico, Histórico, Ecológico, Museológico e Turístico do Município de Peruíbe – definição de quatro frentes de trabalho de pesquisa de campo: interior da nave central e “anexo”, componentes do conjunto que compreende os remanescentes da igreja e hospedaria da antiga aldeia de São João Batista; adro, especificamente em seu eixo central; terreno contíguo ao adro; área no entorno dos equipamentos do Projeto Sulear.

- Projeto Arqueológico, Ecológico, Antropológico, Histórico, Museológico e Turístico do Município de Ubatuba – realização de uma etapa de campo na ilha do Mar Virado; discussão com o Instituto Florestal do Projeto “Resgate da Ilha Anchieta: da pré-história à atualidade”.

- Atlas de Arqueologia Brasileira: Estado de São Paulo – etapas concluídas: litoral sul (Ilha Comprida) e Baixada Santista.

- Levantamento arqueológico da Ilha Comprida – foi realizado o levantamento nos trechos pertencentes anteriormente aos municípios de Cananéia e Iguape – Sub-coordenação Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Projeto Oeste Paulista de Arqueologia do Baixo e Médio vale do rio Tietê – foram realizadas prospecções na área e escavações nos sítios Três Rios (Mun. Dois Córregos) e Maranata (Mun. de Olímpia) – Coordenação Profa. Dra. Sílvia Maranca.

Sub-programa de salvamento arqueológico UHE Canoas – levantamento e prospecção no canteiro de obras da UHE Canoas I, rio Paranapanema, margem paulista – Coordenação Prof. Dr. José Luiz de Moraes.

Sub-programa de salvamento arqueológico UHE Porto Primavera – levantamento e prospecção na área do complexo viário “Maurício Joppert”, Mato Grosso do Sul – Coordenação Prof. Dr. José Luiz de Moraes.

Sub-programa de salvamento Arqueológico UHE Mogi-Guaçu – finalização da etapa de campo no canteiro de UHE Mogi-Guaçu – Coordenação Prof. Dr. José Luiz de Moraes.

Sub-programa de cadastramento arqueológico do município de Piraju – levantamento e cadastro de sítios de grupos caçadores-coletores – Prof. Dr. José Luiz de Moraes.

Preservação e proteção dos sítios arqueológicos do Projeto Paranapanema – adequação e aparelhamento do poder público municipal de Piraju na área de preservação e proteção do patrimônio cultural através da apresentação de uma legislação complementar – Prof. Dr. José Luiz de Moraes.

Projeto de preservação do patrimônio arqueológico para o Baixo Vale do Ribeira: cadastramento dos sítios arqueológicos – conclusão da etapa I, com o levantamento e prospecções dos sítios ao longo do Mar Pequeno, entre a cidade de Iguape e Barra do Ribeira – Coordenação Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Uniformização da Terminologia Arqueológica Americana – foi concluído o ensaio sobre as decorações cerâmicas. Projeto do Comitê de Arqueologia do IPGH – Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia.

Projeto Quebra Anzol, MG – foi realizada a primeira campanha no sítio Rodrigues Furtado (Mun. de Perdizes) e a quinta campanha no sítio Rezende (Mun. de Centralina) – Coordenação Profa. Dra. Márcia Angelina Alves.

Projeto Turvo, Monte Alto, SP – foram realizados levantamento e prospecção no município e a primeira campanha no sítio Água Limpa – Profa. Dra. Márcia Angelina Alves.

Projeto arqueológico do Vale Médio do rio Tietê – pesquisas arqueológicas na bacia do Ribeirão do Bicame, análise dos dados para elaboração da Tese de Doutorado – Profa. Marisa Coutinho Afonso.

Projeto arqueológico do Vale Médio do rio Pardo – curadoria das coleções arqueológicas – Profa. Marisa Coutinho Afonso.

Projeto arqueológico do Médio Ribeira – duas etapas de campo e prospecções na área – Prof. Paulo A. D. De Blasis.

Arqueologia e Paleoambiente no Mato Grosso – escavações nos sítios: Santa Elina, Ferraz Egreja e Abrigo Vermelho – Coordenação Prof. Dr. Denis Vialou (Muséum National d’Histoire Naturelle, Paris); Prof. Dr. Levy Figuti; Prof. Paulo A. D. De Blasis.

