



Universidade Federal do Pará  
Instituto de Ciências da Arte  
Faculdade de Artes e Museologia  
Curso de Bacharelado em Museologia

Jéssica Michelle Rosário de Paiva

## **A Cultura Arqueológica Maracá na Perspectiva da Documentação Museológica**



Belém - PA  
2014

Jéssica Michelle Rosário de Paiva

**A Cultura Arqueológica Maracá na Perspectiva da Documentação  
Museológica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
para a obtenção do grau de Bacharel em  
Museologia. Faculdade de Artes e Museologia,  
Universidade Federal do Pará.  
Área de Concentração: Museologia  
Orientador: Marcela Guedes Cabral.  
Co-orientador: Carlos Augusto Palheta Barbosa.

Belém - PA  
2014

Jéssica Michelle Rosário de Paiva

## **A Cultura Arqueológica Maracá na Perspectiva da Documentação Museológica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para a obtenção do grau de Bacharel em Museologia. Faculdade de Artes e Museologia, Universidade Federal do Pará.  
Área de Concentração: Museologia  
Orientador: Marcela Guedes Cabral.  
Co-orientador: Carlos Augusto Palheta Barbosa.

Data de Aprovação:

Banca Examinadora:

---

Msc. Marcela Guedes Cabral  
Universidade Federal do Pará

---

Msc. Carlos Augusto Palheta Barbosa  
Museu Paraense Emílio Goeldi

---

Dra. Maura Imazio da Silveira  
Museu Paraense Emílio Goeldi

*Com grande consideração pelos caminhos percorridos com esforço e dedicação, à minha avó e a meus pais, dedico.*

## AGRADECIMENTOS

A vida é constituída de planos materiais e imateriais dos quais formam nossa realidade e pensamento, nós como seres humanos fazemos parte de uma corrente cujo elo é feito de energia. Quando se deseja, intui-se e objetiva-se, criamos vínculos inconscientes e conscientes com o emocional e o real, não se atendo somente a nós mesmos, mas passando a formar outros laços bases para se percorrer o caminho em rumo às realizações.

Assim, agradeço primeiramente a todos os seres divinos que olharam por mim em todos os momentos da minha vida, iluminaram-me e deram-me forças em situações difíceis cuja grande necessidade de esforços físicos e mentais tomou o lugar do descanso e muitas vezes do equilíbrio.

Em segundo lugar, para não haver desavenças familiares sobre quem foi citado primeiro, agradeço aos meus pais, ao mesmo tempo. Minha querida e esforçada mãe que sempre esteve ao meu lado em meu ingresso e estadia no mundo acadêmico; e ao meu honrado e batalhador pai, que sempre me aconselhou a seguir em frente com os meus objetivos e, inconscientemente, despertou-me o olhar para o misterioso universo dos museus e seus interessantes objetos.

Agradeço a minha avó pelo exemplo de persistência e por sempre confiar e acreditar em mim. Não posso esquecer-me de meu modelo de paciência, Wilquer, por apresentar compreensão diante das situações nas quais eu não poderia dar-lhe afeto e atenção, devido ao tempo de desenvolvimento e construção do presente trabalho, e por dar-me forças em minhas realizações.

Demonstro aqui, minhas sinceras gratidões a minha orientadora Marcela Cabral, pela paciência e amizade; e ao meu co-orientador Carlos Barbosa, pela confiança e incentivo ao oferecer-me a oportunidade de adentrar no mundo da arqueologia e proporcionar-me mais conhecimento sobre a materialidade e seus significados.

Aos meus companheiros de classe universitária de Museologia do ano de 2010, agradeço, pois apesar de passar por tantos conflitos burocráticos e emocionais, estivemos juntos para resolver qualquer problema com aquele jeitinho brasileiro, principalmente com alegria e companheirismo, mais do que qualquer outro sentimento. Sou muito grata à bela amizade de Glêice Costa e ao carinho “paradoxal” de Renata Maia.

Agradeço aos companheiros que adquiri durante meu tempo no Museu Paraense Emílio Goeldi: D. Regina Farias da reserva técnica, por aturar-me quando a perturbava em

prol de minhas análises; S. Daniel Lopez, por ajudar-me em que eu precisasse mesmo quando se encontrava em momentos de ocupação; à Lady, minha grande companheira de trabalho e grande amiga, que fez-me sentir menos acanhada desde a minha entrada no museu; Amauri Matos, João Aires, S. Raimundo, Figueiredo (o “Fig”), pela atenção e ajuda; a Mayra Melo, pela amizade e apoio; a Rayza Gusmão, por apoiar-me na disseminação do meu trabalho, com atenção e companheirismo; ao Afonso, o nosso auxiliar querido; e outros que fizeram parte da minha estadia no MPEG.

Ao Dr. Marcos Magalhães, encontro-me grata pela oportunidade de conhecer as atividades de um arqueólogo em campo; a Dr<sup>a</sup>. Vera Guapinadaia, pelo conhecimento sobre a cultura Maracá; e a Dr<sup>a</sup>. Maura Imazio, pela atenção e auxílio.

A todos os docentes e profissionais da área administrativa do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, principalmente, os que fazem parte do quadro de docentes do curso de Bacharelado em Museologia, agradeço.

Por fim, porém não menos importante, gostaria de agradecer as instituições importantes ao desenvolvimento de minha pesquisa: o Museu Paraense Emílio Goeldi, pela oportunidade; ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento – CNPQ, pela concessão da Bolsa de Iniciação Científica, modalidade PIBIC, do qual fui contemplada por três anos.

*“Os objetos incorporam informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade: nossa tarefa [curadores] é a elucidação de abordagens através das quais isso possa ser recuperado, uma contribuição única que as coleções museológicas podem dar para a compreensão de nós mesmos”.*

*(Susan M. Pearce)*

## RESUMO

O presente estudo aborda os artefatos funerários da cultura arqueológica Maracá numa perspectiva dos métodos e conteúdos pertinentes à documentação museológica, considerando esta como um dos principais meios de preservação. No intuito da reflexão sobre a relação da compreensão acerca dos artefatos como provenientes de uma intencionalidade humana, portanto, dotado de importante conteúdo informativo (visual, subjetivo e contextual) que o categoriza como documento, e sua relevância na elaboração de um sistema documental mais detalhado, têm-se como base as análises iconográficas dos artefatos que formam a coleção AP-MZ-30: Gruta das Caretas. Tais observações proporcionaram a identificação de unidades elementares que formam padrões estilísticos e singularidades significantes por representar códigos visuais referentes ao grupo produtor.

**Palavras-chave:** Cultura Material, Iconografia, Arqueologia e Documentação Museológica.

## **ABSTRACT**

This study addresses the archaeological culture Maracá's funerary artifacts from a perspective of methods and content relevant to museum documentation, considering this as a major means of preservation. In order reflection on the relation of understanding of the artifacts from a human intentionality, therefore, endowed with important information content (visual, subjective and contextual) that categorizes them as document and their relevance in the preparation of a more detailed document system, we have as base for this study the iconographic analysis of the artifacts that make up the collection AP-MZ-30: Gruta das Caretas, where such observations have provided the identification of elemental units that form patterns and stylistic peculiarities significant for representing visual codes of the producer group.

**Keywords:** Material Culture, Iconography, Archaeology and Museology Documentation.

## ÍNDICE DE IMAGENS

IMAGEM 1: Urnas Maracá, antropomorfa, zoomorfa e tubular. Fonte: Prancha Goeldi (1905) .....	18
IMAGEM 2: Mapa da área arqueológica de Mazagão com delimitação do rio Igarapé do Lago. Mapa: Carlos Barbosa. Fonte: Guapindaia e Machado (1997) apud. Barbosa (2011)...	19
IMAGEM 3: Domingo Soares Ferreira Penna. Fonte: Barbosa (2011) .....	22
IMAGEM 4: August Emil Goeldi. Fonte: Barbosa (2011) .....	23
IMAGEM 5: Detalhe da urna e das contas de vidro (A e B). Fotos: Carlos Barbosa.....	23
IMAGEM 6: Mapa da expedição arqueológica de Aureliano Lima Guedes. Fonte: Guedes (1897) .....	24
IMAGEM 7: Exemplo de urna masculina e urna feminina. Fotos: Carlos Barbosa .....	27
IMAGEM 8: Exemplo - mulher Kadiweu pintada. Fonte: Coleção Boggiani (1892) .....	30
IMAGEM 9: O famoso gabinete de curiosidade de Ole Worm (1588-1654) foi transformado em museu em 1655. Fonte: Wikipédia .....	43
IMAGEM 10: Exemplos de grupos de fragmentos (GC-Frag. 04, n° 1 e 3) numerados para re-associação dos fragmentos. Fotos: Jéssica de Paiva.....	55
IMAGEM 11: Desenho demonstrativo dos elementos plásticos que compõem uma urna antropomorfa Maracá. Desenho: Carlos Barbosa.....	58
IMAGEM 12: Recorrência das variáveis apresentadas nas formas das tampas de urna (cabeça). Gráfico: Jéssica de Paiva.....	59
IMAGEM 13: Recorrência das variáveis apresentadas nas formas de corpo de urna. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	59
IMAGEM 14: Genitália feminina e masculina – respectivamente. A primeira com representação de vagina e a segunda com representação de uretra. Fotos: Carlos Barbosa. ...	60
IMAGEM 15: Urna sem representação de órgão sexual (GC-19) e urna sem representação de testículos (GC-15). Fotos: Jéssica de Paiva.....	60
IMAGEM 16: Recorrências das variáveis apresentadas nas formas de assento de banco de urna. Gráfico: Jéssica de Paiva.....	61
IMAGEM 17: Exemplos de decoração lateral do banco, antropozoomorfo. (GC-14 e GC-15, respectivamente). Fotos: Jéssica de Paiva .....	62

IMAGEM 18: Exemplo de decoração antropozoomorfa nas duas laterais do banco, (GC-15); e decoração de cauda em um lado e antropomorfa do outro. Respectivamente. Fotos: Jéssica de Paiva .....	63
IMAGEM 19: Exemplo de assento com marcas circulares (GC-39) e assento com cinco furos (GC-24). Fotos: Jéssica de Paiva .....	63
IMAGEM 20: Exemplo de tampo decorado presente nas urnas (GC-14 e GC-33, respectivamente). Fotos: Jéssica de Paiva .....	64
IMAGEM 21: Unidades mínimas de confecção de motivos pintados identificadas por Barbosa. Fonte: Barbosa (2011) .....	65
IMAGEM 22: Gráfico de recorrência das variáveis apresentadas nos motivos pintados nas laterais da tampa (cabeça). Gráfico: Jéssica de Paiva .....	66
IMAGEM 23: Recorrência dos tipos de pinturas de rosto identificadas. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	66
IMAGEM 24: Recorrência dos motivos em faixas superiores e inferiores horizontais. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	67
IMAGEM 25: Variáveis e recorrências de tipos de faixas horizontais superiores e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	68
IMAGEM 26: Variáveis e recorrências de tipos de faixas horizontais inferiores e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	68
IMAGEM 27: Recorrência dos motivos em faixas frontais e dorsais. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	69
IMAGEM 28: Variáveis e recorrências de tipos de faixas verticais frontais e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	69
IMAGEM 29: Variáveis e recorrências de tipos de faixas verticais dorsais e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	70
IMAGEM 30: Recorrência de motivos nas laterais direita e esquerda do corpo da urna. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	70
IMAGEM 31: Variáveis e recorrências de tipos de motivos e pigmentos na lateral direita das urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	71
IMAGEM 32: Variáveis e recorrências de tipos de motivos e pigmentos na lateral esquerda das urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva .....	71
IMAGEM 33: Variáveis de DECORAÇÃO PINTADA específica das urnas com representações sexuais .....	72

IMAGEM 34: Variáveis de DECORAÇÃO PLÁSTICA específicas das urnas com representação sexual masculina e feminina.....	73
IMAGEM 35: Borda de vaso com incisões. Foto: Jéssica de Paiva.....	75
IMAGEM 36: Semente e miçanga, respectivamente. Fotos: Jéssica de Paiva.....	75

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. OS ARTEFATOS FUNERÁRIOS MARACÁ.....</b>	<b>18</b>
1.1 O MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI E AS PESQUISAS ARQUEOLÓGICAS EM MARACÁ .....	22
1.2 AS URNAS FUNERÁRIAS MARACÁ: COLEÇÃO GRUTA DAS CARETAS .....	26
1.3 REPRESENTAÇÕES EM MATERIAIS E NO CORPO: COMUNICAÇÃO E SIMBOLOGIA .....	28
<b>2. ARQUEOLOGIA E MUSEOLOGIA: MÉTODOLOGIAS DOCUMENTAIS MÚTUAS.....</b>	<b>33</b>
2.1 BREVES ASPECTOS DO TRABALHO ARQUEOLÓGICO NA AMAZÔNIA.....	35
2.2 CULTURA MATERIAL, COLEÇÕES E MUSEUS.....	40
2.3 ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS E A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA .....	46
<b>3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA MARACÁ: PREMISSAS PARA UMA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA MAIS ELABORADA.....</b>	<b>53</b>
3.1 TÉCNICAS USADAS NA CONFECÇÃO DAS URNAS .....	56
3.2 CARACTERÍSTICAS PLÁSTICAS DAS URNAS .....	58
3.3 DESCRIÇÃO DOS ORNAMENTOS PLÁSTICOS CORPORAIS (URNAS) .....	64
3.4 DESCRIÇÃO DAS PINTURAS .....	65
3.5 FRAGMENTOS E VARIÁVEIS DE REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO .....	72
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>78</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO

O Museu como instituição científica e de preservação do conhecimento, possui e elabora métodos para a administração de coleções compostas por variados tipos de objetos, na finalidade de sua salvaguarda, pela preservação, e disseminação de seu conteúdo por meio da pesquisa científica e sua divulgação. Na preservação, o objetivo não se restringe em manter o objeto em bom estado quanto a sua integridade, como na atividade da conservação, mas se utiliza de metodologias documentais para sua organização e controle dentro, e, se necessário, fora, da instituição museu (FERREZ, 1994).

O processo de documentação em museus se constitui, basicamente, enquanto suporte para guardar e trabalhar as informações sobre a dinâmica do objeto inserido na instituição, fazendo uso de intitulações, registros alfanuméricos para sua identificação e observações e descrições com objetivo de conhecer e preservar suas bases materiais (FERREZ, 1994; CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000). No entanto, quando se trata de objetos provenientes da criação humana, cujo conteúdo pode ir além de finalidades práticas, percebe-se a necessidade de um sistema que preserve, talvez principalmente, a imaterialidade do mesmo, formado por informações contextuais, usos e significados sociais, econômicos e/ou cosmológicos.

Mas o que fazer quando o museu e a documentação museológica se deparam com objetos provenientes de contextos pré-históricos, nos quais não há informações registradas ou observadas por estudos da História ou da Etnografia? Considerando que tais artefatos, assim como os outros produtos de intenções humanas, advêm da materialização dos conhecimentos e cosmologias de uma cultura (RIBEIRO, 1986A; SCHAAN, 1997; BARBOSA, 2011), nos quais seus elementos são comumente passíveis de descrição e entendimento por se apresentarem como documento de uma dinâmica social, permitem à documentação museológica ir além do registro de seu contexto e simples descrições técnicas de forma e outras características descritas no ato da guarda de informações sobre as peças (FERREZ, 1994).

Por conter elementos significantes, peças arqueológicas carregadas de linguagem social, apresentam sequências nas posições de seus elementos estilísticos que conferem ao artefato a reflexão dos aspectos de seu grupo produtor (BARBOSA, 2011; RIBEIRO, 1986A; 1989). Cores, formas, junções de unidades geométricas e distribuições uniformes de características formam conjuntos constituídos de códigos simbólicos que funcionam como vetores de mensagem.

Isto pôde ser observado nas análises estilísticas das urnas funerárias provenientes da cultura arqueológica Maracá (Amapá), as quais se tornaram conhecidas a partir da segunda metade do século XIX, quando Domingo Soares Ferreira Penna encontrou grutas contendo urnas funerárias, em uma de suas primeiras expedições ao Amapá com o objetivo de compor uma coleção arqueológica. As urnas fizeram parte dos primórdios da consolidação do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) como instituição museológica e, já no século XX, elas foram retomadas através de projetos de salvaguarda e pesquisa por profissionais de Arqueologia (GUAPINDAIA; MACHADO, 1997; GUAPINDAIA, 2001).

Em 2011, Carlos Barbosa realizou uma pesquisa diante dos atributos presentes nas urnas Maracá da coleção AP-MZ-30: Gruta das Caretas. Nesta, foram selecionadas as urnas com integridade menos comprometida e utilizaram-se fichas de análises, elaboradas especialmente para as observações acerca dessa coleção e das outras coleções advindas da mesma cultura. As informações obtidas foram preenchidas e cruzadas em um banco de dados, também, elaborado para essa pesquisa.

Como resultado, foram reconhecidos padrões nos elementos iconográficos existentes na decoração das urnas, que remetem a uma linguagem coletiva e particular, evidenciando uma composição decorativa (plástica e pintada) diferenciada para as urnas com representação de sexo feminino e para as urnas com representação do sexo masculino.

A partir de 2011, para dar continuidade ao trabalho iniciado por Barbosa (2011), e entender melhor as características das urnas da coleção estudada, desenvolveu-se um projeto complementar, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPQ), no qual seria analisado o restante da coleção AP-MZ-30: Gruta das Caretas, composta de urnas fragmentadas incompletas e grupos de fragmentos.

Este é um dos motivos que levaram a escolha do presente tema, pois o material observado tinha passado por desordem quanto sua conservação e identificação<sup>1</sup>, portanto, chegou à reserva técnica do MPEG com fragmentos desassociados. As observações das características significativas presentes nas urnas levaram ao reconhecimento das peças separadas.

O outro motivo, é que este fato levou ao pensamento de que as observações e descrições mais profundas de elementos compostos em artefatos permitem o conhecimento mais amplo acerca do mesmo e que este tipo de abordagem inserido e utilizado pela documentação museológica, enriquece seu conteúdo informativo e auxilia em atividades de

---

<sup>1</sup> Devido a desfavoráveis condições de armazenamento por conta de algumas complicações na arquitetura do local anterior de guarda.

pesquisa e afins. Portanto, o objetivo aqui é atentar para a importância de análises estilísticas através da observação de iconografias presentes em produtos provenientes de finalidades humanas - como artefatos arqueológicos – para a ampliação do conhecimento através do exercício que envolve a documentação em museus.

O presente trabalho encontra-se organizado em três capítulos principais. O primeiro, “*Os Artefatos Funerários Maracá*”, foi elaborado com intuito da apresentação das urnas em aspectos históricos, científicos, artísticos e simbólicos, para uma breve compreensão da utilização de adornos e pinturas em artefatos, sem aprofundar-se em questões subjetivas de interpretação, pois não é o objetivo almejado.

Ele está dividido em três subcapítulos que explanam sobre o que são as urnas Maracá e sua importância arqueológica; seu histórico de pesquisa junto ao museu onde se encontra acondicionado; e uma breve abordagem sobre seus elementos simbólicos sociais e cosmológicos, com auxílio de trabalhos etnográficos e reflexões semióticas para entendimento dos vetores de comunicação. Em seu desenvolvimento, fez-se uso de literaturas antropológicas (RIBEIRO, A; RIBEIRO, B; VIVEIROS DE CASTRO; JUNQUEIRA; VELTHEM; VIDAL; entre outros da área que abordam a arte e os significados) e arqueológicas (SCHAAN; BARBOSA; RIBEIRO; etc.); Lúcia Santaella, para entender a semiótica; e literaturas sobre a pesquisa científica na Amazônia, no MPEG (PENNA; GUEDES; SIMÕES), sobre as urnas (GUAPINADAIA; BARRETO; MACHADO; etc.); e sobre a pesquisa no Amapá (NUNES FILHO).

No segundo capítulo, “*Arqueologia e Museologia: métodos documentais mútuos*”, abordam-se sobre alguns aspectos da arqueologia e seus métodos de pesquisa e classificação, para mostrar o trabalho e objetivo da disciplina, e, dentre os tipos de materiais, entender os pontos que levam a interpretações, pressupondo a discussão sobre a cultura material e os objetivos que levaram a coleta de artefatos para a formação de coleções que refletem contextos temporais e culturais, postas em gabinetes que originaram as instituições museu. Discute-se sobre a iconografia como importante elemento informativo tanto à pesquisa quanto para a documentação museológica, considerando-a como parte dos processos museológicos e seus métodos em vista da necessidade de acesso, controle, preservação e difusão do conteúdo do objeto, no qual a Arqueologia e a Documentação Museológica se complementam.

Este capítulo foi dividido em três subcapítulos construídos para entender: a arqueologia, seus objetos e objetivos (CHILDE; DUNNELL; TRIGGER), visando também às abordagens amazônicas, visto que o material aqui apresentado se insere neste espaço (FUNARI; FAUSTO; SOUZA); o que é a cultura material e sua produção, fazendo reflexões sobre

aspectos da vida humana (GONÇALVES; RIBEIRO), formação de coleções e o advento dos museus também como importantes instituições de pesquisa (SUANO; ESPIRITO SANTO); a iconografia (PANOFSKY), a classificação (SEEGER; DUNNELL), e os objetivos e as dinâmicas da documentação como parte da museologia, dentro de uma discussão sobre os aspectos que envolvem esta última no pensamento científico (CHAGAS; CERÁVOLO; FERREZ; SCHEINER, etc.).

O último capítulo, “*Análise Iconográfica Maracá: premissas para uma documentação museológica mais elaborada*”, mostra os processos de análises da iconografia Maracá, o cruzamento de dados para os resultados obtidos e as possibilidades da identificação de padrões e singularidades de acordo com o gênero sexual da urna, visto que esta representação refere-se ao indivíduo disposto em seu interior. Essa parte do trabalho propõe uma observação e descrição mais profunda de objetos fruto da produção humana à documentação museológica, através das urnas funerárias da coleção apresentada, levando em consideração sua proveniência cultural e finalidade social, e cujos elementos proporcionam um conteúdo informativo mais amplo sobre a coleção, ao invés do uso de descrições técnicas com o mero objetivo de acesso e registro.

O capítulo inicia com a reflexão sobre os artefatos como vetores de comunicação, tendo seus caracteres linguísticos apresentados por figuras, imagens, e é posteriormente dividido em tópicos relativos aos métodos utilizados, as observações feitas e os resultados obtidos com as atividades acerca da coleção Gruta das Caretas, baseadas em análises realizadas no período de 2011 - por Barbosa - a 2013 - por De Paiva - propondo uma documentação mais elaborada para artefatos.

Os artefatos que fazem parte de uma coleção pertencem a ela por razões significativas, seja por cumprir um papel funcional prático, de prestígio ou de cunho religioso. Neste sentido, mesmo considerando-os meras quantidades de matéria cujo significado é adquirido historicamente, como colocado por Ulpiano Menezes (APUD BITTENCOURT, 2005), “... ainda sim, a força simbólica do objeto reside no objeto e nas evocações que sua materialidade consegue produzir.” (BITTENCOURT, 2005, P.45).

## 1. OS ARTEFATOS FUNERÁRIOS MARACÁ

A região sudeste do atual estado do Amapá, mais precisamente na área de influência da bacia do Igarapé do Lago (Imagem 2), apresentou diversos vestígios da existência da cultura pré-histórica Maracá, principalmente as urnas fabricadas para a realização de práticas ritualísticas<sup>2</sup> funerárias, encontradas dispostas na superfície de grutas e abrigos, reconhecidos como cemitérios de sepultamentos secundários<sup>3</sup> localizados nessa região (GUAPINDAIA; SOUZA; CARVALHO, 2001).



**IMAGEM 1: Urnas Maracá, antropomorfa, zoomorfa e tubular. Fonte: Prancha Goeldi (1905).**

As urnas funerárias da cultura Maracá são recipientes confeccionados em cerâmica os quais possuem elementos de representação humana (antropomorfa), animal (zoomorfa) ou tubular (Imagem 1), cuja maioria dos vestígios encontrados remetem-se a primeira forma. Seus significados possivelmente estão relacionados à espiritualidade, à longevidade e ao status social dentro do grupo, por apresentar características passíveis de comparação com a

<sup>2</sup> A palavra “*ritualístico(a)*” esta sendo empregada, em todo o presente trabalho, com sentido de práticas místicas.

<sup>3</sup> Os rituais funerários praticados por grupos indígenas amazônicos, principalmente os que habitaram a região antes da colonização Europeia, geralmente são compostos por dois enterramentos que variam de região para região: o enterramento primário e o secundário. Basicamente, o primeiro consiste em enterrar o corpo diretamente na terra; crema-lo; retirada da carne em rituais de canibalismo funerário; deixa-lo exposto ao sol, até que este se decomponha e fique somente a parte óssea; entre outros. Já o enterramento secundário, envolve a disposição dos ossos no interior de recipientes confeccionados para tais fins funerários (FUNARI, 2003; NUNES FILHO, 2005). Porém, no caso das urnas Maracá, denominou-se de sepultamento secundário, devido à parte óssea se encontrar no interior de recipientes dispostos na superfície da terra (GUAPINDAIA ET AL, 2001; BARBOSA, 2011).

organização cultural das sociedades indígenas contemporâneas, possibilitando as bases para interpretações acerca do tema iconográfico (BARBOSA, 2011).

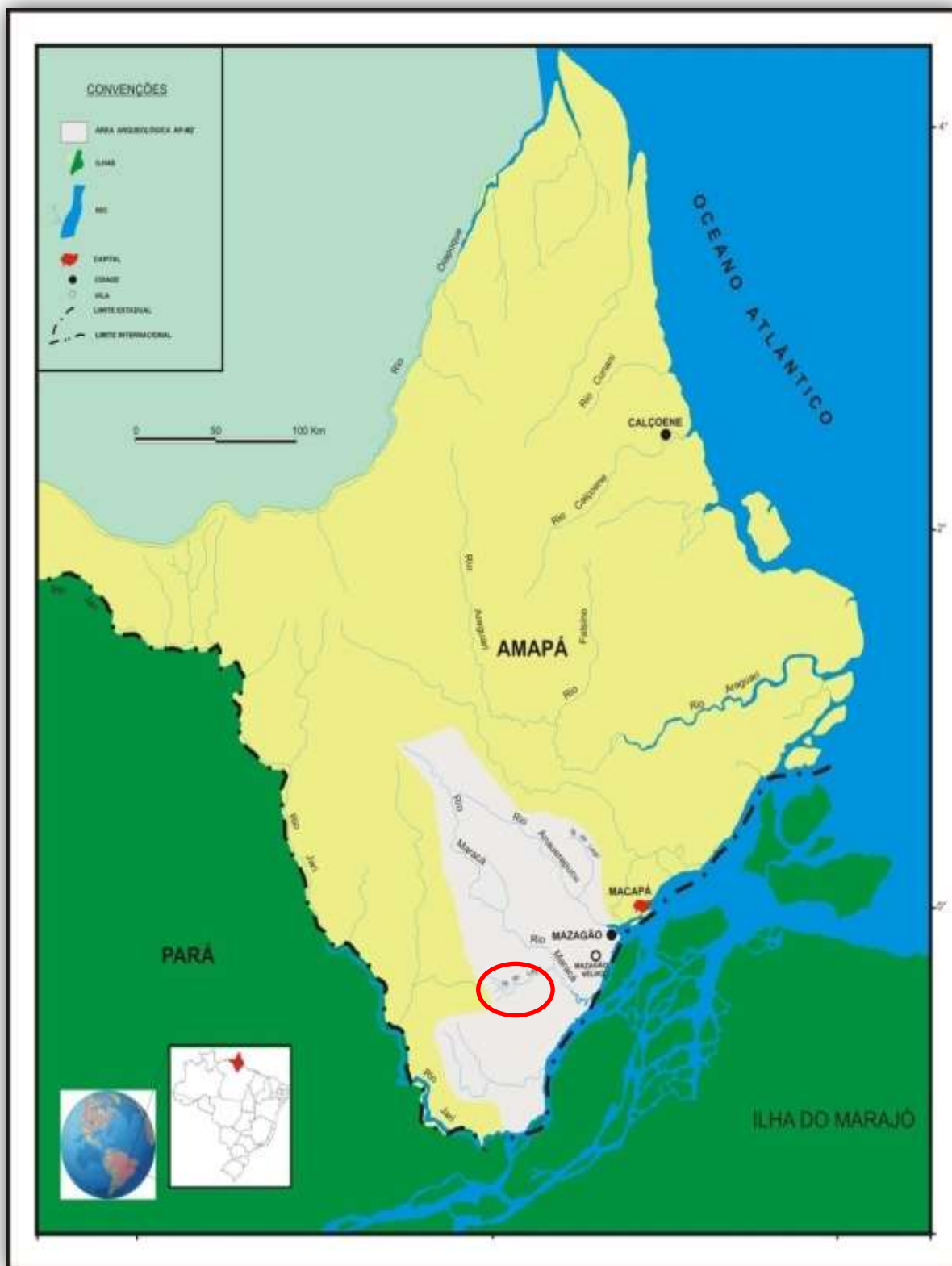


IMAGEM 2: Mapa da área arqueológica de Mazagão com delimitação do rio Igarapé do Lago. Digitalização de Mapa: Carlos Barbosa. Fonte: Guapindaia; Machado (1997) apud. Barbosa (2011).

Suas formas e elementos, que caracterizam um estilo, não se enquadravam em nenhuma das fases arqueológicas do Amapá<sup>4</sup> já definidas em estudos anteriores na região (meados do século XX), sendo denominado por Mário Simões (1927) como fase Maracá. O pesquisador se utilizou das observações feitas nas coleções existentes no Museu Paraense Emílio Goeldi, compostas por urnas funerárias do Amapá que foram coletadas no período de Ferreira Penna e Emílio Goeldi, como suporte para elaboração dessa classificação.

Esses artefatos foram adquiridos em dois períodos distintos referentes ao início da pesquisa arqueológica na Amazônia e o desenvolvimento científico no Museu Paraense Emílio Goeldi, além de fazer parte do período de estruturação primordial desta instituição como Museu, formando assim, coleções que refletem interesses ideológicos e científicos diferentes (BARBOSA, 2011).

O primeiro período corresponde à segunda metade do século XIX, quando as coleções de urnas Maracá foram formadas de modo a considerar a estética e integridade das peças, haja vista o objetivo de aumentar a coleção. Nesse período, ainda não se havia adotado métodos sistemáticos científicos<sup>5</sup> e os trabalhos foram realizados sob a coordenação de Domingo Soares Ferreira Penna (1877) e Aureliano Lima Guedes (1898) nos quais foram feitas as primeiras descrições e mapeamento dos sítios dessa cultura.

Considera-se como o segundo período, a segunda metade do século XX, quando os objetivos para a formação de coleções arqueológicas se adequaram aos métodos científicos arqueológicos modernos (BARBOSA, 2011)<sup>6</sup>. As pesquisas desenvolvidas nesse período foram coordenadas por Ana Lucia Machado (1995) e Vera Guapindaia (1996 a 2000), nas quais foram formadas inúmeras coleções Maracá.

Entre os anos de 1995 e 1996, houve o levantamento de sete sítios arqueológicos Maracá, sendo um sítio-habitação e seis sítios-cemitério. Já nos anos de 1997 a 2001 foram localizados mais oito sítios-cemitério e dois sítios-habitação. Totalizando dezessete sítios, entretanto, somente doze destes passaram por intervenções arqueológicas, sendo: um sítio-habitação denominado como Bananal do Pocinho; e onze sítios-cemitério, entre eles o sítio AP-MZ-30: Gruta das Caretas (BARBOSA, 2011), cuja coleção é parte da reflexão que envolve

---

<sup>4</sup> As fases arqueológicas são indicadores de complexos culturais relacionados ao tempo e ao espaço em um sítio ou mais (BARRETO, 1992). Foram estabelecidas – inicialmente – três fases para a região do Amapá, pelos arqueólogos Betty Meggers e Clifford Evans: Aruã, Aristé e Mazagão.

<sup>5</sup> De acordo com as metodologias utilizadas em pesquisas atuais.

<sup>6</sup> A utilização de princípios stratigráficos geológicos por antiquários foi um dos fatores fundamentais para o desenvolvimento da metodologia científica arqueológica moderna (TRIGGER, 2004; BARBOSA, 2011). Além de outros métodos ainda não utilizados na Amazônia na época, como: a realização de análises tipológicas e quantitativas de fragmentos cerâmicos; estudo de padrões e fases (BARRETO, 1992).

o presente trabalho.

A coleção arqueológica AP-MZ-30: Gruta das Caretas se encontra sob a guarda do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), acondicionada junto ao acervo que compõe a reserva técnica arqueológica “Mário Ferreira Simões” (BARBOSA, 2011; GUAPINDAIA, 2008).

Esta coleção é composta apenas por urnas antropomorfas que representam figuras humanas sempre na mesma posição (sentadas em um banco com os braços fletidos sobre as pernas) e possuem uma tampa representando a cabeça humana; um depósito de ossos - cilíndrico - assimilando o corpo humano; e um banco onde o corpo da urna é fixado. A maioria pode apresentar motivos pintados que remetem a pintura corporal usada por grupos indígenas, ornamentações corporais em barro modelado: coifas ou coques<sup>7</sup> (decorações da tampa), braceletes, pulseiras, cintos ou uluri<sup>8</sup> (decoração de cintura) e tornozeleiras (BARBOSA, 2011; GUAPINDAIA, 2008).

As urnas possuem representações estilizadas da anatomia humana, incluindo a genitália masculina ou feminina representada em cada urna, vista como um dos elementos mais importante para a análise iconográfica dessa cultura, uma vez que o gênero demonstrado na urna corresponde ao indivíduo morto encontrado em seu interior (BARBOSA, 2011; GUAPINDAIA, 2008).

As urnas antropomorfas aparentemente apresentam as mesmas características, porém sua observação mais atenta revela que cada uma contém particularidades relacionadas à morfologia das peças e representações plásticas e pintadas, que podem refletir aspectos ligados a cada indivíduo, à cosmologia e as relações sociais do povo Maracá (BARBOSA, 2011). O levantamento completo dos elementos desta coleção possibilitou a visualização e o conhecimento de semelhanças e diferenças existentes entre elas.

Tais características quando analisadas, descritas e classificadas de maneira sistemática e coerente auxiliam no reconhecimento de padrões estilísticos no grupo abordado, facilitando o conhecimento de seu conteúdo quantitativo e significativo no que diz respeito à produção científica arqueológica e a documentação<sup>9</sup> museológica.

---

<sup>7</sup> Coifas são adornos plumários para a cabeça; flexíveis; geralmente de tecido e em forma de touca (RIBEIRO, 1988).

<sup>8</sup> Uluri é uma designação em língua bakairí, difundida por toda a área do alto Xingu, para uma minúscula tanga feminina, constituída de um triângulo de entrecasca de árvore medindo 5,5 cm de largura por 2 cm de comprimento, cuja vértice é voltada para baixo e pende um cordão peniral (RIBEIRO, 1988). Em alguns casos, consistem em um conjunto fino de cordas em tecido postas abaixo da cintura com um cordão que passa desde a região sexual feminina até as nádegas (RIBEIRO, 1986).

<sup>9</sup> Segundo Astréa Castro (ET AL, 1998, [S.P.]), “É o conjunto ou cada um dos processos de elaboração e produção, coleção e classificação, difusão e utilização da informação contida em documentos de qualquer natureza. Se restringindo ou ampliando de acordo com o tipo de documento”.

## 1.1 O MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI E AS PESQUISAS ARQUEOLÓGICAS EM MARACÁ

O Museu Goeldi atua em diversas áreas do conhecimento científico, como em pesquisas dos meios físicos e naturais da Amazônia e estudos em ciências humanas (arqueologia, antropologia e linguística), tornando-se referência em outros países. A instituição desenvolve, além das pesquisas, métodos de conservação e preservação dos variados acervos existentes, bem como a divulgação dos resultados obtidos através de publicações e exposições.

Segundo Barbosa (2011), esta instituição surgiu na segunda metade do século XIX, aos moldes do Museu Nacional do Rio de Janeiro - pensado e dirigido pelo jornalista e naturalista Domingo Soares Ferreira Penna (Imagem 3). Entre seus objetivos estava coletar o máximo de peças Etnográficas e Arqueológicas para compor um acervo relacionado à identidade amazônica, procurando preservar e estudar os objetos provenientes da região. A instituição – que inicialmente - foi intitulada como *Associação Filomática*, visava à criação de um polo científico de história natural e do homem na Amazônia, claros nas palavras de Ferreira Penna:



**IMAGEM 3: Domingo Soares Ferreira Penna.**  
**Fonte: Barbosa (2011).**

[...] apareceu aqui a idéia de formar-se uma associação destinada a criar e fundar na capital um museu - no qual pouco a pouco se reunisse os numerosos produtos antigos e modernos da indústria dos índios aproveitando-se ao mesmo tempo toda a sorte de objetos de História Natural que se pudesse obter. (PENNA, 1894, p. 28).

Com base em seus objetivos, e no interesse despertado pela Arqueologia Maracá através de uma urna com características humanas, doada pelo Sr. Francisco da Silva Castro a instituição, Ferreira Penna organizou uma expedição ao rio Maracá, em 1872, localizado no sudeste da Guiana Brasileira, atual estado do Amapá, onde encontrou diversos sítios-arqueológicos. No entanto, o que o chamou mais atenção foi o material existente no interior das cavernas, pois se tratava de inúmeras urnas funerárias antropomorfas depositadas em superfície. Denominou-as de *'igaçabas de barro tubulares'* (BARBOSA, 2011). Porém, coletou apenas as que apresentavam boa integridade.

Em uma segunda expedição, realizada ainda no ano de 1872, Ferreira Penna novamente encontrou urnas bastante danificadas por ações biológicas e passagens de movimentação animal. Contudo, por apresentarem “aspectos singulares” em suas formas e por conterem ossos humanos, os recipientes funerários foram de grande interesse para os objetivos do então diretor do Museu Paraense (BARBOSA, 1992, GRIFO NOSSO).

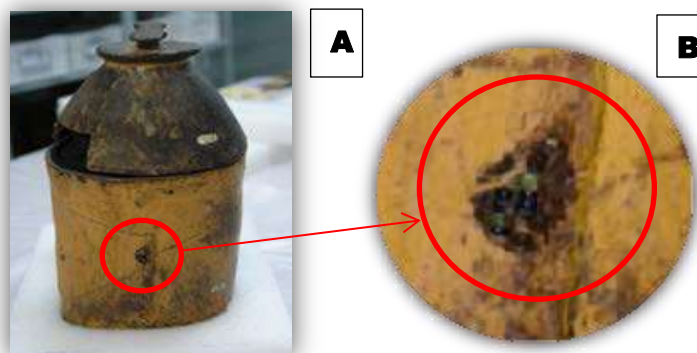
No final do século XIX e início do XX, o Museu se consolidou como instituição científica, estando sob a direção do zoólogo e naturalista suíço Emil August Goeldi (Imagem 4), o qual reorganizou e promoveu a catalogação das coleções pertencentes à instituição, de acordo com padrões europeus. Com o amplo auxílio financeiro ofertado pelo então governador Lauro Sodré, Goeldi incentivou e realizou expedições científicas na Amazônia.

Entre essas expedições que Goeldi organizou, está a realizada na Guiana Brasileira, em 1886, tendo como um de seus objetivos para esta expedição: adquirir objetos para compor a coleção do museu, haja vista, a escassez de material arqueológico devido ao empréstimo dos artefatos para outras regiões. Os primeiros trabalhos desta viagem concentraram-se nas proximidades do rio Maracá, tendo como base as informações de Ferreira Penna sobre cavernas contendo urnas.



**IMAGEM 4: August Emil Goeldi. Fonte: Barbosa (2011).**

Entre as urnas coletadas neste contexto, uma possui miçangas de vidro fixadas com resina, utilizadas como decoração em seus braços e em sua região dorsal (Imagem 5), as quais, mais tarde, foram reconhecidas e consideradas por Goeldi e Aureliano Lima Guedes<sup>10</sup> como sendo de fabricação europeia, levando-os a pensar na probabilidade de que as urnas Maracá seriam – no máximo – de meados do século XVI (GUEDES, 1898).



**IMAGEM 5: Detalhe da urna e das contas de vidro (A e B). Fotos: Carlos Barbosa.**

<sup>10</sup> Tenente Coronel - Oficial da Guarda Nacional, professor e compositor, auxiliava Emílio Goeldi no Setor de Etnologia do Museu e nas expedições pela Amazônia (BARRETO, 1992).

Após a expedição a Guiana Brasileira, Emil Goeldi pretendia publicar um trabalho sobre as urnas Maracá, entretanto, não chegou a fazê-lo. Neste período foram produzidos documentos com descrições detalhadas dos locais visitados, incluindo desenhos e mapas, feitos por Lima Guedes (Imagem 6), o que demonstra já naquele momento a preocupação com a sistematização dos dados e com o contexto de localização dos sítios, atribuindo grande prestígio à coleção Maracá como uma das mais completas do Museu Paraense na época (BARBOSA, 2011).

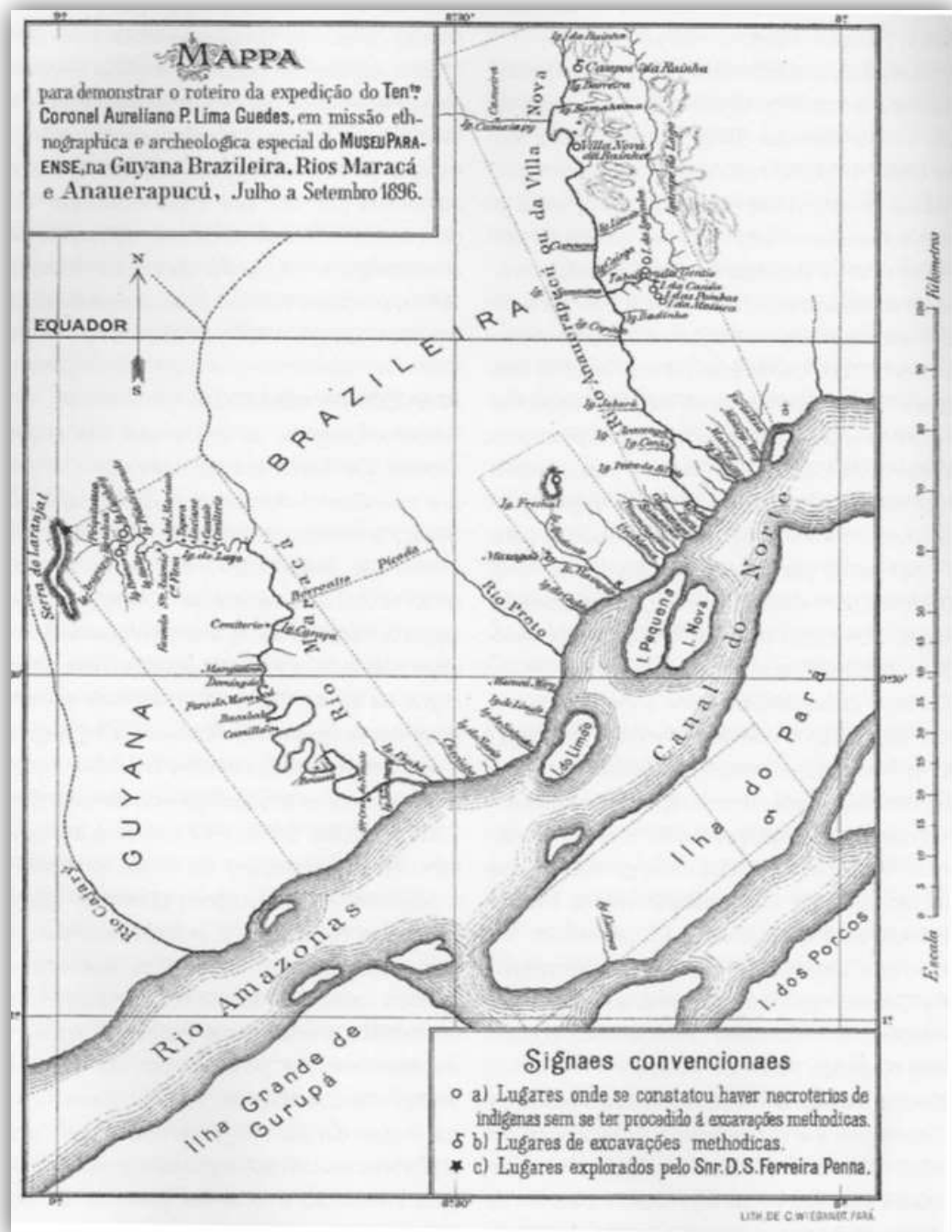


IMAGEM 6: Mapa da expedição arqueológica de Aureliano Lima Guedes. Fonte: Guedes (1897).

Após a saída de Emilio Goeldi da direção do Museu, em 1907, as pesquisas arqueológicas e etnológicas pausaram, deixando as informações sobre Maracá limitadas a descrições e coleções de urnas funerárias formadas sem a preocupação com os sistemas de coleta utilizados pela arqueologia atualmente (BARBOSA, 2011).

No final do século XX, já com o conhecimento e utilização de metodologias científicas, técnicas sistemáticas e abordagens teóricas, as investigações arqueológicas na região de Maracá foram retomadas por arqueólogos do Museu Goeldi, e os artefatos funerários dessa região passaram a ser descritos e estudados (BARBOSA, 2011).

Inicialmente, a pesquisadora Ana Lúcia Machado, em 1995, elaborou um projeto visando contextualizar a arqueologia dessa região, visto que a maior parte das informações arqueológicas das peças foi retirada de coleções compostas por objetos selecionados e sem contexto intra-sítio referente aos dados que poderiam ser obtidos para o reconhecimento de uma sequência ocupacional na região de Maracá (GUAPINDAIA; MACHADO, 1997).

Durante este trabalho, foram realizadas duas expedições de prospecção arqueológica na área de igarapé do lago, nos quais foram localizados sete sítios, sendo um sítio-habitação e seis sítios-cemitérios, dentre eles o “Gruta das Caretas” (BARBOSA, 2011).

Já nos anos de 1996 a 2000, o projeto passou a ser coordenado pela pesquisadora Vera Guapindaia que realizou prospecções, escavações e resgates de objetos provenientes dos sítios localizados em Maracá (GUAPINDAIA; MACHADO, 1997; GUAPINDAIA, 2001; BARBOSA, 2011). Neste foram localizados dez novos sítios: oito sítios-cemitério e dois sítios-habitação.

Entre o material coletado estavam às urnas funerárias inteiras e fragmentadas pertencentes ao sítio arqueológico “Gruta das Caretas” - descobertas por Guapindaia, muitas contendo ossos em seu interior. As urnas deste sítio e o material ósseo foram submetidos a análises iconográficas e osteológicas respectivamente para melhor compreender os significados de seus elementos e sua relação com o indivíduo em seu interior, assim como ressalta Barbosa:

[...] os elementos que compõem as urnas (morfológicos, técnicos e iconográficos) e o conteúdo interno delas (os ossos), associados aos dados obtidos do contexto em que se encontravam na caverna, proporcionavam uma amostra representativa para diferentes análises que ajudassem a entender melhor o padrão funerário Maracá. (BARBOSA, 2011)

As características expressas pelo autor acima citado, que mostram a inter-relação entre os componentes materiais do contexto funerário Maracá, juntamente ao maior número de urnas como parte destes materiais contidos na “Gruta das Caretas”, demonstram uma gama

extensa de dados formuladores de grupos de elementos classificadores que permitem reconhecer parcialmente a cultura Maracá através da coleção referente, de modo a tornar este sítio um dos mais estudados (BARBOSA, 2011).

## 1.2 AS URNAS FUNERÁRIAS MARACÁ: COLEÇÃO DA GRUTA DAS CARETAS

É importante ressaltar que, como dito anteriormente, apesar de as urnas funerárias antropomorfas Maracá apresentarem semelhanças quanto a sua forma, percebidos num primeiro momento de contato visual, cada indivíduo representado é único, cujas características anatômicas e motivos pintados são elementos diferenciados os quais funcionam como indicadores de particularidades, principalmente quando estas se remetem a um determinado gênero sexual representado (BARBOSA, 2011).

Quanto às representações plásticas anatômicas, além de ornamentações: a cabeça da urna (tampa) possui olhos, sobrancelhas, nariz e boca, com o contorno do rosto delimitado por um rolete e decoração em sua parte superior. O corpo possui clavícula<sup>11</sup>, mamilos, umbigo, escápulas, pélvis, coluna, órgão sexual e decoração de cintura. Os membros superiores e inferiores apresentam epífises distais, mãos e pés com dedos, e decoração. O banco possui assento, geralmente, retangular com pernas no mesmo formato, e decoração em suas laterais (de um lado uma cabeça e de outro uma cauda).

As urnas contêm pinturas compostas por unidades de formas geométricas correlacionadas nas regiões da cabeça e do corpo, cuja assimetria pode ser observada em diferentes regiões na urna, ou seja, um determinado elemento não necessariamente se repete, dando lugar a outro elemento, apresentando distribuição sequencial quanto à posição, porém irregular quanto à forma.

Recentemente, Carlos Barbosa (2011), realizou o estudo estilístico das urnas antropomorfas inteiras da coleção Gruta das Caretas, revelando um conjunto padrão de características na ornamentação desses objetos. Segundo o autor, as urnas Maracá são peças essenciais para materializar a identidade do “povo”, considerando que estes artefatos refletem simbolicamente a estrutura social do grupo.