Levantamento arqueológico da Bacia Média do rio Uaupés – foram realizadas duas etapas de campo – Prof. Eduardo Góes Neves.

Reconstituição do paleoambiente de uma planície quaternária recente do Baixo Ribeira – Prof. Walter Mareschi Bissa.

*Corpus Vasorum Antiquorum* - relativo ao acervo do MAE - foram realizadas pesquisa bibliográfica e complementação dos dados descritivos do catálogo, referentes aos vasos cipriotas, coríntios e etruscos - Profa. Dra. Haiganuch Sarian.

*Sylloge Nummorum Graecorum* – conclusão da pesquisa – Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano.

Indicadores arqueológicos no estudo de comportamentos religiosos no Mediterrâneo – definição de dois sub-projetos: 1) Locres, Medma e o culto de Perséfone – 2) Dioniso e o morto heroicizado em Tarento – Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata.

Metalurgia e Mudança Cultural – 1) estudo da tecnologia para obtenção do cobre a partir de vários tipos de minério – 2) relação do desenvolvimento da tecnologia metalúrgica e os aspectos simbólicos associados a uma diferenciação social mais clara – Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

A Metalurgia do bronze e do ferro na Península Itálica – estudos preliminares: 1) levantamento de contextos de achados de bronze e de ferro; 2) levantamento bibliográfico – Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

Contatos culturais na Península Itálica: as estatuetas de bronze – conclusão da pesquisa – Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

#### *Divisão de Etnologia*

Mapa etnográfico ilustrado do Brasil – Profa. Dra. Thekla Hartmann/ Profa. Marta Link.

Cartas de Curt Nimuendajú a Carlos Estevão de Oliveira: um acervo do MAE – Profa. Dra. Thekla Hartmann.

Diabetes *mellitus* na comunidade nipo-brasileira – aspecto antropológico – Profa. Dra. Nobue Myazaki.

Funções e significados de artefatos em populações indígenas – Tese de Doutorado em elaboração – Profa. Sonia Ferraro Dorta.

#### *Serviço de Curadoria*

Estudo das ocupações pré-históricas no município de Ubatuba, litoral norte do Estado de São Paulo – cadastramento dos sítios – Sandra Nami Amenomori.

O olhar antropológico: a imagem do índio brasileiro sob a visão de Harald Schultz – Sandra Maria C. T. Lacerda Campos.

Museu de sítio histórico: a informação do campo ao público sob o enfoque da análise documentada – Suely de Moraes Cerávolo.

#### *Serviço Educação*

Projeto Arqueologia e Educação: propostas pedagógicas para o Baixo Vale do Ribeira – Célia Maria Cristina Demartini.

A relação do público com o Museu do Instituto Butantã: análise da exposição “Na Natureza não existem vilões” – Adriana Mortara Almeida.

#### *Serviço Museologia*

Patrimônio arqueologia em São Paulo: a construção de uma imagem – um estudo sobre modelos de musealização – 1) análise dos estudos de casos – 2) elaboração de modelos de musealização – 3) levantamento bibliográfico – Profa. Maria Cristina Bruno.

Musealização da Pesquisa Científica – 1) implantação do Projeto Banco de Dados de Comunicação Museográfica – 2) elaboração do Projeto Expositivo “O Homem de Sergipe seu processo histórico, suas particularidades e

perspectivas” – 3) elaboração do Projeto Expositivo “Arqueologia no Xingó: aspectos da pré-história sergipana” – Profa. Maria Cristina Bruno.

Estudos de Avaliação museológica de exposições – 1) levantamento bibliográfico – 2) aplicação de modelos de avaliação nas exposições: “Pré-História de São Paulo”; “Plumária Indígena Brasileira”; “Encontro de Culturas no Mediterrâneo Antigo” – Profa. Marília Xavier Cury.

Musealização da Pesquisa Científica: concepção e montagem da exposição “Ritmos da Vida” sobre cronobiologia – 1) elaboração do projeto expositivo – 2) elaboração do projeto de ação educativa – 3) treinamento de monitores – Profa. Marília Xavier Cury; Prof. Dr. Luis Menna-Barreto (ICB/USP); Prof. Dr. Nelson Marques (FM/USP).