---

<sup>11</sup> Durante as primeiras observações feitas por Vera Guapindaia, em 1997, esta representação foi descrita como adorno localizado na altura do pescoço, porém, nas análises realizadas em 2011, por Barbosa, a mesma foi reconhecida como uma representação de clavícula.

Neste sentido, o autor supõe que os elementos descritos, possivelmente são transposições de ornamentações utilizadas pelo indivíduo durante sua vida, pois no ato funerário, a utilização de elementos geométricos e outras formas que compõem aspectos iconográficos significantes de um grupo são identidades sociais selecionadas para a representação e eternização do morto (RIBEIRO, 2007). Isto denota determinadas funções e papéis exercidos por ele dentro do grupo, como o *status social*, além de características referentes à idade e o sexo, assim o morto reconstituía a organização social dos vivos, de acordo com os patamares sociais sugeridos no contexto funerário (RIBEIRO, 2007).



**IMAGEM 7: Exemplo de urna masculina e urna feminina. Fotos: Carlos Barbosa.**

Em um contexto não funerário, porém referente à organização social, sobre o uso das ornamentações corporais de grupos indígenas, Berta Ribeiro afirma que:

[...] Os ornatos corporais, incluindo a pintura de corpo e adornos móveis constituem uma linguagem visual que, por um lado, funciona como marca de identificação étnica, e por outro, informa a respeito do sexo, idade e condição social do indivíduo. Neste sentido, a ornamentação corporal reflete a concepção tribal da pessoa humana. É a maneira pela qual o indivíduo se torna pessoa. Isto é, se socializa como membro de uma comunidade. (RIBEIRO, 1989, P. 80)

A autora reafirma, através de estudos etnográficos, as significações essenciais dos elementos constituintes do conjunto que compõe os ornamentos corporais, dotando-os de simbolismo social e espiritual estabelecidos pelo/para o grupo, assim como para o indivíduo em si.

A análise dos componentes decorativos de urnas funerárias pertencentes a culturas indígenas possibilitou a interpretação sobre a vida social e religiosa dos povos atuais e pré-

históricos, pois eles carregam em si uma simbologia compartilhada entre os membros do grupo. Considera-se que para esses grupos o indivíduo se eterniza através de sua personificação na urna, havendo o reconhecimento de ancestralidade. Isso mostra a importância do grande aparato decorativo que pode representar emblemas sociais (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Os elementos decorativos das urnas, de acordo com os estudos realizados por Barbosa (2011), refletem o caráter simbólico do grupo Maracá, pois apresentam ornamentações específicas para cada sexo e outras comuns aos dois. Além disso, apesar de existir aparentemente uma regra quanto à ordem de aplicação das ornamentações nas peças, elas podem não ocorrer ou variar quanto ao motivo, o que leva a pensar na existência de uma representação dos emblemas coletivos e particulares dos indivíduos sepultados nas urnas.

A fim de dar continuidade aos estudos já realizados, selecionaram-se as urnas fragmentadas da Gruta das Caretas para tentar identificar nelas os padrões estabelecidos por Barbosa (2011). A análise dos artefatos fragmentados foi importante para a complementação das pesquisas sobre as urnas inteiras e permitiu compreender melhor os elementos da organização social do grupo, através de seus aspectos emblemáticos.

A ideia por trás desse estudo é que havendo semelhanças morfológicas, técnicas (manufatura) e iconográficas (plásticas e pintadas) entre determinadas urnas, pode significar a existência de vários subgrupos sociais dentro do grupo maior, onde os atributos funcionariam como elementos de identificação que refletem padrões representativos de estrutura e ordem social da cultura em questão, sugerindo – como discutido anteriormente - a possível transposição dos adornos corporais utilizados pelo indivíduo vivo para a urna funerária, como sua “última morada”, geralmente como parte da passagem de um plano terrestre (de realidade material) a uma dimensão espiritual (imaterial) (BARBOSA, 2011, GRIFO NOSSO).

### **1.3 REPRESENTAÇÕES EM MATERIAIS E NO CORPO: COMUNICAÇÃO E SIMBOLOGIA**

As sociedades humanas criam linguagens, hábitos e diversas outras formas de comunicação que são construídas por um conjunto de signos, cujo sentido é o de representar o

objeto, como algo representante de outro algo, não sendo ele o objeto, mas apenas está no lugar dele (SANTAELLA, 2007).

Os signos estão presentes em todas as ações e tradições de cada sociedade, pois o homem tende a representar uma ideia de modo a fazer com que esta se refira a algo materializado, e este algo, posto como parte de um conjunto específico, pode ser compreendido como dotado de significado(s) (SANTAELLA, 2007). Denomina-se, portanto, a essa qualidade humana de associar e atribuir significado a todas as coisas como ‘capacidade de simbolizar’, cujo produto é o *símbolo*. Nesse sentido, tudo que é criado e convencionado por um grupo pode ser entendido como símbolo, portanto o conjunto de símbolos reconhecidos por uma determinada sociedade chama-se cultura (JUNQUEIRA, 2008).

Diante destes breves conceitos, pode-se refletir que os elementos simbólicos constituintes de uma sociedade são classificados de maneira a representá-la. Suas elaborações, tanto plásticas, quanto gráficas, são pontos fundamentais para a construção de uma identidade coletiva, que promovem relações entre seus indivíduos participantes de maneira direta e indireta, e através da elaboração desse conjunto representativo, o grupo se expressa, permitindo-o produzir e comunicar um discurso sobre si (RIBEIRO, 1990).

Esses processos comunicativos estabelecidos por meio de representações simbólicas não deixam de apresentar um vínculo entre o homem e o objeto suporte (significante) para o significado, o que nos remete a importância do conhecimento da cultura material, produto de saberes e fazeres de uma cultura, afirmada por Ana Roosevelt (1987 APUD RIBEIRO, 1990), quando faz uma reflexão sobre o fato de haver um grande envolvimento das populações com mundo material e a integração deste em todas as esferas da vida.

As pinturas e as ornamentações corporais, assim como objetos rituais, portanto, estão inseridas na categoria de cultura material e são estudadas e pensadas como elementos constituintes de sistemas de comunicação cujos componentes são dotados de simbologia, desde sua matéria prima, forma e decoração até sua função (RIBEIRO, 1990). Cada característica é escolhida de acordo com o evento do qual fará parte (RIBEIRO, 1990; SCHAAN, 1997), mostrando uma relação íntima entre o objeto e o ritual. Assim, o objeto material reflete, de certo modo, aspectos simbólicos e contextuais com base nas suas qualidades físicas.

Nas urnas da cultura Maracá, é bastante perceptível a junção de diversos elementos geométricos que formam desenhos distribuídos de maneira uniforme pelo seu corpo. Alguns dos tracejados componentes desses desenhos aparecem, peculiarmente, em urnas de

determinado sexo, além de algumas pigmentações que favorecem um caráter singular (BARBOSA, 2011).

Isto leva a pensar em possíveis representações de emblemas sociais, dos quais permitem – para o exercício de compreender melhor a utilização destes elementos icônicos - fazer analogias com trabalhos etnográficos<sup>12</sup>, pois, a cultura indígena possui extensos meios de comunicação, repassados através de uma linguagem sensorial, expressada nas pinturas, utilitários e adornos produzidos por eles (RIBEIRO, 1988; 1989; VELTHEN 1992; SCHAAN, 1997), onde há um leque de significados regidos pelo pensamento social baseado em concepções de seu imaginário, envolvendo mitos e cosmologias, os quais explicam a gênese e a ordem das relações humanas com o meio natural (BARBOSA, 2011).

As representações nas sociedades indígenas podem ser entendidas como um meio artístico de comunicação desenvolvido através do pensamento do grupo como um todo, caracterizando-os, e dentro deste todo, havendo divisões realizadas de acordo com a sua organização social, considerando que “... através da arte são transmitidas referências sobre a vida em sociedade” (VELTHEM, 1992, p. 87). Seus mitos, cosmologias e tradições perpetuam-se por meio de representações geométricas, antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas (formas vegetais), entre outros significantes que compõem suas ornamentações plásticas e pintadas.

Certamente deve-se levar em consideração o que é arte para esses grupos. Darcy Ribeiro (1986), expondo seu conhecimento sobre a arte indígena, afirma que no caso da produção de objetos materiais pelos grupos indígenas, a classificação de alguns objetos como criações artísticas podem ser levadas em conta, visto que “... a característica distintiva da arte é ser mais um modo do que uma coisa, mais forma do que conteúdo, mais expressão do que entidade...” (RIBEIRO, 1986B, p. 30), assim a “arte índia” se caracteriza pelo modo generalizado de fazer as coisas concomitantemente a uma preocupação estética.



**IMAGEM 8: Exemplo - mulher Kadiweu pintada. Fonte: Coleção Boggiani (1892).**

A arte que conhecemos em nossa sociedade possui uma significação bastante diversa da concepção indígena. No contexto indígena, o “objeto artístico” é utilizado junto com todos os outros não classificados como tal, pois esta categoria existe para o pesquisador e não para o grupo pesquisado, isto porque é comum a nós fazermos a diferenciação de um objeto com

<sup>12</sup>As subjetividades nas comparações da iconografia Maracá com grupos indígenas atuais podem ser mais bem entendidas no trabalho de Barbosa (2011).

características únicas e bem feitas e a sua inserção na categoria de objetos destinados a compor coleções museológicas (RIBEIRO, 1986B).

De acordo com Denise Schaan (1997, GRIFO NOSSO), a arte no “nosso contexto” está baseada numa individualização de sua produção, ligada a liberdade, a criatividade e a originalidade, do qual, parafraseando Lévi-Strauss, apresenta a criação artística como a “figura do criador, mas não da clientela” (GRIFO NOSSO), como uma comunidade, pois não há uma produção de objetos voltados as atividades coletivas, mas uma necessidade estética individual, levando a perda de sua função significativa como linguagem, por esta ser um fenômeno essencialmente coletivo.

Segundo a autora, “... não existe o objeto artístico sem função social.” (SCHAAN, P. 17), mas isso não significa que estas sociedades não apresentem certa valorização sobre habilidades que ressaltam, elas apreciam a confecção de objetos que mais se aproximam dos padrões formais estabelecidos pelo grupo, como também referenciam as pessoas que conseguiram fazer tal objeto com grande detalhe e esmero (RIBEIRO, 1986B).

O indivíduo considerado artista pelo etnólogo não sabe o que é um artista, e nem é conhecido como tal pela sociedade a qual pertence e se presta a criar, devido esta também não saber o que significa ser isso (RIBEIRO, 1986B). Este “artista” é, e também é tratado, como um homem comum, tais quais todos os outros de sua comunidade; passa pelas mesmas coisas e cumpre com as atividades estabelecidas por ela, porém, de certa forma, ele se destaca por fazer algumas coisas mais elaboradas.

Entretanto, os índios não colecionariam “objetos artísticos”, para eles cada objeto retrata seu produtor e traz consigo lembranças de sua época de confecção. “Como tal, pode ser tido e retido, mas jamais colecionado” (RIBEIRO, 1986B, P. 30). Esta concepção indígena sobre o objeto material é complementada pelo pensamento de que tanto a criação quanto o criador devem existir incorporados ao fluxo da vida.

A relação entre arte e função apresentada nestas sociedades se dá num contexto cultural no qual o indivíduo não se separa do grupo, sua estética é a do grupo (SCHAAN, 1997). As habilidades técnicas familiares e os padrões tradicionais estéticos são transmitidos persistentemente ao longo do tempo, preservadas e difundidas, uma vez que estes fazem conjuntos icônicos que comuniquem a cosmologia da comunidade, tornando este tipo de arte mais comunal do que individual, fecundada no âmago da cultura e do qual o criador nem a percebe como somente sua criação, mas como um produto de sua comunidade, representando-

a e expressando-a em maior intensidade do que a própria personalidade do “artista” (RIBEIRO, 1986B, GRIFO NOSSO).

No caso das ornamentações corporais, as pinturas e os adornos plásticos são percebidos como arte corporal por quem tem uma relação, não necessariamente próxima, com o que basicamente se entende como arte, e que para os grupos indígenas estas possuem relações cosmológicas e mitológicas expressadas no corpo como base preferencial e conferem ao indivíduo uma imagem de si como parte integrante de uma determinada cultura; a construção de uma identidade; algumas características que possibilitam a sua diferenciação dos outros animais cujas ações são regidas por impulsos inatos e incontrolláveis, além de sua distinção dos outros grupos étnicos; a fase de transição ao amadurecimento; a vitalidade e a força; a segurança na autoestima; e *status* social (RIBEIRO, 1986B; RIBEIRO, 1989, 1990; VELTHEM, 1992; VIDAL; SILVA, 1992; SCHAAN, 1997; BARBOSA, 2011).

Por sua durabilidade, características de confecção e representações, e por suas informações auxiliadoras e condicionantes à compreensão das sociedades pré-históricas, a cerâmica é um dos meios materiais, utilizados como “veículos de mensagem”, mais estudados pela arqueologia (SCHAAN, 1997, GRIFO NOSSO). Estas possuem elementos em sua composição que, quando cuidadosamente estudadas, e com auxílios de abordagens Etnográficas, podem nos indicar funções e simbolismos, através do material de que são feitos<sup>13</sup> e seus grafismos cuja disposição se dá de acordo com os fins utilitários aos quais a cerâmica se reserva, incluído aqueles feitos para adornar o próprio corpo.

O corpo humano ornamentado – como explanado anteriormente - é um importante componente dentro do grupo, desempenhando o papel de mediador entre as relações sociais e as ideologias do grupo, podendo ser identificado como um dos pontos principais para proporcionar ao indivíduo a condição ‘humana’ (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; BARBOSA, 2011).

O corpo se torna um instrumento de comunicação, carregando em si uma cultura imagética apresentada por adornos pintados e plásticos significantes que integram a questão de identidade particular e social do indivíduo em diversos aspectos (VIDAL; SILVA, 1992). As ornamentações possuem caráter simbólico adquirido através de mitos e cosmologias do

---

<sup>13</sup> Como no exemplo: o emprego de caraipé (*Licânia octandra*, *L. tiriuva*, *Hirtella octandra*) como antiplástico na confecção da cerâmica, um dos indícios a mais de procedência dos Jurúna, ao contrário das tribos do alto Xingu, que utilizam cauxi (*Tubella Melo-Leitão*) – um espongiário (TÂNIA ANDRADE L., 1984 APUD RIBEIRO, 1990). Também é importante ressaltar que o conhecimento sobre o conteúdo da pasta cerâmica (aditivo) pode levar a fonte de sua matéria prima (RIBEIRO, 1990).

grupo, sendo usadas no cotidiano ou apenas nos rituais. Seeger destaca entre os Suyá<sup>14</sup> a importância da ornamentação corporal.

Os ornamentos corporais, acima de tudo, tornam os conceitos intangíveis, tangíveis e visíveis. Os discos auriculares e os discos labiais dos Suyá são símbolos com uma variedade de referentes que unem os pólos de fenômenos naturais (os órgãos e os sentidos) com os componentes da ordem social e moral. Podemos dizer que os Suyá internalizam seus valores literalmente corporificando-os através das manifestações simbólicas que são seus artefatos corporais. (SEEGER, APUD SCHAAN, P. 45)

Alguns objetos de uso ritualístico adquirem sentidos sobrenaturais, no momento de ocorrência do evento, o que os leva a desempenhar funções estabelecidas por sua cosmologia, “... que em conjunto com toda a performance do ritual se tornam personificados” (BARBOSA, 2011, P. 73).

Nos rituais, os objetos são elementos de grande importância, devido à possibilidade de representarem aspectos culturais. Isso ocorre mais enfaticamente em práticas mortuárias, onde os objetos, principalmente as urnas funerárias, são um dos elementos determinantes para que a estrutura das relações sociais e culturais de um grupo seja reproduzida simbolicamente, além de determinar a identidade e o pertencimento do morto a esse grupo (BARBOSA, 2011).

A utilização de representações anatômicas humanas, pinturas e objetos decorativos em urnas funerárias – ressaltando a discussão sobre a cultura pré-histórica Maracá – demonstram a provável caracterização do indivíduo morto em um objeto confeccionado, personificando-o, na intenção de eternizá-lo. Atribui-se ao objeto funerário os elementos significativos e emblemáticos que representam o grupo como um todo, além das unidades significantes peculiares a determinados gêneros sexuais ou ao indivíduo propriamente dito. Características estas que tornam possíveis o reconhecimento de padrões estilísticos do grupo (RIBEIRO, 1989; BARBOSA, 2011).

## **2. ARQUEOLOGIA E MUSEOLOGIA: METODOLOGIAS DOCUMENTAIS MÚTUAS**

Em um país, como o Brasil, onde os principais monumentos dos povos indígenas consistem simplesmente em artefatos de barro, mais ou menos habilmente trabalhados, é indispensável para o interesse da Ciência, para o próprio crédito dos escritores e, até certo ponto, para os brios da nossa nacionalidade, que na

<sup>14</sup> Segundo Schaan, 1997, grupo étnico de língua Jê que habita o Parque Nacional do Xingu, Mato Grosso.

descrição de cada um d'esses mudos testemunhos de uma civilização extinta, haja sempre, além de um estudo aturado e paciente, o maior critério e a mais escrupulosa exacção, para que os Anthropologistas, nacionais e estrangeiros que não tiveram oportunidade de estudá-los nos seus próprios originaes, aceitem com inteira confiança os resultados dos nossos trabalhos, com a certeza de não serem iludidos em seus juízos e conclusões. (PENNA, 1877, [S.P.])

No intuito de adquirir um conhecimento completo sobre as características de uma peça, torna-se indispensável que suas descrições sejam condizentes e exatas, assim como explanado por Ferreira Penna, que apesar de não ter uma preocupação quanto à coleta sistemática dos artefatos<sup>15</sup>, propôs sua descrição criteriosa para não haver equívocos quanto às interpretações feitas por pesquisadores da área que não tiveram o contato direto com eles.

Sendo o objeto um suporte com grandes informações sobre a produção humana por estar sempre relacionado a uma intencionalidade como grande parte representativa de sua cultura, ele carrega em si uma história (RIBEIRO, 1990; BITTENCOURT, 2005), sendo ela referente a um indivíduo, um grupo ou até mesmo uma grande nação. O fato é que o objeto mesmo quando desprovido de informações escritas sobre si, baseados em subjetividades levemente observadas pelo material visual, em conjunto com analogias a culturas que possivelmente teriam modos de vidas semelhantes, nos permite criar ideias e levantar hipóteses sobre sua possível história e função, o porquê de sua existência (FERREZ, 1994).

Segundo Dolores Newton (APUD. GUAPINDAIA, 2004), a reconstituição dos fatores históricos humanos pode ser discutida através de três aspectos: o das ideias, o do comportamento e dos objetos físicos. A arqueologia aborda o passado humano fundamentalmente por meio do objeto físico, da cultura material e todo seu conteúdo informativo. No entanto, a ausência de material em um determinado local também pode ser considerada como um significante relativo ao modo de organização e construção do espaço social, pois o conhecimento sobre um espaço com ausência de material arqueológico supõe delimitações e limitações do mesmo (RENFREW; BAHN, 2007).

Os processos documentais arqueológicos do objeto (como colocados no capítulo anterior) passaram por diversas modificações metodológicas que foram aperfeiçoadas de acordo com os interesses e objetivos de pesquisas desenvolvidas na área. Sua descrição técnica – em todos os seus aspectos – e de localização facilitam o acesso às informações e desenvolvimento de pesquisas em torno do mesmo.

Basicamente as informações são relativas à: proveniência; área de escavação; área de coleta de material; dimensões do objeto; características plásticas e pintadas (geralmente

---

<sup>15</sup> Melhor explanado no subcapítulo 1.1 do capítulo anterior.

atribuídas à decoração); e as informações relativas ao contexto de paisagem dos sítios (FUNARI, 2003).

Estas últimas informações, quando bem descritas e relacionadas, caracterizam um determinado estilo, permitindo reconhecer padrões estipulados e singularidades quanto aos seus elementos. Na arqueologia, tais padrões significam a formação de aspectos representantes de uma identidade cultural. Estas sugerem a identificação de determinados modos de organização social pela distribuição estilística que levam a entender e interpretar outros fatores de cunho mais subjetivo, envolvendo a cosmologia do grupo no qual se pretende estudar, numa perspectiva além do visível (SCHAAN, 1997).

Tais aspectos são fontes relevantes não somente a arqueologia, mas também para a documentação museológica, por esta necessitar de informações mais pertinentes ao reconhecimento do objeto. Independente de ele estar inserido em um contexto social, econômico, ritual ou reclassificado como itens pertencentes a uma coleção de um acervo museológico ou patrimônio, os objetos materiais são necessariamente partes integrantes de sistemas classificatórios (GONÇALVES, 2007), por conter neles informações relevantes para a ordenação de seus elementos materiais e contextuais.

Enquanto que a arqueologia fornece as fontes necessárias sobre o artefato para basear suas interpretações, a documentação museológica utiliza-se das mesmas para compor e organizar um quadro de sistemas de informações referentes, de modo a facilitar o controle e o acesso às mesmas, porém, mais do que isso, suas descrições minuciosas auxiliam tanto seu reconhecimento quanto à própria pesquisa.

## **2.1 BREVES ASPECTOS DO TRABALHO ARQUEOLÓGICO NA AMAZÔNIA**

A Amazônia, região de grande valor natural, também possui sua riqueza baseada na história dos grupos que o habitaram e ainda o habitam. Esta dinâmica é evidente por meio de seus significantes imateriais (acontecimentos, costumes, modo de vida, etc.) e materiais (objetos de uso cotidiano, ritualístico, etc.), permitindo-nos descobrir e destrinchar diversos componentes referentes à sua natureza física, biológica, humana, econômica e social (FUNARI, 2003).

Tais elementos constituem a base para diversas pesquisas acerca da mesma, sendo a Arqueologia<sup>16</sup> uma das principais áreas de estudos relevantes, através da cultura material, sobre os povos pré-históricos que ali estabeleceram vínculos cotidianos e ritualísticos, a fim de entender a utilização das peças encontradas e a organização espacial, social e cultural de seus produtores, cuja área de conhecimento baseia seus objetivos e discussões (CHILDE, 1961; FUNARI, 2003).

Esses objetos são dotados de valores que expressam e sustentam a identidade de determinada sociedade através de particularidades materiais e simbólicas (RIBEIRO, 1989; VELTHEM, 1992) dos quais nos permitem conhecer, através de análises iconográficas, os símbolos que representam um grupo, além de classificá-los de acordo com suas características (SCHAAN, 1997; BARBOSA, 2011).

É importante ressaltar que até meados dos anos de 1960 a arqueologia era considerada como área auxiliar cujo propósito se continha apenas na atividade de compor coleções e fazer a descrição e classificação de objetos antigos (FUNARI, 2003). Entretanto, seu campo de estudos vai muito além da técnica; ele procura reconstituir o processo de construção do mundo atual concomitantemente às possíveis relações dos seres humanos com esse meio e entre si, tendo em vista nós como criaturas de nosso ambiente social e de nosso tempo (CHILDE, 1961).

Sendo assim, é possível chegar à conclusão filosófica e metafórica de Wheeler (APUD FUNARI, 2003), quando diz que “o arqueólogo escava pessoas e não coisas”, considerando os dados arqueológicos como fornecedores de informações sobre as características de uma determinada sociedade, sendo constituído por expressões de pensamentos e finalidades humanas que servem aos objetivos da arqueologia, ele se remete as perspectivas e modo de vida de quem os fez e os usou (CHILDE, 1961).

A Arqueologia como ciência que comporta, basicamente, o registro, o material arqueológico e a relação do homem com o objeto material (interpretação) em períodos distintos (CHILDE, 1961; FUNARI, 2003; TRIGGER, 2004), estuda - no âmbito da pré-história amazônica<sup>17</sup> - a cultura material de povos indígenas ditos como extintos, objetivando entender seus significados através do máximo de informações extrínsecas (contexto espacial) e intrínsecas no objeto (forma, decoração, estilo, aditivo, etc.).

---

<sup>16</sup> Sua terminologia se originou do grego *arkaíos* (antigo) e *logia* (discurso), referenciando-se ao estudo passado humano através de seus vestígios físicos (NUNES FILHO, 2005).

<sup>17</sup> ±11000 A.P., mais antigas evidências de ocupação humana da Amazônia - região de Santarém; ±8000 A.P., mais antiga cerâmica do continente, encontrada na mesma região (ROOSEVELT; ET AL, 1991; 1996). Dados aproximados, baseados em escavações e datações arqueológicas.

A disciplina também se auxilia de abordagens interdisciplinares que permitem sugerir uma interpretação aproximada sobre a complexidade do seu objeto de estudo e a organização, utilização e valores desses objetos no cotidiano e ritualístico, agindo como um complemento (FUNARI, 2003; TRIGGER, 2004), porque a fonte de informação contextual, do objeto arqueológico, com base na organização social do grupo estudado não pôde ser observada e descrita tal qual na Etnografia, o que permitiria conhecer tais significados e simbologias de maneira mais ampla.

As informações baseadas no objeto arqueológico são extraídas através de metodologias sistemáticas, que necessitam da elaboração de mecanismos de organização para a ordenação de dados referentes a ele. Seja em sua localização específica, seja na descrição de suas características estilísticas (DUNNELL, 2006).

Todas as informações referentes aos objetos arqueológicos são importantes para o estabelecimento de definições dentro da área; relações intra-sítio (dinâmicas percebidas em um determinado sítio) e inter-sítio (ligações percebidas entre dois ou mais sítios, além da dinâmica com o entorno); o reconhecimento de evoluções técnicas; o desenvolvimento de sistemas de informação específicos ao grupo de objetos; organização destes objetos em coleções; e reconhecimento e padronização de características estilísticas específicas (FUNARI, 2003; RENFREW; BAHN, 2007). Enfim, métodos que auxiliam na elaboração das interpretações acerca das evidências deixadas por grupos pré-históricos.

Como ressaltado anteriormente, a arqueologia era considerada como um campo unicamente técnico que lidava exclusivamente com o objeto. No entanto, Robert C. Dunnell (2006) esclarece que, apesar de algumas heranças ainda discutidas sobre a ideologia da arqueologia, há o advento do que se conhece como uma “nova arqueologia”<sup>18</sup>, com áreas de atuação e objetivos melhor especificados, propondo-a como “ciência dos artefatos e das relações entre os artefatos, conduzida em termos do conceito de cultura” (P. 152).

De acordo com a sistemática construída para o funcionamento da área como ciência, a arqueologia possui, assim como todas as outras disciplinas científicas, definições elaboradas para o entendimento do tipo de objeto que se pretende abordar, fornecendo as bases necessárias de uma estrutura para a descrição<sup>19</sup>. De maneira geral, uma “definição intensiva”

---

<sup>18</sup> É importante esclarecer que não se pretende aprofundar aqui as discussões acerca das evoluções na formação do pensamento da arqueologia como ciência e seus novos paradigmas. Faz-se uso destas informações apenas para que haja o melhor entendimento das bases e métodos de classificação da mesma como auxílio ao objetivo proposto pelo presente trabalho.

<sup>19</sup> Definição se diferenciam das descrições por pertencer ao universo das palavras, das ideias, do âmbito não-fenomenológico; já as descrições lidam com o campo do fenomenológico, visam unicamente as coisas reais. “As palavras e os conceitos devem ser definidos; as coisas só podem ser descritas” (DUNNELL, 2006).

identifica de forma clara os atributos invariáveis requeridos para se pertencer a uma unidade, proporcionando também a identificação de atributos variáveis (DUNNELL, 2006, GRIFO NOSSO).

Na arqueologia, os atributos, como unidades mínimas no processo de distinção de classes grupais, levam ao estabelecimento de “tipos” auxiliares num procedimento classificatório, como: gêneros, variações, estilos, etc., além da Fase<sup>20</sup> e da Tradição<sup>21</sup> nos quais as características do objeto se inserem. Esses elementos de ordenação definem e descrevem os objetos e os conjuntos naturais e artificiais que indicam atividades humanas “pré-históricas” e as possíveis finalidades que os envolvem (CHILDE, 1961; FUNARI, 2003; DUNNELL, 2006, GRIFO NOSSO).

Como produto das observações realizadas no objeto material, as informações de interesse arqueológico são organizadas de modo a promover o reconhecimento de distinções que decidem o modo de estabelecimento da sua ordenação, e a classificação por atributos físicos e simbólicos (DUNNELL, 2006).

As evidências arqueológicas da ação humana apresentam-se em gêneros diversificados, e podem ser reconhecidas de acordo com sua proveniência cultural. Os resquícios do contexto da Amazônia pré-histórica<sup>22</sup> consistem em uma variedade extensa de materiais, porém as mais conhecidas são as pinturas rupestres e gravuras rupestres, ossos (humanos e animais), conchas (cálcio), sementes carbonizadas, carvão, terra preta arqueológica, geoglifos (marcas geométricas na terra), megalitos (estruturas aéreas construídas em grandes blocos de pedra).

Em maior presença, principalmente no que diz respeito aos provenientes de escavações, estão os materiais líticos (artefatos elaborados por lascamentos ou modificações em rochas) e materiais cerâmicos (artesanatos de barro queimado), como: percutores (todas as ferramentas cuja função é dar golpes, causar determinada intensidade pressão ou lascas); pontas de flecha (lascas bifaciais líticas, geralmente em forma de folha, tipicamente simétricas com dois gumes laterais separados por uma ponta mediana); estatuetas (pequenas representações zoomorfas ou antropomorfas em cerâmica, lítico ou osso), que em alguns casos, estas possuem dualidades em suas formas que podem ser percebidas dependendo do ângulo de observação; urnas funerárias (recipientes cerâmicos, em estrutura cilíndrica ou

<sup>20</sup> (sintética) Classe paradigmática de ocupação definida por tipos e/ou modos (DUNNELL, 2006, P. 254).

<sup>21</sup> De acordo com Robert C. Dunnell (2006), *Tradição* “é a classe cultural que apresenta uma distribuição extensa no tempo e uma distribuição limitada no espaço” (P. 254).

<sup>22</sup> Além de se estudar materiais de cunho pré-histórico, a arqueologia possui uma área de estudos que comporta as análises de objetos provenientes de períodos históricos, como o colonial no caso do Brasil.

outra forma que permita o acondicionamento de grande e médio volume, utilizadas em sepultamentos secundários); tangas (objetos triangulares em cerâmica, estrutura fina, possuem furos em duas de suas pontas, utilizadas como adornos íntimos femininos, encontradas em contextos funerários), entre outros objetos da cultura indígena amazônica (RIBEIRO, 1988; MENDONÇA, 1997).

Os materiais supracitados são objetos dotados de funcionalidades e subjetividades simbólicas que marcam - em sua forma - as características individuais e coletivas de seus produtores. É importante ressaltar que alguns objetos possuem sutilezas que as atribuem determinados graus mais elevados de significados, dos quais, em sua maioria, são utilizados para rituais que envolvem o pensamento cosmológico do grupo, dentro de espaços e sistemas simbólicos preparados para que o evento aconteça (BARBOSA, 2001; SCHAAN, 1997; VELTHEM, 1992).

Tais sutilezas são bastante identificáveis em materiais cerâmicos, através de aspectos iconográficos plásticos (formas) e pintados (elementos e pigmentos), dos quais podem ser considerados como um dos fatores determinantes na elaboração de um sistema de classificação para identificação e documentação do artefato em relação ao seu grupo pertencente.

As classificações realizadas pela arqueologia se baseiam no reconhecimento de culturas observadas no conjunto de uniformidades que mesmo em diferentes estações aparecem ligados. Na distinção destas culturas, a arqueologia se utiliza dos traços peculiares constituintes de tradições que compõem os vestígios e resultam em tipos materiais. Esses tipos são associados por causa da preservação e aceitação das várias tradições nelas expressas, por uma sociedade (CHILDE, 1961).

Na arqueologia, portanto, veem-se os artefatos como produto do “fazer humano” e pivôs necessários para o estudo e entendimento das culturas de um passado remoto (FUNARI, 2003). Suas interpretações procedem, também<sup>23</sup>, de acordo com o reconhecimento e as classificações das peças provenientes de tais culturas, o que não se difere em sua parcialidade referente a este último com os interesses da documentação museológica, visto que ao organizar esses objetos em coleções, a mesma procura estabelecer seu reconhecimento e ordenação através das informações de localização, natureza material, dimensões e características estilísticas.

---

<sup>23</sup> A arqueologia baseia suas interpretações também no local/espço de inserção do objeto; manejo de espécies botânicas; levantamento faunístico e florístico da área; acesso a áreas de lagos, rios ou mares; entre outros fatores indicativos pertinentes a elaboração de hipóteses (FUNARI, 2003).

## 2.2 CULTURA MATERIAL, COLEÇÕES E MUSEUS

Os objetos materiais circulam significativamente em toda a parte da vida social do ser humano por intermédio das categorias sociais e sistemas classificatórios nos quais os organizamos de modo a separá-los, situá-los e hierarquiza-los. José Gonçalves (2007) afirma que por fazer parte de extensas atividades cotidianas, o objeto acaba por possuir relevância social e simbólica, também no que diz respeito a sua repercussão subjetiva nas pessoas.

Tal pensamento nos leva a distinção e relação das modernas categorias de “sujeito” e “objeto” cuja discussão condiciona pensamentos antropológicos, pois nestes, deve-se levar em consideração a existência e eficácia dos sistemas de classificação e de categorias a partir dos quais os objetos são percebidos, e que sem a percepção desses sistemas os objetos materiais, assim como seus produtores não ganhariam relevância quanto a sua vivência significativa (RIBEIRO, 1990; GONÇALVES, 2007).

Apesar de seu potencial científico, esses objetos nem sempre foram alvos de pesquisa como tema principal de análise e descrição, passando a ressignificação de objeto cultural - proveniente de uma determinada organização social e cosmológica - para objeto de coleção, no qual servia a exibicionismos, classificações e reflexões sobre a produção e modo de vida das populações externas a visão comum de sociedade (GONÇALVES, 2007).

O autor expõe que o exercício de representação do “outro” com base nas coleções<sup>24</sup>, à medida que vem a ser problematizada, leva esta formação a uma categoria de pensamento e reflexão, por servir de mediadora entre as relações de apropriação dos objetos vindos de diversas culturas para serem preservados em museus e o conhecimento sobre suas informações abstratas.

Mediação esta que se apresenta entre o “visível” e o “invisível”<sup>25</sup>, possível pelo deslocamento do objeto: visível, por permitir a observação de características aos seus expectadores; invisível, pelas suas subjetividades contextuais, representação significativa cultural. É evidente que essa relação varia cultural e historicamente, porém, a universalidade destes termos torna possível a comparação entre diferentes períodos e contextos espaciais (GONÇALVES, 2007).

<sup>24</sup> Krzysztof Pomian, elaborador de uma “teoria geral das coleções” define as coleções como “... todo um conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em um local fechado preparado para esta finalidade, e expostos ao olhar” (1987, p. 18 APUD GONÇALVES, 2007, p. 46).

<sup>25</sup> Termos discutidos por Krzysztof Pomian, (texto *coleções*, in: LE GOFF, J. (Org.). Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. 1984, p. 66 APUD GONÇALVES, 2007).

Diante disso, é importante compreender que os objetos de coleção passaram por diversas significações, no sentido das mudanças nos modos como eram tratados, organizados e principalmente no valor que lhe era atribuído a cada estágio no qual se inseria (SUANO, 1986). Ou seja, as coleções que os englobam foram e são compostas dependendo de interesses particulares e/ou institucionais que vão de acordo com o tipo de significado refletido no objeto, podendo ser histórico, cultural, artístico, biológico, antropológico, arqueológico, geológicos, entre outros valores referenciados pelos “coleccionadores” em vista de seus ideais ou pelos ideais de uma instituição (no caso de museus, memoriais, galerias, etc.).

Na prática do colecionismo “o indivíduo colecionista, na qualidade de agenciador, objetiva racionalizar as ações, infere suas concepções, valores e práticas a partir das questões sociais evidentes no processo de colecionar” (ESPÍRITO SANTO, 2001, p. 36), neste sentido, identifica-se uma atribuição de importância dada aos objetos colecionados por parte do agenciador, além da utilização ou criação de determinados métodos para operar enquanto indivíduo idealizador da coleção.

*A priori*, a formação de coleções consistia em um hábito ou desejo de possuir e expor que levaram a prática do colecionismo. Segundo Silvia M. do Espírito Santo (2001)<sup>26</sup>, partindo do ponto de vista da relação entre uma pessoa com determinados objetos, o colecionismo pode ser compreendido como uma ação “marcada pelo indivíduo e o social” (GRIFO NOSSO), que de modo geral, envolve a coleta, a reunião de objetos para a composição de um acervo, ou o arranjo de objetos considerados memorialistas.

A formação de coleções de várias origens refletem o contexto no qual o objeto pertencia e o indivíduo e/ou sociedade coletora (SUANO, 1986). Essa atividade pode ser percebida como uma prática muito antiga, exercida desde a Antiguidade e de objetivos diversos, como por exemplo: quando neste período se colecionava e exibia objetos de ganhos de guerra para ostentação e poder.

Próximo ao fim da Idade Média, o colecionismo apresentava obscuridades quanto suas atividades e seus objetivos, centrando-se em interesses relativos à nobreza, a economia e a arte, ou simplesmente à vaidade; na Renascença, algumas coleções foram utilizadas em aulas ofertadas em Universidades europeias; ou já no século XVIII, quando havia uma preocupação com “o sentido social da educação” inserido ao pensamento revolucionário francês, que objetivava uma abertura das coleções para o conhecimento da população (SUANO, 1986; LOURENÇO, 1999; ESPÍRITO SANTO, 2001; GRIFO NOSSO).

---

<sup>26</sup> Numa reflexão sobre a “*a contribuição do colecionismo para a historiografia do Museu Histórico do antigo ‘Oeste Paulista’*” (2001), no qual discute o colecionismo, a coleção e o Museu.

Todavia, somente na Modernidade é que o produto do colecionismo passa a ser reconhecido como elemento da atividade de envolvimento social, levando os museus, como local de guarda dos objetos significativos, a inserir-se no planejamento social como instituição provedora de conhecimento (SUANO, 1986; ESPÍRITO SANTO, 2001). Antes, os locais de guarda dos objetos colecionados, eram intitulados como “gabinetes de curiosidades”<sup>27</sup> (LOURENÇO, 1999), inicialmente apresentando caráter enciclopédico, procurando mostrar o “desconhecido” e dar a “ideia do outro”, porém a quantidade de material ainda era mais visada do que as possibilidades de organização no local, implicando numa falta de clareza nas informações, sem grandes preocupações com o uso de nomeações e classificações, o que não retirou-lhe o reconhecimento como lugar de memória, além de ostentação (POSSAS, 2005).

Os exemplares pertencentes aos “gabinetes de curiosidades” (Imagem 9) eram postos de forma aleatória seguindo apenas uma determinada ordem por proveniência natural e artificial ou exótica, no entanto, quando se começou a notar vazios no conhecimento sobre eles, houve uma atenção mais voltada a pequenos processos de ordenação e investigação, que marcam o início de transição para a formação de coleções mais específicas, para estudo (POSSAS, 2005).

Mais tarde – já com o desenvolvimento da ciência – proporcionou-se o advento das instituições “museu”, cujos procedimentos se ligavam aos objetivos referentes a acontecimentos do séc. XIX<sup>28</sup>, levando-os ao crescimento e o reconhecimento como local mais propício à guarda de material científico e realização das classificações necessárias, estabelecendo padrões de funcionamento e normas (SUANO, 1986; SCHWARCZ, 2005; POSSAS, 2005). Estas fomentaram ainda mais as explorações científicas em colônias, por parte da Europa, no intuito de conhecer os ambientes naturais, seus elementos e as culturas externas ao continente, colaborando para as ciências classificatórias desenvolvidas na época, e que, de certa maneira, mostrava as outras sociedades na visão Europeia (SUANO, 1986).

No exercício das mentalidades classificatórias, no âmbito arqueológico, houve a necessidade de obtenção não somente de textos referentes ao objeto, mas o próprio objeto em si, visando uma relação no qual o “exercício da razão” se dá pela união dos documentos com

---

<sup>27</sup> Aparecimento dos “gabinetes de curiosidade” no século XVI (LOURENÇO, 1999). Segundo Adalgisa Lugli (APUD POSSAS, 2005), a organização das coleções de gabinetes (séc. XVI e XVIII) era feita pelo emprego de sua divisão em dois grandes eixos: o *Naturalia*, com exemplares animais, vegetais e minerais; e o *Mirabilia*, separado em duas seções, uma composta por objetos da produção humana (*Artificialia*), e a outra inseria antiguidades e objetos exóticos provenientes de regiões distantes.

<sup>28</sup> Interesses burgueses para com a aceleração do crescimento financeiro: registro de instituições; ordenamentos especiais de homens; regulamentação da circulação de bens; e a classificação de do mundo natural, animal e patológico (SUANO, 1986).

as formas (LOURENÇO, 1999), levando os museus a terem a pesquisa científica como um de seus principais interesses e a deixar a condição de depósito para ser um “promotor de pesquisas de campo” e produtor de conhecimento (SUANO, 1986, P. 42).

Marlene Suano (1986) afirma que na atividade de adquirir e transmitir conhecimento: áreas referentes à cultura material deixam muito a desejar em seu desenvolvimento informacional, abstendo-se, principalmente para nós, em classificações e conhecimento de contexto temporal.

Muitos dos objetos adquiridos por colecionadores são de cunho étnico, materiais que foram pensados e produzidos de acordo com seu espaço social; objetos definidos como artefatos, produtos do fazer humano. Quando retirado de seu contexto, o objeto passa por ressignificações que sucedem de acordo com a visão do colecionador. Seu ingresso a um conjunto de exemplares ordenados para uma “nova” finalidade implica em uma mudança de função, no qual, pelo menos no caso de artefatos, ele sai de um espaço no tempo onde era utilizado para certas (ou variadas) atividades de questão social, cotidiana ou ritualística para um local de disseminação e expansão de informações (SUANO, 1986; ESPÍRITO SANTO, 2001).



**IMAGEM 9:** O famoso gabinete de curiosidade de Ole Worm (1588-1654) foi transformado em museu em 1655. Fonte: Wikipédia.

O museu é o último local de inserção do objeto, onde este acaba por perder sua função primeira para se tornar um objeto museológico. Assim, de acordo com Suano (1986)<sup>29</sup>, ele passa a entrar na condição de “documento”, no qual, quando se trata de artefatos, suas características intrínsecas como “produto e vetor” da ação humana eram pouco levados em consideração<sup>30</sup>, no sentido de haver obscuridades quanto às suas informações.

Por conter tais significados, esses objetos são representantes das diferentes organizações sociais e finalidades quando no interior das mesmas, entretanto, a falta da apresentação de um contexto mais profundo acerca dele (artefato) acabou por sustentar a ideia de “estágios evolutivos” da humanidade, como progresso do “velho” para o “novo”, causando “admiração” pelo “avanço” e “desenvolvimento” sobre as culturas, ou seja, um objeto dito como primeiro ou primitivo que favorece uma falsa viagem ao passado. Nostalgia essa que “... nega o processo histórico, privilegiando o momento do nascimento, em detrimento do que se seguiu.” (SUANO, 1986, P. 89).

Certamente, deve-se levar em consideração que recentemente, no Brasil, já se pode observar uma preocupação em informar os significados dos elementos contidos em artefatos. Meras descrições são repensadas e o outro (“exótico”), aos civilizados, como parte de estágios evolutivos da humanidade, passa a ser reconhecido como ser social com modos de vida e produções diferenciados. Isto porque há uma atenção a mais, por parte dos profissionais da área de humanas, em falar da simbologia e funcionalidade do objeto enquanto parte de uma relação social<sup>31</sup> (SUANO, 1986).

No entanto, anteriormente, a obscuridade de algumas informações relacionais e relevantes sobre o mesmo e seu contexto de produção - no sentido de apenas conter descrições simplistas - acabou por, não intencionalmente, causar desconhecimento, ao invés de proporcionar conhecimento: um saber técnico e superficial; sem observações mais significativas, visto que artefatos são frutos da criação humana (SUANO, 1986).

A eleição de peças provenientes de uma cultura para a formação de coleções museológicas, leva consigo relações de origem identificáveis à medida que se explicita as razões para inseri-la em uma instituição, o que depois passou a ser alvo de estudos, pelos significados da materialização advinda de valores coletivos e consensuais (LOURENÇO, 1999).

<sup>29</sup> Numa reflexão baseada na discussão de Ulpiano de Bezerra Menezes.

<sup>30</sup> É importante ressaltar que, de acordo com James Clifford, no ocidente moderno, a atividade de colecionar “artefatos tribais” está associada à acumulação e preservação (em vista do “resgate” das culturas tradicionais para exibição), porém, com a escolha de objetos ditos “autênticos” que eram classificados como “curiosidades” (séc. XIX), “objetos etnográficos” e/ou “arte primitiva” (séc. XX) (APUD GONÇALVES, 2007; GRIFO NOSSO).

<sup>31</sup> Berta Ribeiro, Eduardo Viveiros de Castro, Denise P. Schaan, Carlos P. Barbosa, Christiana Nunes G. B. Barreto, entre outros estudiosos de elementos materiais, simbólicos e iconográficos.

A cultura material se insere em diversos campos de estudo sobre as atividades humanas, sendo bastante discutida principalmente no âmbito de sua definição como área de conhecimento. Berta G. Ribeiro (1990) traz em uma de suas produções acadêmicas alguns caminhos para se aproximar do entendimento sobre o que é a cultura material. Em uma de suas explanações a autora cita um esquema conceitual pensada por D. Ribeiro, em 1986, que mostra a cultura material como parte de “três sistemas operacionais discerníveis no conceito de cultura”: *o adaptativo, o associativo e o ideológico*.

O primeiro reconhece, com base nas relações dos homens com as coisas, as atividades e esforços na produção e reprodução de condições materiais para a sobrevivência de uma sociedade, no qual o meio é modificado através de sua produção material, pela manutenção do próprio corpo e os elementos que constituem sua vida cotidiana e ritualística, pontos estes que servem de base para estudos sobre técnicas de produção e relações da espécie humana com outros organismos vivos da natureza, adaptação e manejo.

O sistema *associativo* trata das relações dos homens entre si na natureza para satisfazer “as necessidades da vida humana associativa” (GRIFO NOSSO) no sentido da produção de ordem biológica e de consumo, como: inserção da criança na vida social, sistemas de trabalho e reprodução humana.

Por fim, o sistema *ideológico* que compreende os “produtos mentais da vida social” (GRIFO NOSSO), indissociáveis dos outros níveis, porém abrange toda uma visão de mundo, do saber, da ciência, da religião. Este nível se dá pela existência de ordens de fenômenos que se comunicam através de símbolos. O exercício de sua compreensão se insere em estudos do produto de análises iconográficas, com a observação do conteúdo estilístico.

Esse esquema teórico de meios *adaptativos, associativos e ideológicos* permite entender o papel do material no meio mais íntimo e profundo da cultura, além de sua importância condicionante ou determinante nas análises de recortes temporais ou espaciais.

Ribeiro (1990) ainda expõe que os artefatos colecionados para a formação de acervos de museus precederam o estudo da cultura material, compreendendo-a como parte da criação do homem e seus significados como representação de uma determinada organização social, no âmbito de sua funcionalidade prática e simbólica.

Portanto, basicamente, percebe-se a cultura material como a materialização de ideias que compõem o modo de vida de um grupo social, inseridas em esferas do âmbito funcional, econômico, social e simbólico-ritualístico, produzidas de acordo com os seus saberes individuais e coletivos, ou adquiridos por difusão.

O esquema supracitado, que essencialmente faz referência à importância da documentação do objeto em seu contexto social, seja de intenção antropológica e etnográfica para a pesquisa, não deixa de fazer parte das bases para o produto interpretativo das análises arqueológicas, pois apesar destas trabalharem com objetos materiais produzidos por populações ditas como extintas, utilizam-se de conceitos antropológicos e consultas a trabalhos da área.

Assim, com boa parte das informações fornecidas pela literatura científica da área de humanas (mais especificamente do tipo de grupo social visado), das observações em iconografias que funcionam como vetores de mensagem e atribuem a seus usuários características definidas de sua cultura, entre outros aspectos das expressões humanas, a pesquisa arqueológica constrói suas discussões e deduções (SCHAAN, 1997).

Ribeiro (1990) defende a ideia de que o objeto não deve se ater somente a uma simples análise de suas características para a obtenção de suas informações quando já constituem uma coleção, mas ser trabalhada em um campo mais amplo e simbólico das análises da cultura material<sup>32</sup>. Porém, devido o objeto escolhido no presente trabalho ser de cunho arqueológico, portanto, sem as informações sobre o contexto social dinâmico do grupo produtor pela ausência de observações presenciais, utilizaremos o valor destas informações em dimensões mais amplas do âmbito descritivo e documental pela iconografia, visando classificações e organização de características mais detalhadas para reconhecimento e compreensão de uma coleção museológica.

### 2.3 ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS E A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

A Museologia surgiu como uma área do conhecimento que procura, basicamente, alcançar o registro de saberes, fazeres e manifestações culturais (categorizados como cultura imaterial), e administrar os vestígios materiais criados pelo homem em diversas épocas, relativos à sua cultura/natureza; no âmbito da pesquisa, comunicação e preservação, dentro desta última: a conservação e a documentação (FERREZ, 1994; CÂNDIDO, 2006).

---

<sup>32</sup> Como o presente trabalho propõe a importância das análises iconográficas de uma coleção museológica, não se entrará em discussões interpretativas profundas. A utilização da explanação da autora é apresentada como suporte para a compreensão da cultura material e seu valor informativo.