#### **Docência**

Os docentes e técnicos do MAE ministraram palestras, conferências e orientaram alunos e estagiários em diferentes níveis. Além destas atividades didáticas foram responsáveis pelos seguintes cursos:

#### *Cursos de Pós-Graduação*

Arqueologia do litoral do Estado de São Paulo: estudo de sambaqui, do campo ao laboratório – Ministrado no sítio arqueológico Mar Virado, Ubatuba e no MAE – Profa. Dra. Dorath Pinto Uchôa.

O contexto arqueológico e a interpretação de vestígios. MAE, USP – Profa. Dra. Márcia Angelina Alves.

Moeda e noção de valor na Grécia Antiga. MAE, USP – Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano.

#### *Cursos de Graduação*

Zoarqueologia: ecologia humana no passado. Depto de Ecologia Geral, IB, USP (matéria optativa) – Prof. Dr. Levy Figuti.

Homem e espaço na pré-história: uma introdução à geoarqueologia. Depto de Geografia, FFLCH, USP (matéria optativa) – Profa. Marisa Coutinho Afonso.

O processo cultural na periferia do mundo romano: as províncias do norte da Itália, Gália e Germânia. MAE, USP (matéria optativa) – Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

#### *Cursos de Especialização*

Museologia: princípios, problemas e perspectivas. Disciplina do curso de Especialização “Estudos de Museus de Arte”. MAC, USP – Profa. Maria Cristina Bruno, em co-responsabilidade com Marcelo Mattos de Araujo.

Ação Educativa em Museus de Arte. Disciplina do Curso de Especialização “Estudos de Museus de Arte”. MAC, USP – Profa. Marília Xavier Cury em co-responsabilidade com Profa. Maria Christina S. L. Rizzi Cintra.

#### *Cursos de Atualização*

Arqueologia Sub-aquática. MAE, USP – Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia e Gilson Rambelli.

Introdução à Arqueologia Brasileira. MAE, USP – Profa. Dra. Márcia Angelina Alves.

Arqueologia no Triângulo Mineiro. Universidade Federal de Uberlândia, MG – Profa. Dra. Márcia Angelina Alves.

Introdução à História Pré-colonial do Brasil. Depto de História, UnB, Brasília – Prof. Paulo A. D. De Blasis.

Arqueologia e Religião no Mediterrâneo Antigo. MAE, USP – Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata.

O Mediterrâneo Antigo: estudos de cultura material. UFPb, João Pessoa – Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata.

Introdução à Etnologia. Pirajú, SP – Profa. Sonia Ferraro Dorta.

Ação educativa no MAE/USP – Adriana Mortara Almeida; Camilo de Mello Vasconcellos; Célia Maria Cristina Demartini; Judith Mader Elazari.

O trabalho educativo dos Museus Mexicanos. MAE, USP – Camilo de Mello Vasconcellos.

Nova Museologia: uma abordagem bibliográfica. MAE, USP – Profa. Maria Cristina Bruno.

As instituições museológicas e o ensino formal. MAE, USP – Profa. Marília Xavier Cury.

Museologia e História dos Museus. MAE, USP – Profa. Marília Xavier Cury.

Temas de Museologia. PUCAMP, Campinas – Profa. Maria Cristina Bruno.

Museografia de exposições em questão. MAE, USP – Profa. Marília Xavier Cury, com participação de Déia Lourenço.

Introdução à Museologia. MAE, USP e Secretaria de Agricultura e Abastecimento do Estado de São Paulo – Profa. Marília Xavier Cury.

#### *Cursos de Professores Convidados:*

Oficina sobre tecnologia têxtil tradicional. MAE, USP – Profa. Dra. Rosa Fung Pineda, Universidad Mayor de San Marcos, Peru.

#### **Eventos**

Os docentes e técnicos do MAE participaram de vários eventos científicos, que englobam palestras e reuniões. Apresentaram comunicações nos seguintes encontros:

XVIII Reunião da ABA. Belo Horizonte, Minas Gerais.

XVI Congresso Brasileiro de Anatomia e VII Congresso Luso-Brasileiro, Escola Paulista de Medicina. São Paulo, SP.

VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB. João Pessoa, PB.

Seminário para a implantação da temática Pré-História Brasileira no ensino de 1º, 2º e 3º graus. Niterói, RJ.

IV congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário, ABEQUA, Instituto Oceanográfico, USP. São Paulo, SP.

Congresso sobre a Origem do Homem Americano. São Raimundo Nonato, PI.

III Simpósio sobre Ecossistemas da Costa Brasileira. Serra Negra, SP.

VII Simpósio Sul Riograndense de Arqueologia. Taquara, RS.

VII Simpósio Brasileiro de Sensoriamento Remoto. Curitiba, PR.

Seminário Latino-Americano do Caribe: Museu e Educação. Rio de Janeiro, RJ.

Simpósio ICTOP/ICOM. Rio de Janeiro, RJ.

#### *Exposições Temporárias*

• “Pré-História de São Paulo”. Biblioteca Álvaro Guerra, SP; Biblioteca Hans Andersen, São Paulo.

• “Plumária Indígena Brasileira”. Universidade Federal de São Carlos, SP; Fundação Assisense de Cultura, Assis, SP.

• “Encontro de Culturas no Mediterrâneo Antigo”. Casa da Cultura, UNESP, Araraquara, SP.

• “Índios do Brasil” – Universidade Federal de Goiás - Goiânia.

#### **Atividades especiais**

Os docentes e técnicos do MAE foram responsáveis pela organização de atividades especiais, como Grupos de Trabalhos, Simpósios e Seminários.

Entre eles podemos destacar:

• Grupo de Trabalho: “Os Sentidos do Apotropaico” (interdepartamental e interdisciplinar) – Coordenação Profa. Dra. Haiganuch Sarian. Vice-coordenação Profa. Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

Foram realizados no MAE os seguintes seminários:

Em busca do apotropaico na plumária indígena – Profa. Sonia Ferraro Dorta – MAE.

Formas de encantamento e de magia nos textos da literatura indiana de expressão sânscrita: I. Período védico-bramânico – Profa. Dra. Maria Valéria A. de Mello Vargas – Depto. de Letras Clássicas e Vernáculos, FFLCH.

Formas de encantamento e de magia nos textos da literatura indiana de expressão sânscrita: II. Períodos épico e clássico – Profa. Lilian Proença de Menezes Montenegro – Depto. de Letras Clássicas e Vernáculos, FFLCH.

Estátuas ancestrais e árvores sagradas do sul do Zaire – Marta Heloísa Leuba Salum – Doutoranda em Antropologia Social, FFLCH.

A magia defensiva e o panteão egípcio – Antonio Brancaglioni Junior – Mestrando em Antropologia Social, FFLCH.

A presença do apotropaico na religião minoica – Álvaro H. Allegrette – Doutorando em Antropologia Social, FFLCH.

Os prótomos femininos em contexto grego e púnico: a figuração do invisível e o sentido do apotropaico – Profa. Dra. Elaine Veloso Hirata, MAE.

Mau-olhado e competição social entre os romanos – Prof. Dr. Norberto Luiz Guarinello – Depto. de História, FFLCH.

A idéia do apotropaico nos rios negros do Candomblé Nagô da Bahia – Prof. Ordep José Trindade Serra – Depto. de Antropologia, UFBA e doutorando em Antropologia Social, FFLCH.

O apotropaico e o simbolismo gráfico na arte africana – Prof. Dr. Carlos Serrano – Depto. de Antropologia, FFLCH.

Édipo e o apotropaico na mitologia e na religião – Prof. Ordep José Trindade Serra – Depto. de Antropologia, UFBA e Doutorando em Antropologia Social, FFLCH.

Privilegio e proteção após a morte na Etrúria: o poder da iniciação – Roseli Fellone – Mestranda em Antropologia Social, FFLCH.

A vivência do apotropaico de uma perspectiva etnológica: conceitos, crenças ou superstições? – Profa. Dra. Aracy Lopes da Silva – Depto. de Antropologia, FFLCH.

O apotropaico nos mitos de criação de grupos Tupi – Profa. Dra. Dominique T. Gallois – Depto. de Antropologia, FFLCH.