Há muito tempo se vem discutindo sobre o reconhecimento dessa área como disciplina científica, passando por transformações e desenvolvimentos de objetos, objetivos e métodos relevantes para a sua eleição como tal, no qual seu sentido iria de acordo com o avanço das instituições museus, seu papel na sociedade e suas atividades e funções (CERÁVOLO, 2004).

Por volta dos anos de 1930, baseada no objeto de museus, a Museologia era vista como área que o lidava como fonte primária do saber, na qual necessitaria do diálogo com outras disciplinas para embasar as informações acerca do mesmo. Neste período Stránský<sup>33</sup> propôs o “critério de musealidade”, ressaltando-a como objeto de conhecimento e intenção da museologia, por lidar com a cultura material em seu contexto, história e função social, posteriormente, apresentando autenticidade sobre tal, assim essa disciplina se inclinaria a adquirir e preservar valores autênticos do objeto (CERÁVOLO, 2004)<sup>34</sup>.

No critério apresentado por Stránský, o objeto era visto como um importante documento<sup>35</sup> ou como dotado de valor documental, por representar aspectos sociais, distinguindo as informações pertinentes a Museologia e as disciplinas de base. O primeiro critério se refere ao conteúdo cultural e o segundo ao conteúdo científico, o que mais tarde passa a servir de premissas para a Museologia pensar o museu como “fenômeno”, atento, principalmente, ao “valor” do objeto e ele como patrimônio, não somente como “objeto de museu”<sup>36</sup>.

Neste sentido, a disciplina passa a ser percebida como área cujo foco ultrapassa os muros do museu físico, alcançando o âmbito social (CHAGAS, 1990; CERÁVOLO, 2004). De acordo com Tomislav Sola (APUD CERÁVOLO, 2004), a externalidade da museologia considera a transmissão de informações como “objeto do museu” e vê como desnecessária a exclusividade acerca do objeto tridimensional.

Com a abrangência considerada à Museologia, Stránský argumentou que no processo desta disciplina como ciência, a mesma deve situar as áreas auxiliares em seus sistemas. Com estas, pode-se problematizar as terminologias empregadas visto à necessidade de padronização no registro e nas descrições das peças e coleções, no intuito de estabelecer um sistema normatizado para a documentação em museus (CERÁVOLO, 2004).

<sup>33</sup> Discutido por Suely Cerávolo, numa reflexão sobre os *Delineamentos pra uma Teoria da Museologia* (2004).

<sup>34</sup> Não se pretende adentrar profundamente nos questionamentos sobre a Museologia ser uma ciência. Menciona-se tal fenômeno no intuito de introduzir a organização das coleções por sistemas de documentação em museus.

<sup>35</sup> Segundo Astréa de Moraes Castro (ET AL, 1988, [S. P.]), “É todo e qualquer suporte de informação. [...] Registro de uma informação independente da natureza do suporte”.

<sup>36</sup> José Mauro M. Loureiro (2005) afirma a Museologia como uma Ciência Social Aplicada. Tereza Scheiner (2005) a entende como fenômeno que trabalha com “o Homem e o Real”.

A Museologia, apesar de ser alvo de muitas discussões acerca de sua nomeação como ciência, pode-se, a partir de seu entendimento como área de “estudo de museus” (GRIFO NOSSO), desenvolver importantes trabalhos de pesquisa (CHAGAS, 2005). Mesmo indo além dos campos materiais e físicos do museu, como propõe a Nova Museologia (CERÁVOLO, 2004), de maneira geral, ela ainda possui o objeto musealizado como um dos principais fatores para lidar com a representação a partir de si e o desenvolvimento de sistemas para a sua organização e preservação (LOUREIRO; CASTRO, 2005)<sup>37</sup>, definidas pela necessidade do funcionamento dos aspectos estruturais que formam o conhecimento de uma instituição como museu.

Em tais procedimentos, faz-se necessário, como abordado por Stránský (APUD CERÁVOLO, 2004), o auxílio a disciplinas diversas, pois na trajetória de entendimento e decodificação da estrutura simbólica e o discurso do objeto, deparamo-nos com aspectos que precisam ser absorvidos e compreendidos para o estabelecimento de uma comunicação (LOUREIRO; CASTRO, 2005).

Dentro desta perspectiva, inclui-se a utilização da documentação para o reconhecimento e guarda de informações pertinentes ao objeto; auxiliadas por ciências abrangentes nas formas de comunicação e informação pensadas ao controle das coleções e disseminação do conhecimento; entendidas como ponto a ser trabalhado quando se tem o museu como espaço de relação e circulação de dados acerca do conteúdo significativo contido em seu interior (SCHEINER, 2005).

Segundo Valdísia Rússio, com acréscimos de Mário Chagas (1990), a museologia se dispõe ao estudo das relações do homem (como sujeito) com objeto (como bem cultural), num determinado espaço denominado Museu e para além dele. Visto que o conhecimento sobre patrimônio, cultura, bens materiais, e coleções, como algumas das subdivisões do objeto de estudo da museologia, tem-se como passível de análise e discussão dos métodos e técnicas da documentação. Considerando esta como parte das atividades básicas da Museologia que envolvem a preservação das informações contidas nos objetos tidos como pertinentes ao entendimento do homem e seu meio social e natural (CHAGAS, 1990; FERREZ, 1994; CÂNDIDO, 2006).

A documentação museológica, fomentando a elaboração de modos e sistemas de ordenação e organização das coleções de museus - também pela representação por meio de palavras e imagens - mantém sua relevância no auxílio à memória, à identificação do objeto,

---

<sup>37</sup> Explicação de José Mauro Mateus Loureiro e debate de Ana Lúcia Siaines de Castro, sobre “*O objeto de estudo da Museologia*”.

ao controle de dados, à pesquisa científica (proporcionando o conhecimento sobre o mesmo em diversas dimensões técnicas) e à disseminação de informações acerca do mesmo (CHAGAS, 1990; FERREZ, 1994, CÂNDIDO, 2006; CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000).

Segundo Berta Ribeiro (1990), a necessidade de organização de coleções foi resultado dos objetivos voltados às exposições museológicas em períodos anteriores a instituição da qual conhecemos hoje como museu. Tais procedimentos eram realizados pela ordenação dos objetos (artefatos) em categorias divididas por forma física, uso, função ou natureza de sua matéria-prima e modos condizentes e suscetíveis de manuseio. As categorizações por meio da elaboração de sistemas de classificações tipológico-funcionais e estilísticos da cultura material (início do século XX) prosseguiram como modos de organizar a grande quantidade de elementos produzidos pelas sociedades humanas (SEEGER, 1986).

Partindo do pressuposto de que os objetos são suportes de informação (documento), sua preservação e seu conteúdo passam a ser reconhecidos como um importante desafio informacional (CÂNDIDO, 2006). Um exemplo significativo deste desafio é a preservação de objetos de cunho humano (artefatos) cujos conteúdos comunicativos vão além dos obtidos em descrições físicas, mas contextuais para a compreensão da existência dos mesmos. Tais artefatos, numa abordagem da perspectiva museológica, primeiramente, devem passar pela extração de suas informações por vias intrínsecas e extrínsecas, visando à identificação mais completa e relevante sobre o mesmo (FERREZ, 1994).

As informações intrínsecas são aquelas que constituem a matéria, extraídas da análise das qualidades físicas do objeto. Já as informações extrínsecas se constituem em aspectos contextuais obtidos a partir de fontes exteriores ao objeto em si, como determinados documentos ou bibliografias que possam fornecer seus dados funcionais e significativos (FERREZ, 1994).

De acordo com Peter van Mensch (APUD FERREZ, 1994), as informações de um determinado objeto podem ser preservadas no museu com base em três aspectos básicos da documentação: na descrição de suas propriedades físicas (material, técnica, forma, cor, texto, etc.); na interpretação de sua função e significado (valor emocional, expressivo, simbólico, prático, etc.); e na sua história (gênese, uso, sentido de criação, deterioração, restauração, entre outros que se remetam aos fatores de tempo de sua existência).

Helena Dodd Ferrez (1994), em uma reflexão sobre as práticas documentais museológicas, expõe que os objetos advindos da produção do trabalho humano e de vestígios pré-históricos, passam pela perda e o ganho de informações ao longo de usos, trocas, reparos,

etc., e por isso são considerados como objetos testemunhos constituídos de conteúdo acerca de uma dinâmica econômica, social, estética, simbólica, e outras cujo valor não se extingue pela ausência de conhecimento contexto-presencial.

Quando parte integrante de um acervo museológico, ainda possui seu valor histórico, porém ressignificado a medida de sua privação funcional e processos de restauração, suas informações extrínsecas se tornam difíceis de serem identificadas, por geralmente não haver registros em fontes iconográficas ou textuais (FERREZ, 1994). No intuito da percepção entorno das complexidades e das riquezas informativas que este tipo de artefato porta, faz-se necessária a criação de sistemas documentais igualmente complexos, abordando aspectos culturais metafísicos e físicos como uma relação conjunta.

Portanto, a observação do máximo de elementos contidos no artefato que se possa identificar através de análise descritiva (visual) baseada em conhecimentos prévios, fornecidos por especialistas, pode levar ao reconhecimento de características fundamentais para o reconhecimento do meio cultural e produtor de tais objetos (RIBEIRO, 1986A; FERREZ, 1994; BARBOSA, 2011). Enquanto que as informações extrínsecas - ao que se pode perceber - devido a seu difícil acesso, encontram suporte nas pesquisas (dados textuais), e em elementos iconográficos (dados visuais), no caso de reconhecimento de características sociais e possibilidades cosmológicas baseadas em formas, adornos e pinturas.

Diante da complexidade e desafios acerca dos objetos inseridos nos museus, pode ter a documentação Museológica como:

[...] mais do que um conjunto de informações sobre cada item da coleção, é um sistema composto de partes inter-relacionadas que formam um todo coerente, unitário, que intermedia fontes de informação e usuários, e se estrutura em função do objetivo de atender às necessidades de informação de sua clientela (FERREZ, 1994, S.P.).

Assim, a importância da informação completa pode ser colocada como um dos pontos principais da documentação em questão, levando em consideração que falta do conhecimento de determinados conteúdos relativos aos objetos museológicos implicam em equívocos de registro e de reconhecimento (FERREZ, 1994). A autora também expõe que sua reflexão pode parecer algo comum e básico a documentação dos museus, porém, ainda muitas destas instituições não fazem uso de informações mais completas sobre determinados objetos, atendo-se apenas em informações superficiais.

A documentação em museus esta mais voltada ao acompanhamento da dinâmica e circulação dos bens no interior da instituição, do que para reprodução, recuperação e difusão

das informações documentárias (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000). Certamente, o acompanhamento deve ser procedido, porém concomitante ao tratamento e organização mais apropriada aos objetos de coleções, visto a transmissão de informações através de representações como linguagem (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000).

Os elementos que constituem os objetos produzidos pelo homem, sendo eles de intenção artística, funcional, ritualística espiritual, social representativa, etc. - através de símbolos, pinturas e formas – possuem, em si, marcas de uma determinada época, sociedade, grupo, ou até mesmo de pensamentos que regem certa organização e a pretensão de emblemas sociais (RIBEIRO, 1986A, 1989, 1990; BARBOSA, 2011).

No intuito de entender o universo envolto dos produtores através de seus produtos, principalmente quando estes são portadores de elementos característicos, como supracitado, a atividade de descrição acerca de seus aspectos estilísticos por meio da observação de sua iconografia se torna fundamental, pois este procedimento possibilita a identificação de significantes culturais (BARBOSA, 2011).

A análise iconográfica implica num método puramente descritivo, confirmado pela origem da palavra. Sua terminologia é composta pelo sufixo “grafia” do grego *graphéin*, que significa “escrever”, portanto se detém a descrição e classificação das imagens (PANOFSKY, 1986).

Em artefatos arqueológicos ela descreve o tipo, a forma, o elemento individual, o conjunto, as cores, classifica sua relação com determinadas figuras, e estas com outros aspectos contidos no objeto (elementos que se cruzam e os que permanecem solitários em mais de um objeto de uma mesma cultura com aparentemente uma mesma finalidade) (PANOFSKY, 1986).

Na análise destas características, a iconografia se torna indispensável ao auxílio de estabelecimento de datas, proveniências, grupos sociais, às vezes, segundo Panofsky (1986, p. 53), ela propõe ou transmite autenticidade, e “fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores”, por coletar e classificar as evidências.

Neste sentido, considera-se que as classificações dos objetos museológicos podem ser dadas através de bases iconográficas, organizando as informações em tópicos e subtópicos de características que constituem as informações contidas nos mesmos para o registro no sistema de documentação dos museus. Percebem-se as classificações como fatores relevantes na ordenação e organização do acervo museológico, as quais proporcionam a abertura de caminhos interpretativos e de controle de dados.

O uso dos métodos classificatórios por diversas áreas do conhecimento para o estabelecimento da ordenação e organização é vista, por Betty Mergeers e Clifford Evans, como,

[...] um instrumento básico para todas as ciências. Transforma o caos do mundo exterior em categorias sistemáticas, cujo comportamento pode ser observado. Quanto melhor for a classificação, melhor será a compreensão da origem, desenvolvimento e interação do fenômeno ao qual se aplica. A construção de uma boa classificação é, conseqüentemente, um pré-requisito necessário para o progresso de qualquer campo científico. (APUD RIBEIRO, 1990, P. 14)

As classificações podem funcionar como métodos de organização de uma multiplicidade de dados, além de tentar resolver uma série de questões analíticas (SEEGER, 1986). Na apresentação mais básica - em dicionários - sobre o que é a classificação, encontra-se a sua definição como determinante das categorias em que se divide e subdivide um conjunto, porém de uma maneira mais ampla, Dunnell (2006, P. 252) a coloca como a criação de unidades de significado mediante a estipulação de redundâncias.

Os artefatos são dotados de um conjunto de elementos, geralmente, representativos dos quais possibilitam identificar um determinado grupo. Tais elementos podem constituir linguagens visuais, como códigos iconográficos (RIBEIRO, 1986A), passíveis de organização por meio de classificações. Tais objetos podem ser percebidos por características gerais (formas comuns e semelhantes) e características particulares (como algumas pequenas formas ou elementos que os tornem únicos e – de certo modo – diferentes).

De acordo com Berta Ribeiro (1986), esses atributos, quando minuciosamente observados e identificados por meio de regras de semelhança, apresentam as diferenças, possibilitando sua definição. Ou seja, através da percepção de equivalências iconográficas, podem-se separar as unidades elementares formadoras de um código gráfico e simbólico, suporte para o entendimento de uma estrutura iconográfica organizada e pertinente à elaboração de uma documentação museológica.

Pois - como bem afirma Otten, numa reflexão de Ribeiro sobre a linguagem da cultura material (A-1986) - em culturas não letradas, os símbolos representados por atributos plásticos e pintados se tornam o fato, definindo e manifestando simultaneamente seus referentes, e é através deles que podemos adquirir informações, no lugar dos livros.

### **3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA MARACÁ: PREMISSAS PARA UMA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA MAIS ELABORADA.**

A análise exposta no capítulo anterior é, principalmente, empregada em materiais de cunho etnográfico e arqueológico que apresentam atributos estilísticos divididos e organizados de maneira a formar estruturas iconográficas passíveis de estudos sobre representatividades e simbolismos socioculturais, que podem se entrelaçar e se explicar mutuamente. Este tipo de análise é definido como “estrutural” ou “estruturalista” (LÉVI-STRAUSS, 1975, GRIFO NOSSO), no qual os códigos gráficos podem ser correlacionados ao sentido de sua criação e contexto, formando um sistema representacional que pode ser organizado em “categorias visuais”<sup>38</sup> (RIBEIRO, 1986<sup>a</sup>, GRIFO NOSSO).

Berta Ribeiro (1986) afirma que tais relações visuais não podem ser estabelecidas por elementos culturalmente isolados e arbitrários, mas por aspectos icônicos e de entendimento representacional coletivo, sendo caracterizado como um conjunto de unidades elementares dotado de expressão acerca de uma identidade pessoal e social, de um indivíduo ou de um grupo, identificadas pela iconografia.

Percebendo a distribuição de atributos compartilhados e particulares na coleção arqueológica proveniente do sítio AP-MZ-30: Gruta das Caretas, Carlos A. Palheta Barbosa (2011) iniciou um estudo estruturalista sobre os elementos iconográficos existentes na superfície das urnas, objetivando identificar padrões e singularidades presentes nas urnas, correlacionando-as a possíveis fatores sociais e cosmológicos.

Durante sua pesquisa, Barbosa, percebendo a necessidade de um sistema apropriado a documentação de tais características, elaborou duas fichas onde constam de forma ordenada os elementos a serem observados, relativos às representações iconográficas plásticas (na primeira ficha) e pintadas (na segunda) (Anexos 3 e 4), as quais, além das informações iconográficas, contemplam observações sobre outros aspectos como dimensões, estado de preservação da urna e da pintura e intervenções na peça, no intuito de que as informações adicionais podem ajudar a esclarecer as eventuais dúvidas sobre os objetos analisados.

Para facilitar o processo de análise e o preenchimento das fichas, foram utilizadas duas listas de referência de atributos. A primeira relativa às representações iconográficas plásticas e

---

<sup>38</sup> Para Munn, as categorias visuais podem ser “qualquer conjunto de itens significativos representados, seja por um único esquema visual irreduzível” (APUD RIBEIRO, 1986, P. 21).

pintadas (Anexos 1 e 2), com numeração sequenciada para cada item; identificações de letras alfabéticas para cada tipo de variável de atributo do item e desenho esquemáticos, destes, para facilitar sua identificação na análise da urna. As identificações numéricas e alfabéticas dos itens e do tipo de variável são equivalentes às contidas nas fichas de análise. A outra lista foi elaborada para servir como guia de identificação das técnicas de manufaturas utilizadas na confecção dos vários atributos plásticos (Anexo 13). Os itens dessa lista são identificados por letras do alfabeto.

Na pesquisa foram utilizados programas disponíveis para a criação de sistemas informativos, como o Microsoft Office Access, onde se elaborou um banco de dados para preenchimento de características ainda a serem observadas (Anexo 5) e inserção das urnas ainda não analisadas, para cruzamentos de dados que possibilitassem a identificação dos padrões e singularidades, inicialmente estabelecidas pela representação de órgãos sexuais nas urnas.

A observação e análise de tais características possibilitaram uma visão mais ampla sobre a cultura Maracá numa perspectiva da Arqueologia. Porém os métodos descritivos e a criação de mecanismos para facilitar a identificação do conteúdo da coleção não deixam de condizer com as funções designadas à documentação museológica tal como Ferrez (1994) e outros<sup>39</sup> propuseram. Contudo, para dados analíticos mais completos, os trabalhos foram retomados, tendo como objetivo a observação acerca das urnas fragmentadas, visto a escolha qualitativa de urnas inteiras por Carlos Barbosa (2011).

Ao todo, quarenta e sete urnas e trinta e um grupos de fragmentos foram analisados, sendo doze analisadas por Barbosa (2011); vinte analisadas no período de agosto de 2011 a julho de 2012 por (DE PAIVA, 2012); quinze urnas e trinta e um grupos de fragmentos, no período de agosto de 2012 a julho de 2013 (DE PAIVA, 2013); e dezenove grupos de fragmentos analisados no período de setembro de 2013 a janeiro 2014.

Para a análise dos grupos de fragmentos dessa coleção, na intenção de reagrupá-los e possivelmente restaurá-los, foram utilizadas numerações sequenciais divididas por conjunto. Separando fragmentos que se relacionam (reconhecimento através de encaixe) dos demais. Ou seja - todos os fragmentos referentes a um determinado braço seriam identificados com o número 1, tais quais, todos os fragmentos de uma perna específica seriam identificados com o número 2, e assim sucessivamente (Imagem 10).

---

<sup>39</sup> Autores discutidos no capítulo anterior.



**IMAGEM 10: Exemplos de grupos de fragmentos (GC-Frag. 04, n° 1 e 3) numerados para re-associação dos fragmentos. Fotos: Jéssica de Paiva.**

Foram realizadas análises comparativas entre as urnas menos fragmentadas, e verificação de quantidade de “indivíduos” por elementos únicos compostos nelas, por exemplo: cada urna inteira possui apenas uma representação de clavícula, se são encontradas seis destas representações e duas urnas que não às possuem, com as demais já apresentando este elemento, logo haverá indicação da existência de mais quatro urnas (quantidade de clavículas restantes).

Os dados obtidos através dessas análises foram armazenados no banco de dados criado especificamente para o estudo das coleções Maracá<sup>40</sup>, facilitando a identificação de cada peça, o cruzamento de dados e as análises posteriores. Durante tais observações, puderam-se vincular alguns grupos de fragmentos às urnas mais completas, as quais pertencem.

Foram inseridos outros elementos na lista de referência para análise plástica das urnas<sup>41</sup>, elaborada por Barbosa (2011), os, ainda, não observados em suas análises, como: bracelete duplo decorado e pulseira decorada; bracelete duplo simples e pulseira decorada; bracelete simples e pulseira dupla simples; três nódulos (epífise distal de úmero); mão retangular sem dedos; escápula nodular dorsal; pélvis retangular e elíptica; genitália masculina sem representação de testículos; decoração da tampa com nódulos e incisões; pé retangular com dedos largos; cabeça nas duas laterais do banco; pernas do banco em vazado e entalhado. Além das técnicas: rolete aplicado e modelado; aplicado e modelado; e nódulo aplicado ponteadado.

<sup>40</sup> A identificação das urnas é dada por sequencias alfanuméricas relativa à proveniência da coleção, como: GC-01, GC-02... . Sendo “GC” uma abreviação “Gruta das Caretas”. Já os grupos de fragmentos são identificados pela proveniência e a abreviação da palavra “fragmento”: GC-Frag.01, GC-Frag.02... .

<sup>41</sup> Todos em anexo (6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12).

Os resultados foram alcançados de acordo com a quantidade possíveis de fragmentos e grupos de fragmentos que puderam ser observados, em conjunto com os resultados obtidos na análise seletiva de doze urnas, por Barbosa (2011). Juntamente as análises anteriores de trinta e cinco urnas e trinta e um grupos de fragmentos que deram continuidade ao estudo iconográfico das urnas do sítio Gruta das Caretas (DE PAIVA, 2012; 2013).

### 3.1 TÉCNICAS USADAS NA CONFECÇÃO DAS URNAS

Nas análises, foi percebida a utilização de diversas técnicas nas confecções de cada urna, sendo as técnicas acordelada e modelada (CHYMZ, 1966) as principais. A primeira é peculiar à confecção da cabeça (tampa), tronco e membros, aparecendo somente uma vez na representação de boca. A segunda – no entanto – é empregada nas representações de órgãos e outras partes existentes no corpo humano, e decorações tanto na cabeça e no corpo, quanto no banco (Imagem 7). Abaixo há a relação das técnicas e suas utilizações<sup>42</sup>:

- ✓ ACORDELADO<sup>43</sup>: é peculiar à confecção das REPRESENTAÇÕES DE CABEÇA, TRONCO E MEMBROS (superior e inferior); mas (segundo Barbosa, 2011) aparece somente uma vez na representação de boca em uma urna (BARBOSA, 2011).
- ✓ ROLETE<sup>44</sup> FINO APLICADO E MODELADO: foram utilizadas na REPRESENTAÇÃO NA CABEÇA (delimitação de rosto), REPRESENTAÇÃO NO CORPO (clavícula, escapula, pélvis e coluna - uma única vez na GC-08); e REPRESENTAÇÕES DECORATIVAS (braceletes, pulseiras e tornozeleiras).
- ✓ APLIQUE<sup>45</sup> MODELADO INCISO: utilizada na REPRESENTAÇÃO DE CABEÇA (olho e boca) e REPRESENTAÇÕES NO CORPO (órgão sexual feminino).
- ✓ NÓDULO<sup>46</sup> APLICADO: presente na REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES (epífises distais); REPRESENTAÇÕES NO CORPO (mamilos e umbigo); E REPRESENTAÇÕES DECORATIVAS (tampa).

<sup>42</sup> Definições a partir da bibliografia sobre a “*Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica*” de Igor Chymz (1966).

<sup>43</sup> Técnica de confecção da cerâmica que consiste em superpor roletes de pasta de comprimento variável, em sentido circular até construir as paredes do vaso.

<sup>44</sup> São rolos de pasta, formados pelo movimento de rolagem contínua pelas mãos com a pasta no centro.

<sup>45</sup> Tipo de decoração em que se fixa uma ou várias tiras ou bolas de pasta na superfície cerâmica, com efeitos de variadas formas e desenhos.