A presença do apotropaico no conto “A noite de Natal” de Nikolai Gogol – Profa. Dra. Helena Nazario – Depto. de Línguas Orientais, FFLCH.

• Programa de Estudos Museológicos – Coordenação Profa. Maria Cristina Bruno:

“Ciclo de Conferências: Introdução à Nova Museologia” – Prof. Dr. Mario Moutinho; Prof. Alfredo Tinoco; Prof. Fernando João Moreira, da Universidade Lusófona, Portugal.

“Simpósio Internacional: O processo de comunicação nos Museus de Arqueologia e Etnologia”, com convidados conferencistas de Portugal, França, Cuba e Brasil.

“Seminário Regional: Projeto Paranapanema – Museologia e Arqueologia Regional”, com a participação de profissionais do Brasil, Portugal e França.

## **Acervo**

O acervo do MAE foi acrescido, durante o ano de 1993, através das pesquisas desenvolvidas por seu corpo docente.

## **Acervo Arqueológico**

Material Lítico – Projeto pré-história e paleoambiente no Mato Grosso (Sítio Abrigo Vermelho).

Material Cerâmico – Projeto pré-história e paleoambiente no Mato Grosso (Sítio Abrigo Vermelho); Projeto Oeste Paulista de Arqueologia do Baixo e Médio Vale do rio Tietê (Sítio Maranata); Projeto Arqueológico, Histórico, Ecológico e Turístico de Peruíbe (Sítio Ruínas do Abarebebê); Levantamento arqueológico da Bacia Média do rio Uaupés (Sítios Fortaleza; Santa Maria; Marabitana; Tronco do Pupunha; São Joaquim; Santa Maria I; Temendauí; Fortaleza; Urubuquara).

Louça – Projeto Arqueológico, Histórico, Ecológico e Turístico de Peruíbe (Sítio Ruínas do Abarebebê).

Material Metálico – Projeto Arqueológico, Histórico, Ecológico e Turístico de Peruíbe (Sítio Ruínas do Abarebebê); Levantamento arqueológico da Bacia Média do rio Uaupés (Sítio Santa Maria).

Material Esquelético Humano – Projeto Arqueológico, Histórico, Ecológico e Turístico de Peruíbe (Sítio Ruínas do Abarebebê); Levantamento arqueológico da Bacia Média do rio Uaupés (Sítio Santa Maria).

Material Faunístico – Projeto Arqueológico, Ecológico, Antropológico, Histórico, Museológico e Turístico do Município de Ubatuba (Sítio Mar Virado).

## **Atendimento ao público**

O Serviço Educação teve sua programação bastante comprometida com a mudança do Museu para sua nova sede e consequente fechamento das Exposições das Salas Marianno Carneiro da Cunha e Paulo Duarte. Desta maneira, foram enfatizados os programas junto às escolas, bem como as atividades extra-muros e de extensão à comunidade nos municípios de Iguape, Assis e São Carlos. Foi atendido um total de 12.394 pessoas.

# 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 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 27 cm) 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
- 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 27 cm) 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.

**Digitação e Editoração Eletrônica:**

*Elisabeth Batista Barrelo*

*Tereza Matassi Benzi*

**Tratamento de Imagem:**

*Amauri Pagnose*

*Denise Dal Pino de Souza*

*Rosana Bullara*

**Supervisão:**

*Amauri Pagnose*

**Secção de Processamento de Dados**

**Secção de Editoração**

**Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE**

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Flávio Fava de Moraes  
Vice-Reitora: Profa. Dra. Myrian Krasilchik

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária  
Pró-Reitor: Prof. Dr. Jacques Marcovitch

Pró-Reitoria de Pesquisa  
Pró-Reitor: Prof. Dr. Hugo Aguirre Armelin

## MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Diretor: Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu

Conselho Administrativo: Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu  
Profa. Dra. Silvia Maranca  
Prof. Dr. Kabengele Munanga  
Prof. Dr. Murillo Marx  
Profa. Dra. Maria Isabel D'Agostino Fleming  
Prof. Dr. Norberto Luiz Guarinello  
Prof. Dr. Renato da Silva Queiroz



CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO DO:  
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP  
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