- ✓ MODELADO<sup>47</sup> APLICADO: utilizado REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES (mãos e pés); REPRESENTAÇÕES NO CORPO (escapulas, pélvis, umbigos e órgão sexual masculino); E REPRESENTAÇÕES NO BANCO.
- ✓ INCISO<sup>48</sup> FINO: utilizado na representação de dedos – REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES. Peculiar a estas representações.
- ✓ INCISO LARGO: presente na representação de dedos – REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES. Peculiar a estas representações.
- ✓ PONTEADO<sup>49</sup>: utilizado somente na representação de umbigo – REPRESENTAÇÕES NO CORPO.
- ✓ ROLETE FINO ENTALHADO: refere-se mais à representação de colunas – REPRESENTAÇÃO NO CORPO; e REPRESENTAÇÃO DECORATIVA.
- ✓ ROLETE LARGO ENTALHADO: utilizada nas REPRESENTAÇÕES DECORATIVAS; e uma vez na representação de coluna – REPRESENTAÇÃO NO CORPO.
- ✓ MODELADO ENTALHADO: aparece uma única vez nos dedos (superiores) e uma vez no pé – REPRESENTAÇÃO DE MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES; REPRESENTAÇÃO NO CORPO (uma vez); REPRESENTAÇÃO DO BANCO.
- ✓ APLIQUE MODELADO COM INCISO LARGO: presente REPRESENTAÇÃO NA CABEÇA (uma vez); REPRESENTAÇÃO DO BANCO; e na boca – REPRESENTAÇÕES NA CABEÇA.
- ✓ ENTALHADO<sup>50</sup>: aparece nos dedos (uma vez) - REPRESENTAÇÃO NOS MEMBROS SUPERIORES; REPRESENTAÇÕES NA CABEÇA.
- ✓ ACANALADO<sup>51</sup>: presente somente nos dedos - REPRESENTAÇÕES DOS MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES.

---

<sup>46</sup> Pequenos nós cerâmicos, repuxados enquanto ainda em estado de pasta.

<sup>47</sup> Técnica de manufatura, a mão livre, a partir de massa informe, até atingir a forma desejada.

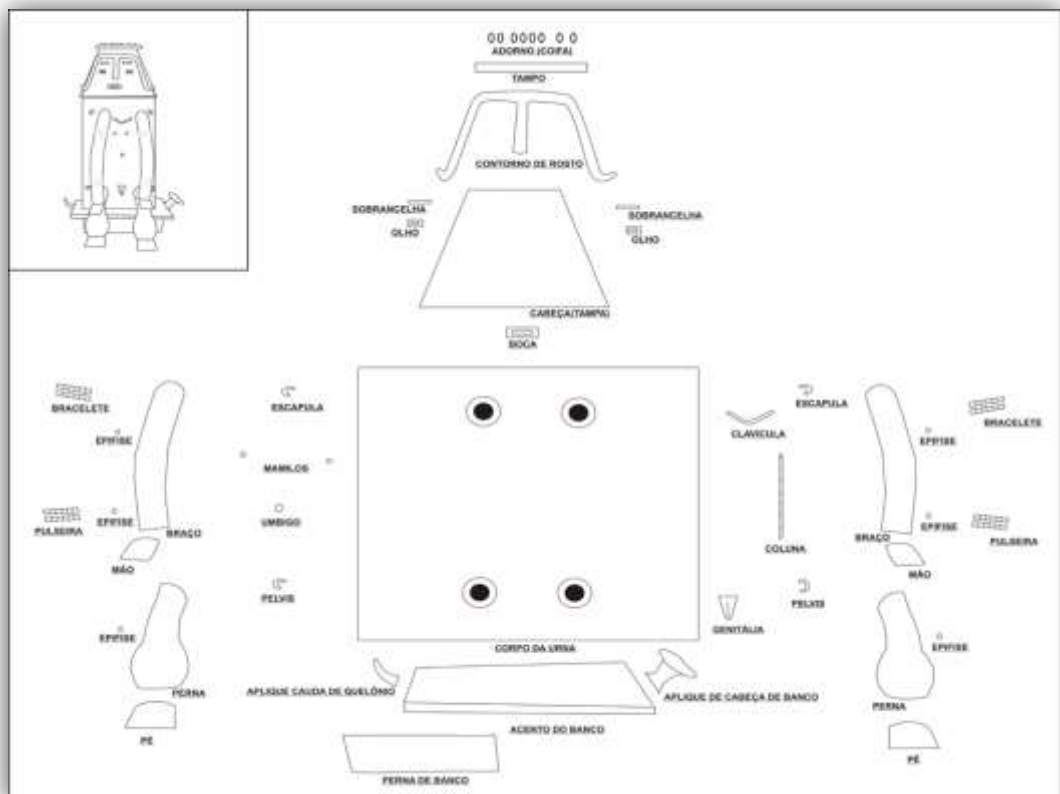
<sup>48</sup> Consiste em incisões praticadas por meio da extremidade aguçada de instrumentos de diferentes formatos e dimensões na superfície da pasta ainda úmida.

<sup>49</sup> Tipo de decoração feito com pontas, deixando marcas independentes podendo ser de várias formas e tamanhos.

<sup>50</sup> Tipo de decoração de pequenos cortes.

<sup>51</sup> Tipo de decoração em que se marca a superfície cerâmica, com dedos, formando sulcos alongados.

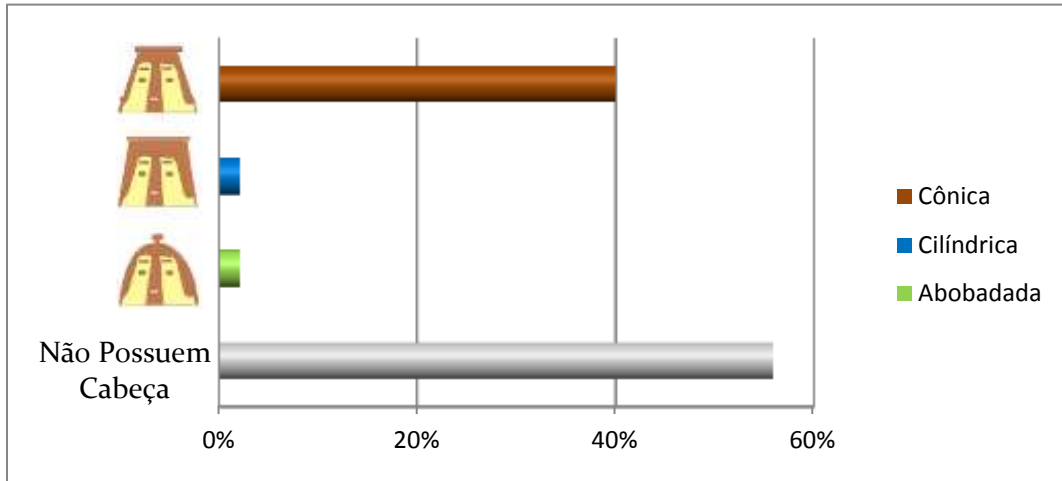
- ✓ ROLETE LARGO APLICADO E MODELADO: aparece somente uma vez na escápula e na pélvis de uma única urna - REPRESENTAÇÃO NO CORPO.
- ✓ APLICADO E MODELADO: utilizado na REPRESENTAÇÃO DE CORPO e REPRESENTAÇÕES DECORATIVAS.
- ✓ NÓDULO APLICADO PONTEADO: presente somente nas REPRESENTAÇÕES NO CORPO.



**IMAGEM 11:** Desenho demonstrativo dos elementos plásticos que compõem uma urna antropomorfa Maracá. Desenho: Carlos Barbosa.

### 3.2 CARACTERÍSTICAS PLÁSTICAS DAS URNAS

**Tampa:** Foram reconhecidos três formatos de tampa: cônica, cilíndrica e abobadada (Imagem 12). Sendo que, dentre as quarenta e sete urnas analisadas, 40% apresentaram o primeiro formato de cabeça; 2% apresentaram o segundo formato; 2%, o terceiro formato; e 56% das urnas não possuíam tampa (por perda ou fragmentação).

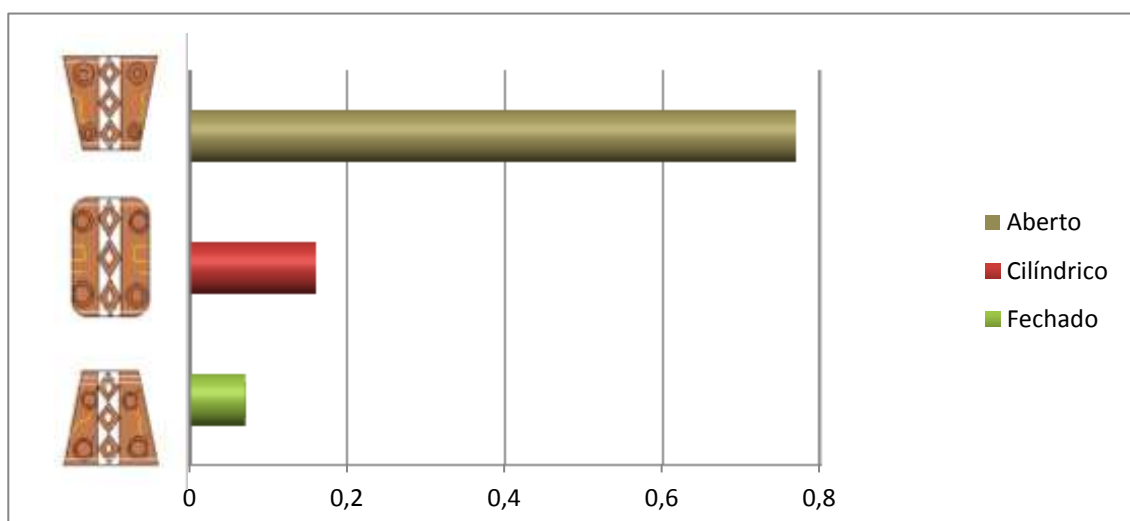


**IMAGEM 12: Recorrência de variáveis apresentadas nas formas das tampas de urna (cabeça). Gráfico: Jéssica de Paiva.**

As tampas possuem representações de sobrelhas, olhos, nariz (uso de roletes), boca (uso de técnicas como: acordelado, modelado, inciso, entalhado ou aplique vazado) e delimitação de rosto (uso de rolete). A altura das tampas varia entre 11 a 23,5 cm; o diâmetro da borda varia entre 20 e 25,5 cm.

As mesmas apresentam decorações – denominados por Guapindaia (2001) e Barbosa (2011) como tampo (parte superior da cabeça) - feitas por incisões, modelagem e/ou aplicação de nódulos (Imagem 20).

**Corpo:** Reconheceram-se três tipos de corpo: aberto, cilíndrico e fechado. Sendo que 77% das urnas referem-se à primeira; 16% referem-se à segunda; e 7% referem-se à terceira (Imagem 13).



**IMAGEM 13: Recorrência de variáveis apresentadas nas formas de corpo de urna. Gráfico: Jéssica de Paiva.**

Estes possuem representação de clavícula (roletes em formato de “U” ou “V”); mamilos (um par de nódulos alinhados ou desalinhados); umbigo (podendo ser nodular, pontado ou nódulo pontado); escapulas e pélvis (em roletes ou modelagens); órgão sexual masculino possui representação do pênis, e na maioria das vezes, com representação da uretra (Imagem 14). A genitália masculina é representada de três formas: separada, junta (em apliques modelados e nodulares), e sem testículos.

O órgão sexual feminino é representado em apliques modelados (triangulares ou elípticos) ou incisão (Imagem 14). Praticamente em todas as representações do órgão sexual feminino ou masculino aparecem vagina e uretra, com exceção de algumas urnas sem órgão, ex.: Uma única urna não possui representação sexual, de modo proposital<sup>52</sup> (Imagem 15); e duas urnas não apresentaram representação de testículos, de maneira proposital (Imagem 15). Representação de coluna (rolete entalhado). Duas urnas apresentaram roletes finos aplicados na região da cintura, o qual foi interpretado por Barbosa, como cinto ou uluri (ver imagem 7).



**IMAGEM 14: Genitália feminina e masculina – respectivamente. A primeira com representação de vagina e a segunda com representação de uretra. Fotos: Carlos Barbosa.**



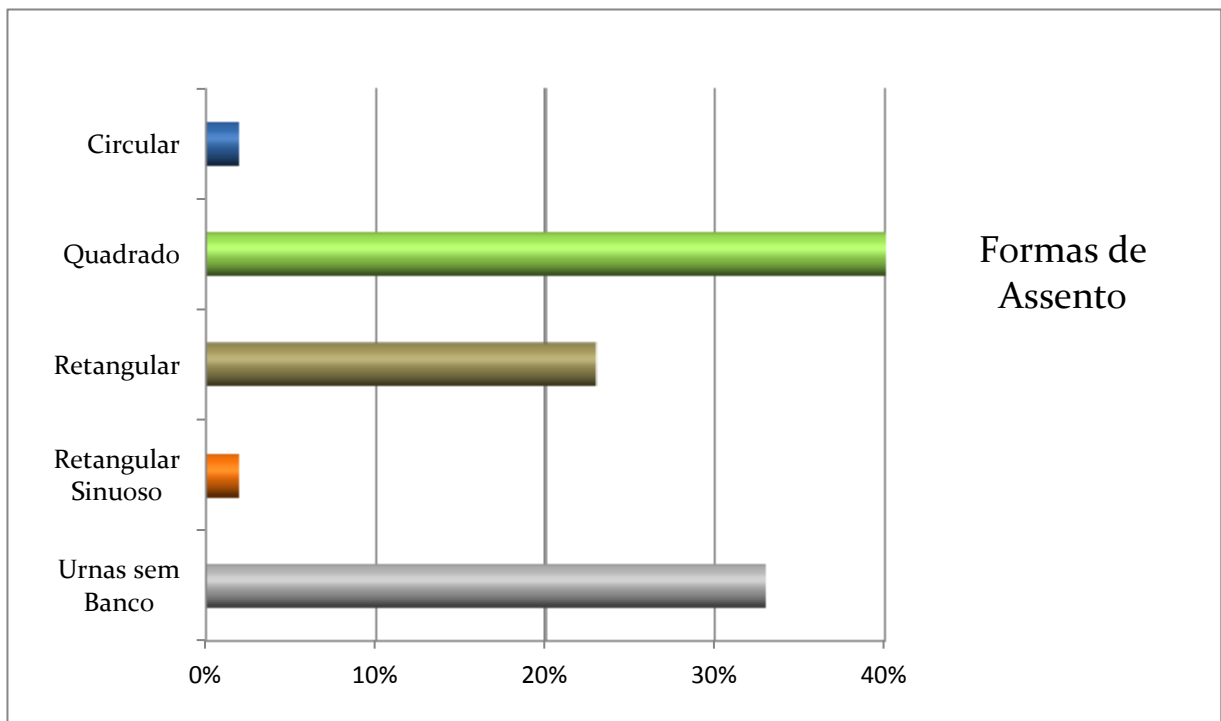
**IMAGEM 15: Urna sem representação de órgão sexual (GC-19) e urna sem representação de testículos (GC-15). Fotos: Jéssica de Paiva**

<sup>52</sup> Termo utilizado por causa da presença de urnas que não possuem órgão genital devido fragmentação.

O corpo das urnas possui braços e pernas – ambos acordelados – com representação de mãos, pés, dedos e epífises distais (na região do úmero, rádio e ulna, fêmur e tíbia e fíbula). Esta última pode aparecer em um, dois ou três nódulos. Os braços representados nas urnas se encontram fletidos sobre as pernas. Estes membros apresentam - irregularmente - decorações, como: braceletes, pulseiras e tornozeleiras (em diversas técnicas). As mãos e os pés podem apresentar, aproximadamente, dez dedos. Os membros inferiores apresentam aspecto buboso que provavelmente representa a panturrilha devido a apresentação de modelagem recorrente sem delimitação ressaltada.

A altura do corpo pode variar entre 13,6 a 53 cm e o diâmetro entre 13,5 a 26,2 cm.

**Banco:** Composto por assento e pernas, variando em suas formas. Nos bancos analisados foi possível identificar três formatos de assento: circular, quadrado, retangular e retangular com laterais sinuosas. O primeiro apareceu em 2% das urnas (Imagem 16); o segundo em 40% destas; o terceiro apareceu em 23% das urnas; e o último em apenas 2%. Os restantes das urnas não possuem banco, por fragmentação.



**IMAGEM 16:** Recorrência de variáveis apresentadas nas formas dos assentos de banco de urna. Gráfico: Jéssica de Paiva.

Os bancos possuem apliques decorativos antropomorfos, zoomorfos ou antropozoomorfos<sup>53</sup> (Imagem 17) justapostos nas laterais dos assentos. Somente uma urna apresenta representação de cabeça nas duas laterais de seu assento. A maioria possui representação de cabeça antropomorfa e para a lateral esquerda (visualização frontal). Este tipo de decoração de banco apresenta olhos, nariz e boca.

Alguns bancos apresentam decoração antropozoomorfa, e 6% das urnas as possuem nas duas laterais (Imagens 17 e 18). A outra lateral apresenta modelagens aplicadas em forma de cauda semelhantes às de quelônio, as quais possuem formas padronizadas. Entretanto as posições podem ser inversas. Segundo Barbosa (2011)<sup>54</sup>, os bancos das urnas Maracá são semelhantes morfologicamente aos bancos produzidos por indígenas atuais, pois neles, há a representação de cabeça e de cauda de animal. Em um dos bancos observados pelo pesquisador, havia representação de cabeça de pássaro.



**IMAGEM 17: Exemplos de decoração lateral do banco, antropozoomorfo. (GC-14 e GC-15, respectivamente). Fotos: Jéssica de Paiva.**

<sup>53</sup> Forma de animal e humano juntos, por Barbosa, 2011, porém, através de estudos comparativos realizados no presente trabalho, chegou-se a conclusão de que, o que é chamado pelo pesquisador de “orelhas em formato triangular”, pode ser a representação de um tipo de adorno utilizado na cabeça.

<sup>54</sup> Guapindaia (2001) já chamava a atenção para a semelhança dos bancos das urnas Maracá com os bancos de madeira zoomorfos utilizados por chefes e xamãs nas sociedades contemporâneas amazônicas, como por exemplo, na Xinguana (2001, p. 165).



**IMAGEM 18:** Exemplo de decoração antropozoomorfa nas duas laterais do banco, (GC-15); e decoração de cauda em um lado e antropomorfa do outro. Respectivamente. Fotos: Jéssica de Paiva.

Os assentos quadrados e retangulares possuem furos em suas quatro pontas, e uma no meio, totalizando cinco furos (Imagem 19). Alguns destes assentos apresentam marcas circulares em sua parte inferior, podendo ser um indício de que as urnas eram colocadas em suportes para queima ou secagem (GUAPINDAIA, 2001).



**IMAGEM 19:** Exemplo de assento com marcas circulares (GC-39) e assento com cinco furos (GC-24). Fotos: Jéssica de Paiva.

Os bancos possuem duas pernas (alguns estão fragmentados), formadas por dois retângulos, podem ser: inteiros; entalhados de forma simples; em forma de escada; ou mais bem elaborado com entalhes e incisões. Alguns deles possuem vestígios de pintura, porém, ao que se pode perceber, é provável que estes sejam resultados de gotejamento das tintas usadas

para pintar o corpo da urna, ou seja, talvez não houvesse a intenção de pintar os bancos na área com a pigmentação. A altura dos bancos varia de 6 a 12 cm.

### 3.3 DESCRIÇÃO DOS ORNAMENTOS PLÁSTICOS CORPORAIS (URNAS)

A maioria das urnas possui adornos nas regiões da cabeça, membros superiores e inferiores e cintura. Este padrão de distribuição é encontrado em todas elas. Não há decoração fora local comum de visualização. Os adornos variam em sua técnica de confecção e, em relação à tampa, variam nos estilos.

**Tampa:** Possui tampo<sup>55</sup> com decorações nodulares, incisas, e modeladas aplicadas, geralmente combinadas, resultando em uma decoração diferenciada.



IMAGEM 20: Exemplos de tampo decorado presente nas urnas (GC-14 e GC-33, respectivamente). Fotos: Jéssica de Paiva.

**Membros superiores e inferiores:** Estes podem apresentar braceletes, pulseiras e tornozeleiras, confeccionados com a técnica do rolete aplicado<sup>56</sup>. As decorações plásticas corporais realizadas com a mesma técnica apresentam ou não entalhes, que foram denominados por Barbosa (2011) como adorno simples ou decorado. Essas decorações podem aparecer de forma duplicada.

<sup>55</sup> Disco cerâmico usado para fechar a parte superior da cabeça.

<sup>56</sup> Exemplo de adornos corporais e sua distribuição na imagem 11.

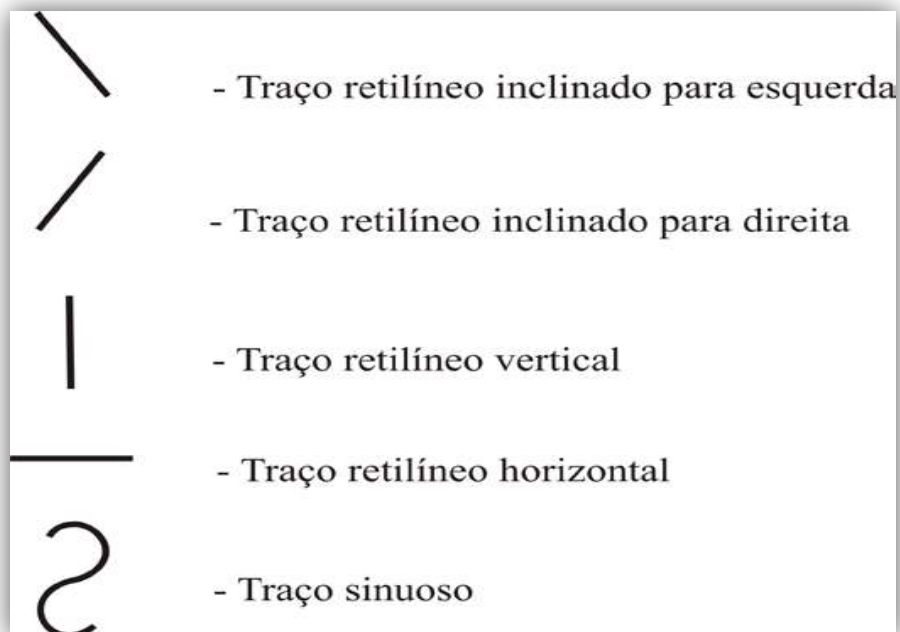
**Cintura:** Os adornos desta região possuem, assim como nos membros superiores e inferiores, roletes aplicados entalhados, identificados por Barbosa (2011) como cinto ou uluri.

### 3.4 DESCRIÇÃO DAS PINTURAS

Cada parte das urnas apresenta determinado tipo de pintura, sendo que na tampa e no corpo há presença de motivos pintados, já nos bancos só há a continuação da pintura corporal. No entanto, foi observada na pintura da tampa a presença de características diferentes das encontradas no corpo, contendo ou não as mesmas cores.

As pinturas podem ser nas pigmentações: preta, amarela, vermelha e branca. Algumas destas cores, em determinados casos, sobrepõem a cor amarela, por exemplo: amarelo sobre amarelo, branco sobre amarelo, etc.. Estas sobreposições aparecem em algumas urnas que apresentam banho (peculiar de aplicação da cor amarela).

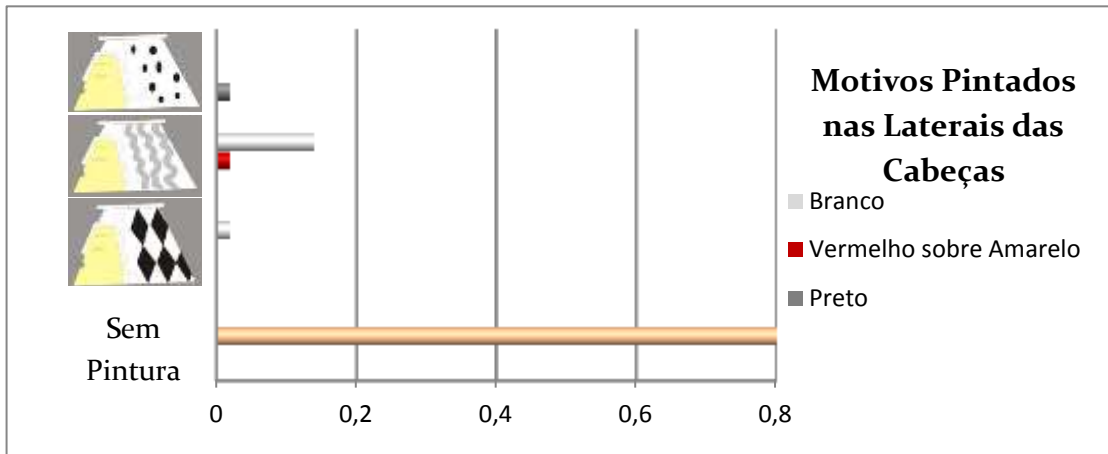
Barbosa (2011) identificou cinco unidades mínimas (Imagem 21), componentes dos motivos pintados. A combinação destas unidades resulta nos desenhos em algumas partes das urnas<sup>57</sup>.



**IMAGEM 21: Unidades mínimas de confecção de motivos pintados identificadas por Barbosa. Fonte: Barbosa (2011).**

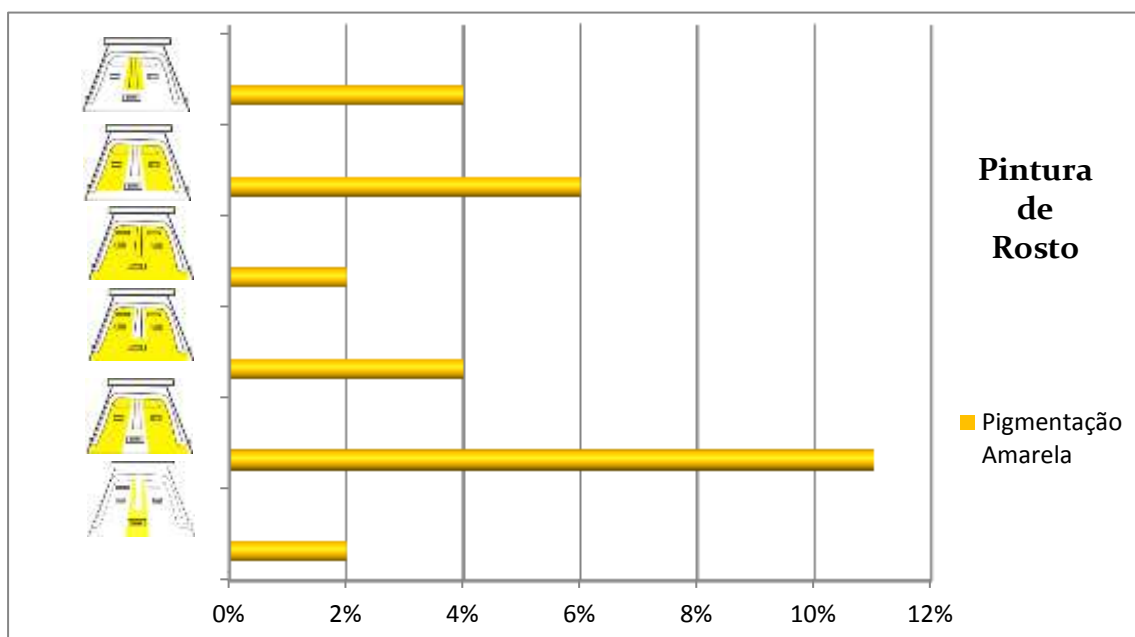
<sup>57</sup> Todas as denominações dos elementos pintados presentes nas urnas estão de acordo com as utilizadas por Barbosa (2011).

**Tampa:** Foram observados três tipos de motivos presentes nas tampas: pontos, linhas sinuosas e losangos (Imagem 22). O primeiro aparece em apenas 2% das urnas e na cor preta (GC-04); o segundo aparece na cor branca (14% das urnas) ou vermelha sobre amarelo, este último foi identificado em apenas 2% das urnas (GC-22); o motivo losangular aparece em 2% das urnas, com pigmentação branca. Os 80% restantes não possuem pintura.



**IMAGEM 22:** Recorrência de variáveis apresentadas nos motivos pintados (e pigmentações) nas laterais da tampa (cabeça). Gráfico: Jéssica de Paiva.

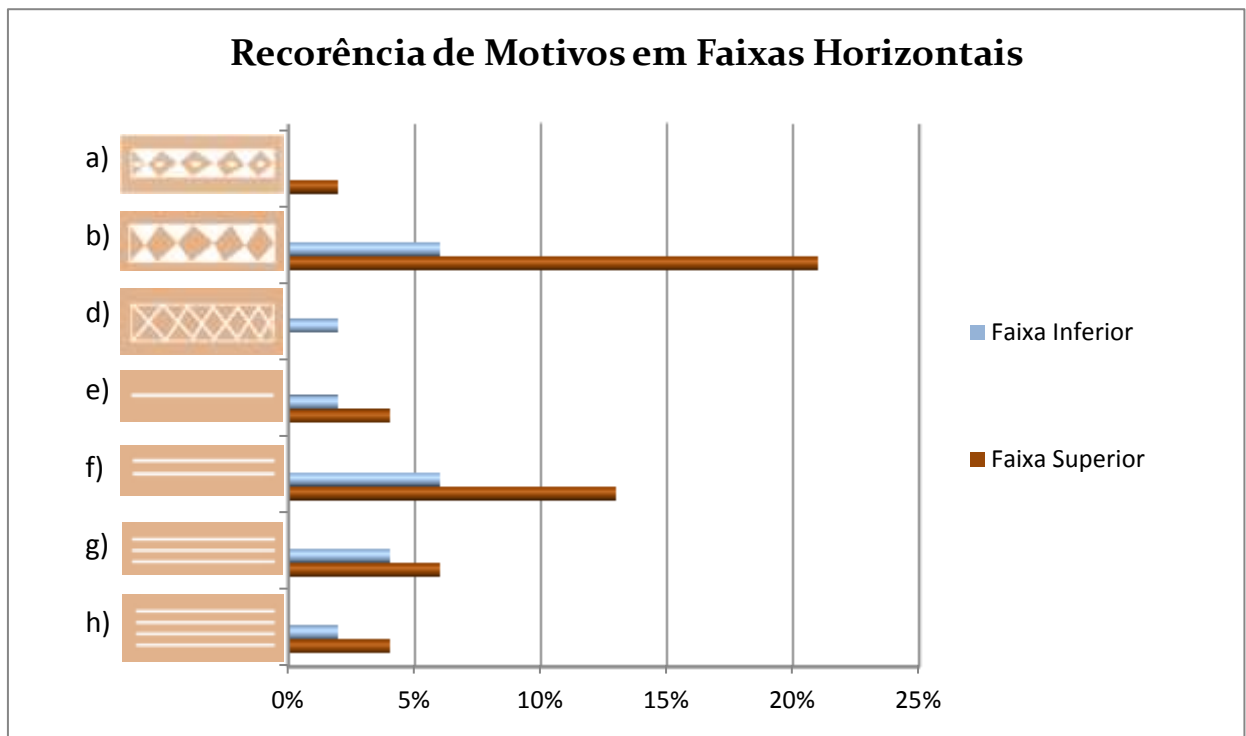
Há pintura em pigmentação amarela na região frontal das tampas das urnas, sem a presença de motivos, podendo atingir algumas partes ou a região total do rosto. Estas pinturas puderam ser observadas em determinada quantidade de cabeças (Imagem 23).



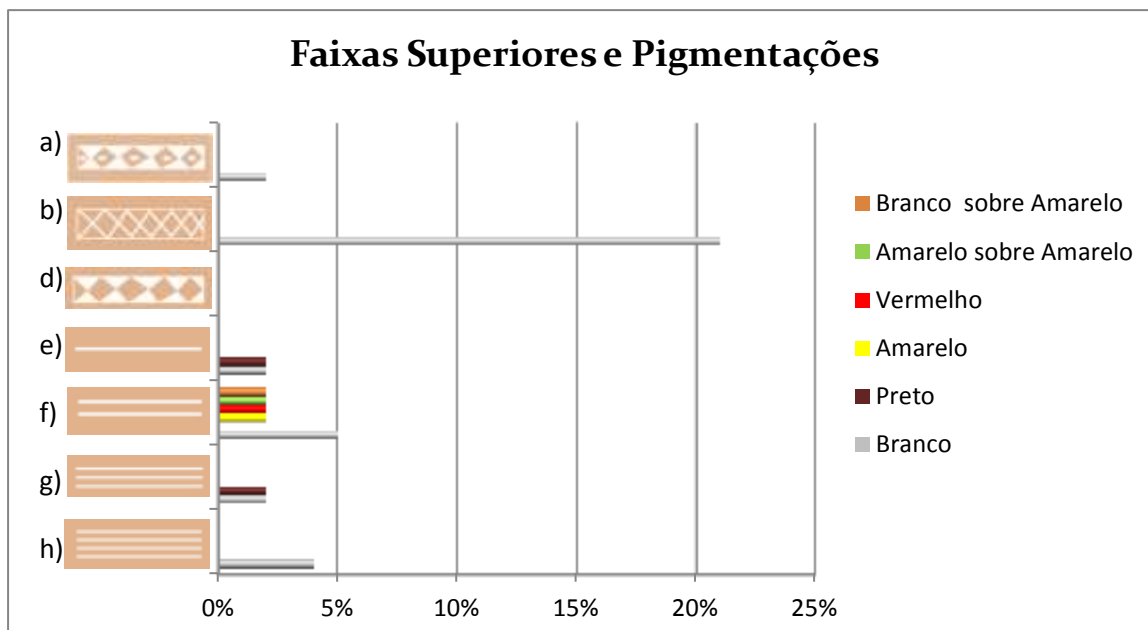
**IMAGEM 23:** Recorrência dos tipos de pinturas de rosto identificados. Gráfico: Jéssica de Paiva.

**Corpo:** muitas vezes é composto por inúmeros motivos cuja maioria não se apresenta de maneira regular, pois, um estilo de motivo presente em uma lateral do corpo, não necessariamente aparece na outra lateral. No entanto, há um determinado padrão na sua distribuição. Por exemplo: as faixas são peculiares às regiões superior, inferior, frontal e dorsal do corpo, enquanto que os desenhos mais elaborados se limitam as laterais. As decorações pintadas foram identificadas como faixas horizontais (região da borda e da base do corpo) e verticais (região frontal e dorsal do corpo), e desenhos de diversas composições localizadas nas laterais do corpo da urna.

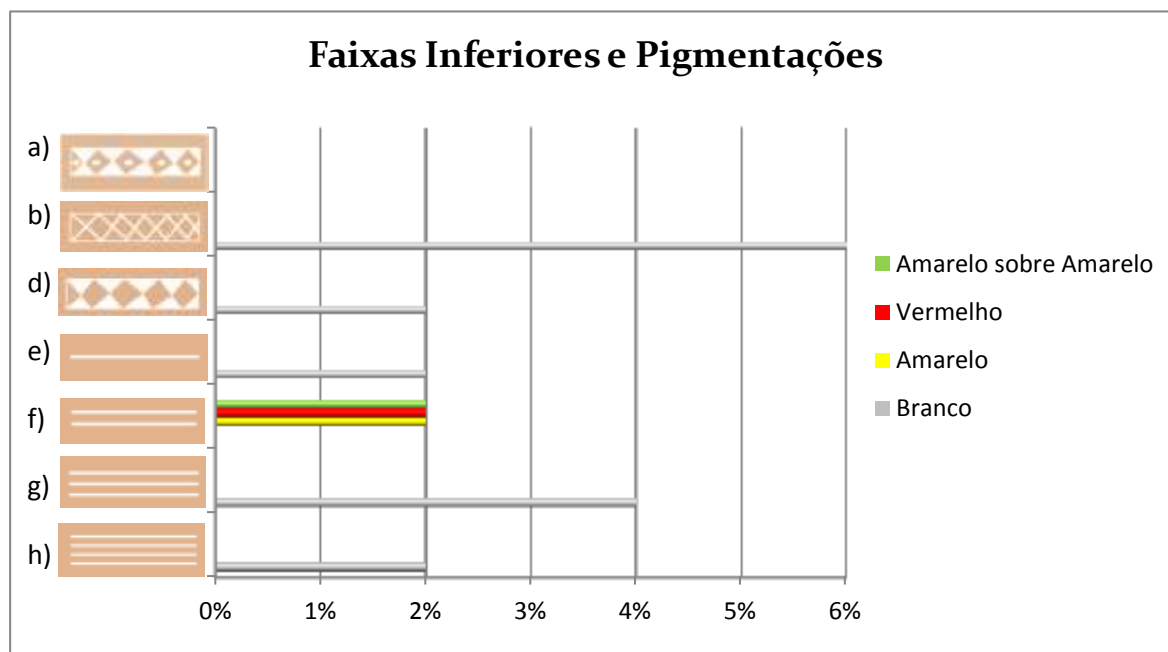
As faixas horizontais superiores e inferiores foram reconhecidas em sete tipos (Imagem 24). Estas aparecem na cor amarela, branca, vermelha, preta, branco sobre amarelo ou amarelo sobre amarelo (Imagens 25 e 26), como nos gráficos abaixo (numeração referente à lista elaborada por Barbosa, 2011):



**IMAGEM 24: Recorrência dos motivos em faixas superiores e inferiores horizontais. Gráfico: Jéssica de Paiva.**



**IMAGEM 25:** Variáveis e recorrências de tipos de faixas horizontais superiores e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva.



**IMAGEM 26:** Variáveis e recorrências de tipos de faixas horizontais inferiores e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva.

As faixas verticais frontais e dorsais foram identificadas em oito tipos (identificação a partir da organização realizada por Barbosa, 2011), Estes podem ser encontrados na cor branca, vermelha, amarelo sobre amarelo ou branco sobre amarelo (Imagem 27 e 28).

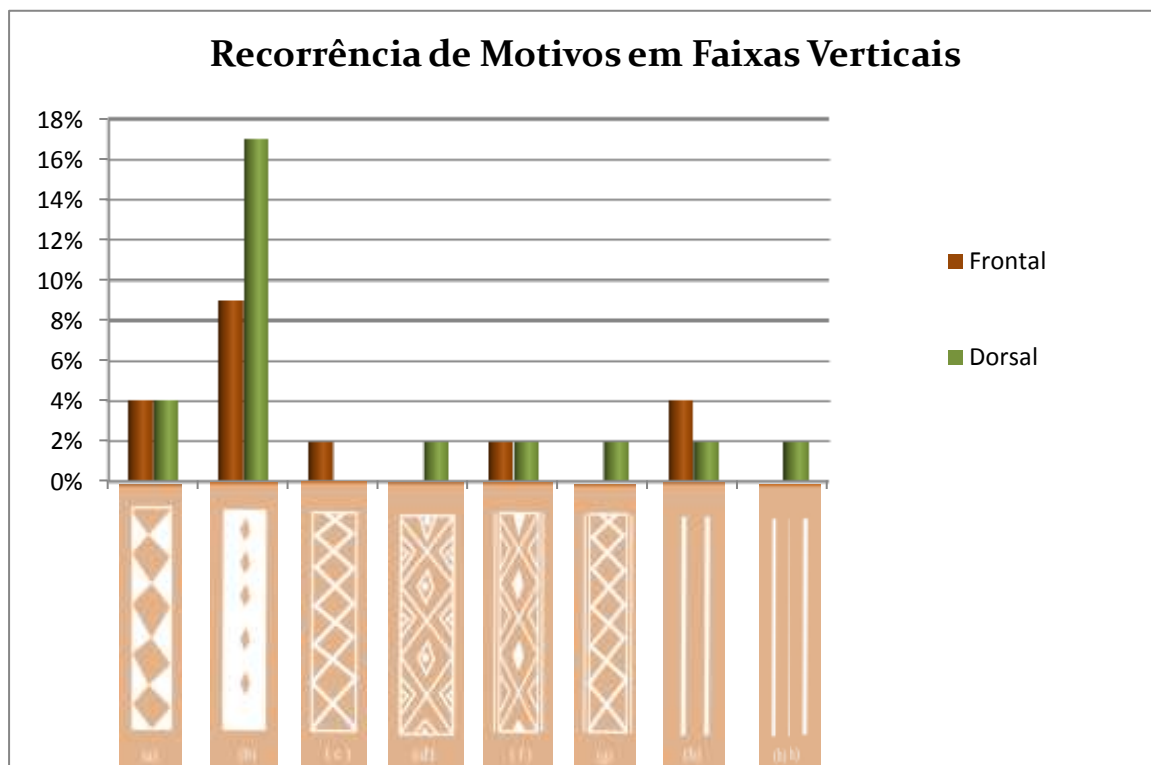


IMAGEM 27: Recorrência dos motivos em faixas verticais frontais e dorsais. Gráfico: Jéssica de Paiva.

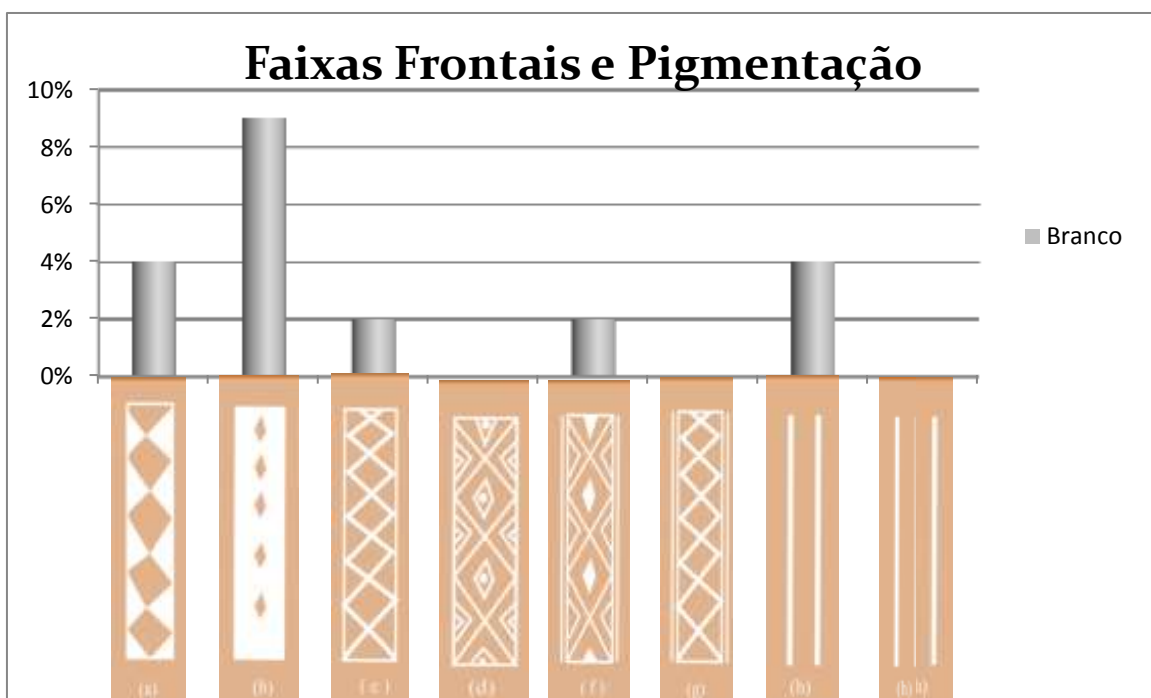
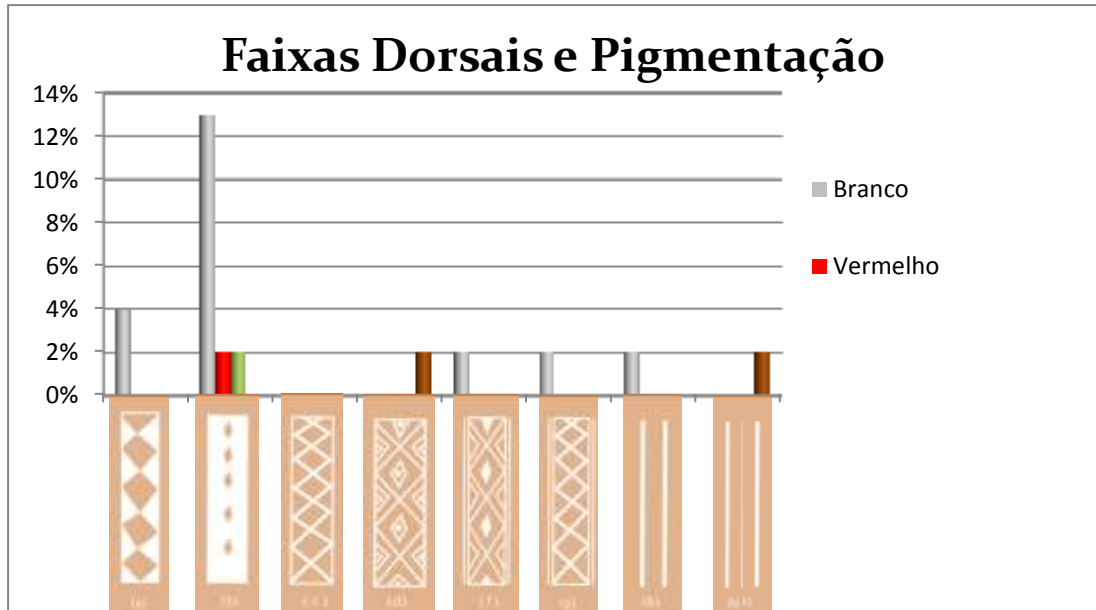
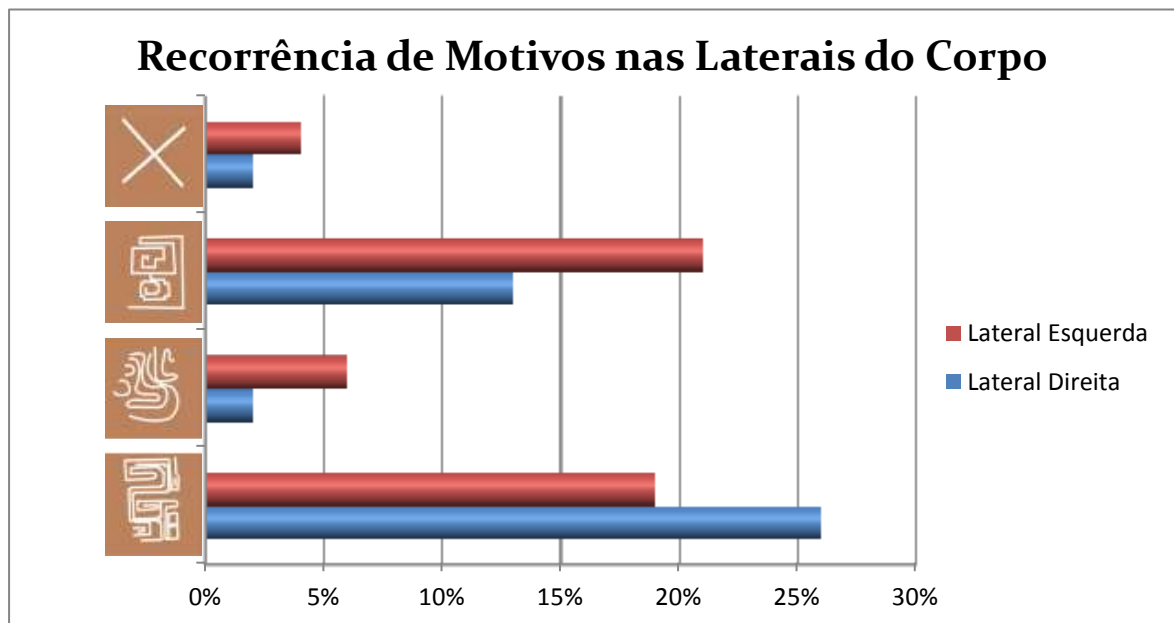


IMAGEM 28: Variáveis e recorrências de tipos de faixas verticais frontais e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva.



**IMAGEM 29:** Variáveis e recorrências de tipos de faixas verticais dorsais e pigmentações presentes nas urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva.

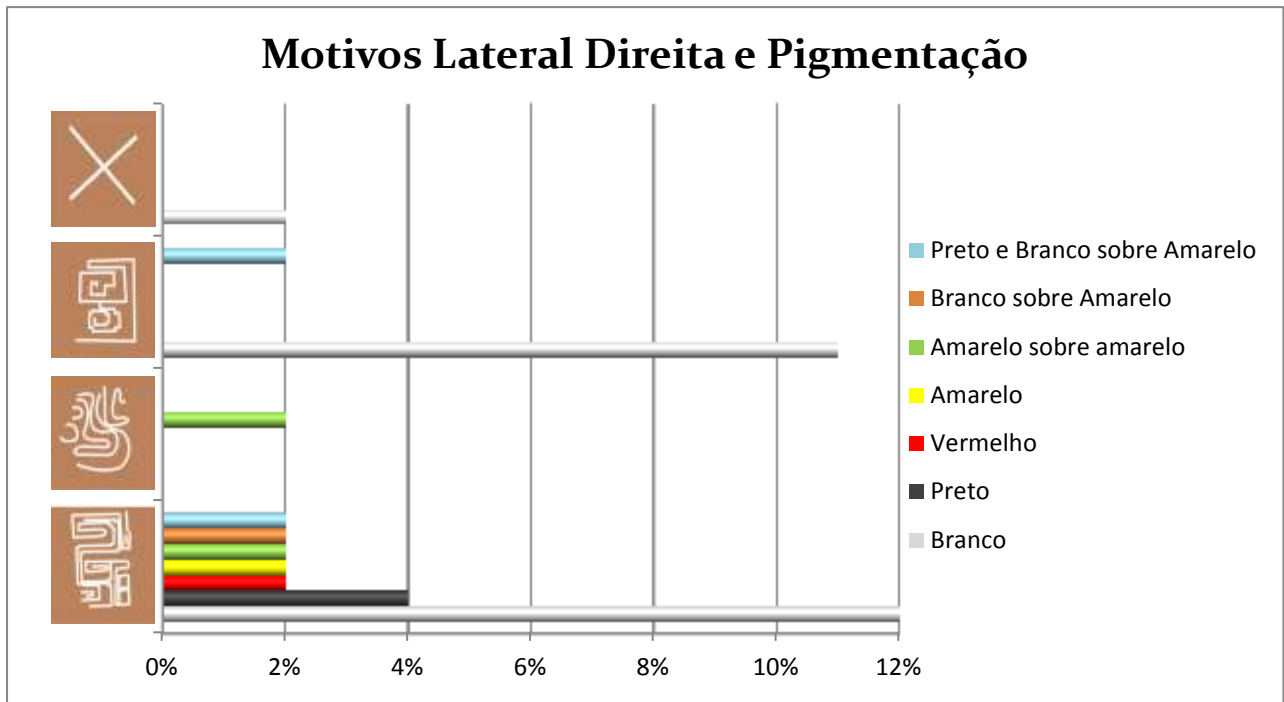
Os desenhos identificados nas laterais das urnas variam entre<sup>58</sup> quatro motivos (Imagem 30). Os mesmos podem aparecer na cor branca, vermelha, preto, amarelo sobre amarelo ou preto e branco sobre amarelo<sup>59</sup> (Imagens 31 e 32).



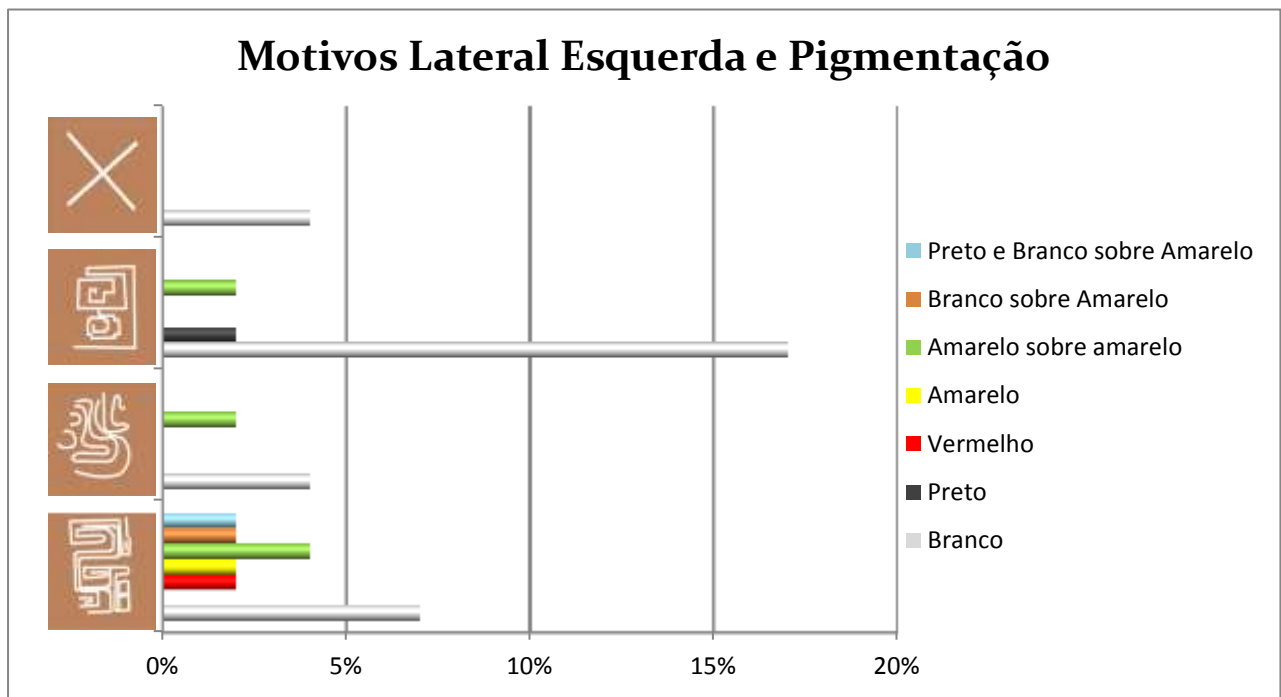
**IMAGEM 30:** Recorrência de motivos nas laterais direita e esquerda do corpo da urna. Gráfico: Jéssica de Paiva.

<sup>58</sup> Ordem alfanumérica alternada, devido às urnas posteriormente analisadas não apresentarem os motivos referentes a letras que fazem parte da sequencia incompleta.

<sup>59</sup> Não se observou os motivos decorativos pintados em vinte urnas, devido à intemperismo ou falta intencional de pintura.



**IMAGEM 31:** Variáveis e recorrências de tipos de motivos e pigmentos na lateral direita das urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva.



**IMAGEM 32:** Variáveis e recorrências de tipos de motivos e pigmentos na lateral esquerda das urnas. Gráfico: Jéssica de Paiva.

### 3.5 FRAGMENTOS E VARIÁVEIS DE REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO

Algumas representações iconográficas plásticas e pintadas que compõem as urnas foram identificadas como elementos coletivos por sua recorrência frequente nas urnas de ambos os sexos, e outros como elementos específicos, por aparecerem somente em urnas com determinada representação de órgão sexual, como visto nas tabelas abaixo (Imagem 34 e 35):

Pintura na Cabeça (TAMPO)		Pintura no Corpo						
Tipo de Pintura de Rosto	Tipo de Pintura Posterior do Rosto	Banho	Faixa Horizontal Superior	Faixa Horizontal Inferior	Faixa Vertical Frontal	Faixa Vertical Dorsal	Motivo Linear Lateral Direita	Motivo Linear Lateral Esquerda
<b>Masculinas</b>	SOMENTE NA REGIÃO CENTRAL LIVRANDO O NARIZ	-	-	RETILÍNEO SIMPLES; RETILÍNEO MÚLTIPLO	COMBINADO LOSANGULAR VAZADO EM SÉRIE	COMBINADO LOSANGULAR CONCÊNTRICO; LOSANGULAR ISOLADO	LINEAR EM 'X' (LINHAS CRUZADAS)	LINEAR EM 'X' (LINHAS CRUZADAS)
	COMPLETA LIVRANDO O NARIZ	AMARELO	LOSANGULAR COM PONTO CENTRAL; NÃO REPRESENTADO	RETILÍNEO DUPLO	-	RETILÍNEO DUPLO; NÃO REPRESENTADO; RETILÍNEO TRIPLO	LINEAR SINUOSO LABIRÍNTICO	-
<b>Femininas</b>								

IMAGEM 33: Variáveis de DECORAÇÃO PINTADA específica das urnas com representações sexuais.

Representações na Cabeça (TAMPA)				Representações no Corpo						Representações no Banco			
Forma de Cabeça	Decoração de Tampo	Forma de Olho	Forma de Clavícula	Forma de mão	Forma de Escápula	Forma de Pélvis	Epífise Distal de Úmero	Decoração de Membros Superiores	Decoração de Membros Inferiores	Adorno Lateral de Cabeça do Banco	Assento do Banco	Forma De Pernas Do Banco	Posição dos Adornos Laterais de Banco
<b>Masculinas</b>	LINHAS PARALELAS CRUZADAS; NÓDULOS E INCISÕES	QUADRADO COM INCISÃO CIRCULAR CENTRAL; CIRCULO CONCENTRICO	COM CENTRO SEMI-ELÍPTICO	RETANGULAR SEM DEDOS	CIRCULAR; RETANGULAR	CIRCULAR	-	Bracelete e Pulseira SIMPLIS	TOCOCOS ELÍPTICA SIMPLIS; TOCOCOS ELÍPTICA DUPLA SIMPLIS	ANTROPOZOO -MORFO?	-	VAZADO; VAZADO ENTALHADO MODELADO	CABEÇA NAS DUAS LATERAIS
<b>Femininas</b>	MODULAR COM CÔQUE	-	-	-	-	ELÍPTICA	TRÊS NÓDULOS	Pulseira DECORADA; Bracelete e Pulseira DUPLA DECORADA; Bracelete e Pulseira com BAIXO RELEVO FINO; Bracelete DUPLO SIMPLIS e Pulseira DECORADA;	-	ZOOMORFO	RETANGULAR COM LATERAIS SINUSAS	FECHADO COM ENTALHE SEMI-ELÍPTICO; ENTALHADO EM ESCADA?	-

IMAGEM 34: Variáveis de DECORAÇÃO PLÁSTICA específicas das urnas com representação sexual masculina e feminina.

**Com base nas variáveis apresentadas:**

- ✓ É provável que a decoração de tampo em ‘NÓDULOS’ também seja específica do gênero masculino por ser apresentada em quatro urnas com esta representação sexual, porém, a presença de uma única urna de gênero indeterminado (GC-54) – e sem elemento específico de tal sexo – possui a mesma característica;
- ✓ O adorno lateral de banco ‘ANTROPOZOOMORFO’ aparece, também, como característica em uma urna de gênero indeterminado (GC-56), porém sua frequência em quatro urnas do gênero masculino permite sugerir à característica mencionada como pertencendo a uma variável específica masculina, propondo então que, por possuí-la, a urna citada seja classificada como sendo deste gênero;
- ✓ A forma de pernas de banco ‘ENTALHADO EM ESCADA’ aparece em três urnas: duas com representação sexual feminina e uma com representação sexual indeterminado (GC-19). Porém, esta última, apesar de não possuir representação de órgão genital, intencionalmente, apresenta característica peculiar de representação feminina como o ‘BANHO AMARELO’, assim como em algumas urnas de gênero indeterminado (GC-43, GC-24 e GC-50), levando a considerar a possibilidade de estas estarem relacionadas ao sexo feminino;

Fragmentos não passíveis de classificação em análises anteriores, por não estarem junto das urnas às quais pertencem, foram reintegrados a elas por associação. Os fragmentos possuíam numeração GC-Frag.10, GC-Frag.17, GC-Frag.18, GC-Frag.24, GC-Frag.26, GC-Frag.31, GC-Frag.36 e GC-Frag.38, e foram identificados como pertencendo às urnas GC-04, GC-10, GC-14, GC-20, GC-26, GC-47, GC-48 e GC-51. Dentre eles havia membros superiores e inferiores, mãos, pés, bancos, decorações de banco e órgãos sexuais, posteriormente descritos e inseridos na tabela do programa Excel para controle e inserção no banco de dados.

No grupo de fragmento GC-Frag.04, encontrou-se partes de uma urna quase completa com representação de gênero masculino. Os grupos GC-Frag.01 e GC-Frag.28 possuem fragmentos de órgãos, também do referido gênero, e o grupo GC-Frag.16 contém um

fragmento de órgão feminino. No entanto, ainda não se pôde reassociá-las as urnas menos fragmentadas, devido à falta de encaixe.

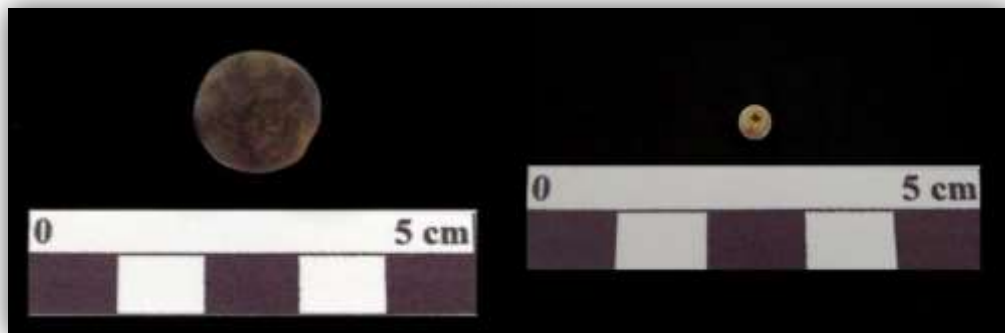
É importante observar a presença de um fragmento de borda de vaso (Imagem 36), sem semelhança com as urnas analisadas, no grupo GC-Frag.25 e dois potes contendo uma miçanga e uma semente (Imagem 37) no grupo GC-Frag.09. Provavelmente, este fragmento não pertence a nenhuma das urnas da coleção, por não se encaixar nas características nelas observadas.

#### **Características presentes na BORDA:**

- Borda direta sólida, com 8mm de espessura;
- Lábio arredondado medindo 11mm de espessura;
- Decoração - inciso direto.



**IMAGEM 35: Borda de vaso com incisões. Foto: Jéssica de Paiva.**



**IMAGEM 36: Semente e miçanga, respectivamente. Fotos: Jéssica de Paiva.**

Através das observações, identificações e reintegrações feitas nos grupos de fragmentos, pode-se afirmar a hipótese gerada por Barbosa (2011), quando supõe o gênero sexual masculino - concluída devido às análises comparativas - para a urna GC-26, classificada como de gênero indeterminado por não conter representação de órgão sexual. Além, de reagrupar alguns fragmentos através da identificação de sequencias na pintura ou encaixe; classificar os elementos plásticos e pintados; e identificar o sexo das urnas; permitindo uma análise mais completa do universo da coleção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não será exagero afirmar que o entendimento de quaisquer formas de vida social e cultural implica necessariamente na consideração de objetos materiais. (GONÇALVES, 2007, p. 15)

Visto o artefato como a matéria de uma criação humana, a mesma acarreta certa carga de significados, principalmente quando apresentam uma iconografia que a sugere como um objeto dotado de aspectos sociais e cosmológicos a serem observados para a complementação da compreensão acerca de si. Fatores estes que até mesmo nos primórdios do colecionismo foram motivos para o elegerem alvo de coleta.

Mesmo o pensamento sobre os museus e a museologia serem pontos de grande debate lógico sobre suas abrangências e objetivos, é notória as coleções como parte central do museu, de onde muitas vezes partem as outras atividades no interior da instituição. Entretanto, as coleções de artefatos geralmente são tratadas de maneira técnica objetivando apenas sua identificação e um breve histórico de sua existência, contribuindo pouco ao entendimento da cultura material através da documentação como parte importante na preservação.

Os métodos de classificação das informações utilizados pela Arqueologia não deixam de complementar a visão mais ampla sobre o universo dos artefatos, agindo concomitantemente aos deveres da documentação museológica, em registrar, descrever, conhecer e dispor o conteúdo das peças.

O fato dos artefatos serem produtos de uma intencionalidade humana, eles requerem uma atenção mais voltada as suas características tanto observadas por meio de sua matéria, quanto suas características externas, referentes a histórico e significado, sugerindo a elaboração de um sistema mais pertinente à complexidade de seu conteúdo.

Numa análise estruturalista, a consideração de atributos duais e correlacionados, quanto à matéria e representação, são pontos importantes ao entendimento do objeto. Como no caso da coleção de urnas funerárias da cultura Maracá, inicialmente abordadas em estudos arqueológicos por Carlos Barbosa (2011) e prosseguido de acordo com a necessidade de continuação para complementação e confirmação de dados (DE PAIVA, 2012; 2013). Nelas, puderam-se identificar características morfológicas e decorativas portadoras de valores subjetivo-simbólicos. Elas possuem diversos elementos plásticos e pintados que compõem características adotadas para identificação e diferenciação de um povo, apresentando, com base nas análises realizadas, certa aproximação com as cosmologias regentes de sociedades

indígenas contemporâneas, permitindo assim, fazer analogias com pesquisas etnográficas e compreender melhor o usufruto de tais características.

Com base nos resultados adquiridos nas análises realizadas e apresentadas neste trabalho, pôde-se perceber a utilização de vários elementos distribuídos de maneira uniforme nas urnas funerárias do sítio AP-MZ-30: Gruta das Caretas, permitindo sua classificação como características comuns do grupo Maracá. Como também, variações peculiares às urnas com representação de genitália masculina ou feminina, levando ao reconhecimento de padrões estabelecidos na confecção de urnas para determinado grupo de gênero dentro do grupo maior, o que não significou a generalização das características, pois se reconheceu elementos recorrentes, mas não frequentes em todas as urnas, supondo a existência de subgrupos que podem ser identificados e classificados por suas diferentes técnicas plásticas e formas constituintes de suas pinturas, além das especificidades de cada gênero.

Os conjuntos de ícones pintados formados por unidades geométricas e as formas dos adornos, além de suas distribuições, identificados nas observações sugerem uma linguagem decodificada utilizada para a representação do grupo, como uma identidade para qual se deve atentar quando se intui a construção de uma documentação museológica auxiliar a pesquisa científica, o conhecimento e a comunicação.

O estudo dessa coleção proporcionou: a validação das análises realizadas por Barbosa (2011), uma vez que o isolamento de elementos exclusivos de cada sexo e comuns aos dois permitem a identificação do sexo de urnas fragmentadas; a ampliação do conhecimento sobre a quantidade de indivíduos - de cada sexo – sepultados no sítio abordado; o reagrupamento de grupos de fragmentos as urnas as quais pertencem; o auxílio para processos futuros de restauração; o fornecimento de informações autênticas sobre as características das urnas dessa coleção; e por fim, o aumento do conteúdo referente às urnas na documentação.

Essa reflexão nos leva, apesar de não aprofundar-se em questões mais subjetivas, a proposta de um aproximado conhecimento sobre o modo de organização do grupo discutido no âmbito de iconografias referentes ao gênero sexual presentes nas suas urnas inteiras e fragmentadas, de modo a ampliar a base do conhecimento sobre o universo da coleção Maracá para estudos posteriores. Pois, mesmo apresentando desde o início a intenção de estudos arqueológicos, sugere, através de seus métodos e técnicas, um sistema mais elaborados de documentação para museus, pertinentes a coleções formadas por materiais de cunho humano (artefato), principalmente, aqueles que de alguma forma representam, por meio de códigos linguísticos visuais permeados de simbologias, os aspectos culturais de um povo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Carlos Augusto Palheta. **As Iconografias das Urnas Funerárias Antropomorfas Maracá (Amapá):** a coleção Gruta das Caretas. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Arqueologia), Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI, 2011.

BARRETO, Mauro Viana. História da Pesquisa Arqueológica no Museu Paraense Emílio Goeldi. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Vol. 8(2), Belém, PA: Série Antropologia, 1992.

BITTENCOURT, José Neves. A Pesquisa como Cultura Institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P. (Org.). **MAST Colloquia: Museu - Instituição de Pesquisa**. Vol. 7, Rio de Janeiro, RJ: MAST - FAPRJ, 2005, p. 37-50.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2. ed., Brasília: IPHAN, 2006, p. 31-90.

CASTRO, Astréa de Moraes et al. **Arquivística – Arquivologia: arquivística – técnica, arquivologia = ciência**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

CERÁVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima G. M. Tratamento e Organização de Informações Documentárias em Museus. In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. 10. ed., São Paulo, 2000, p. 241-253.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamento para uma Teoria da Museologia. In: **Anais do Museu Paulista**. Vol. 12, São Paulo, jan./dez., 2004, p. 237-268.

CHAGAS, Mário de Souza. O Objeto de Pesquisa no Caso dos Museus. In: **Ciências em Museus**. Vol. 2, Belém, PA, out. 1990, p. 41-45.

CHAGAS, Mário. Pesquisa Museológica. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P. (Org.). **MAST Colloquia: Museu - Instituição de Pesquisa**. Vol. 7, Rio de Janeiro, RJ: MAST - FAPRJ, 2005, p. 51-64.

CHILDE, V. Gordon. **Introdução à Arqueologia**. Lisboa-2: Publicações EUROPA-AMÉRICA, 1961. (Coleção SABER)

CHYMZ, Igor. **Seminário de Ensino e Pesquisas em Sítios Cerâmicos:** terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. Manuais de Arqueologia. n. 1. Curitiba, PR: Universidade Federal do Paraná, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Departamento de Antropologia – Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, 1966.

DE PAIVA, Jéssica. **A Iconografia Fragmentada da Coleção AP-MZ-30:** Gruta das Caretas. In: XX Seminário de Iniciação Científica do Museu Paraense Emílio Goeldi. Resumo PIBIC 2011/2012, Belém, PA, 2012. (No Prelo)

DE PAIVA, Jéssica. **Análise Iconográfica dos Fragmentada de Urnas Funerárias Maracá:** Coleção AP-MZ-30: Gruta das Caretas. In: XX Seminário de Iniciação Científica do Museu Paraense Emílio Goeldi. Resumo PIBIC 2011/2012, Belém, PA, 2013. (No Prelo)

DUNNELL, Robert C. **Classificação em Arqueologia.** Tradução Astolfo G. M. Araujo, São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo (edusp), 2006.

ESPÍRITO SANTO, Silvia Maria do. A Contribuição do Estudo do Coleccionismo para Historiografia do Museu Histórico do Antigo “Oeste Paulista”. In: **Transinformação.** Campinas, SP, 23 (1), jan./abr., 2011, p. 29-37.

FAUSTO, Carlos. **Os Índios Antes do Brasil.** 3. ed., Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2000.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. In: **Fórum de Museologia do Nordeste.** 4. ed., Recife (mimeo.), out., 1994, [S.P.].

FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia.** São Paulo, SP: Contexto, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos:** coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Coleção Museu - Memória e Cidadania, 2007.

GUAPINDAIA, Vera; MACHADO, Ana L. da Costa. O Potencial Arqueológico da Região do Rio Maracá/Igarapé do Lago (AP). In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Antropologia.** Vol. 13, nº1, 1997, p. 67-102.

GUAPINDAIA, Vera. Encountering the Ancestors: the Maracá urns. In: McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Ed.). In: **Unknown Amazon.** British Museum Press. [S.I.] 2001, p. 156-173.

GUAPINDAIA, Vera. **Os Tapajós: Arqueologia e História**. 2004. Disponível em: [www.historiaehistoria.com.br](http://www.historiaehistoria.com.br), acesso em: 20 de nov. de 2013.

GUAPINDAIA, Vera. Práticas Funerárias Pré-históricas na Amazônia Brasileira: as urnas Maracá. In: SILVERMANN, H.; ISBELL. Plenum Press (Ed.). **Handbook of South American Indians**. [S.I.; s.n.] 2008, p. 1-25.

GUEDES, A. P. de Lima. Relatório Sobre Uma Missão Ethnografica e Archeologica aos Rios Maracá e Anauerá-pucú (Guyana Brasileira). In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**. Vol. 2, Belém, PA, p. 42-63, 1898.

JUNQUEIRA, Carmem. **Antropologia Indígena: Uma (nova) Introdução**. 2. ed. São Paulo, SP: EDUC, 2008.

LÉVI- STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural 2**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LOUREIRO, José Mauro M; CASTRO, Ana Lúcia S. O Objeto de Estudo da Museologia. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P. (Org.) **MAST Colloquia: Museu - Instituição de Pesquisa**. Vol. 7, Rio de Janeiro, RJ: MAST, 2005, p. 25-36.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. (Acadêmica, 26).

NUNES FILHO, Ednaldo Pinheiro. **Pesquisa Arqueológica no Amapá**. 2. ed., Macapá, AP: União de Faculdade do Amapá, 2005.

PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Renascença. In: **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed., São Paulo, SP: Perspectiva, 1986, p. 47-65.

PENNA, Domingo S. F. Apontamentos sobre os Cerâmicos do Pará. In: **Archivos do Museu Nacional**. Vol. 2, Rio de Janeiro, RJ, 1877, p. 47-67.

PENNA, Domingo S. F. “Archeologia e Ethnografia no Brazil”. In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnografia**. Vol. 1, n. 1, Belém, PA, 1894, p. 28.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e Ordenar: Os Gabinetes de Curiosidades e a História Natural. In: FIGUEIREDO, Betânia G.; VIDAL, Diana G. (Org.) **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005, p. 151-162.

RENFREW, Colin; BAHN, Paul. **Arqueologia Teorias, Metodos y Práctica**. Ed. 3, Madri – Espanha: Akal, 2007.

RIBEIRO, Berta G. A Linguagem Simbólica da Cultura Material In: \_\_\_\_\_ (Org.); RIBEIRO, Darcy (Ed.). **Suma Etnológica Brasileira: Arte Índia**. Vol. 3. Edição Atualizada do Handbook South American Indians. Petrópolis, RJ: VOZES; FINEP, 1986a, p. 15-27.

RIBEIRO, Berta G. **Dicionário do Artesanato Indígena**. Série Especial, vol. 4. Belo Horizonte, MG: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988. (Coleção Reconquista do Brasil, 3)

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, Linguagem Visual/ Indigenous Art, Visual Language**. Tradução Regina Regis Junqueira. Série Especial, vol. 9. Belo Horizonte, MG: Itatiaia; São Paulo, SP: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 3)

RIBEIRO, Berta G. Cultura Material: objetos e símbolos. In: **Ciências em Museus**. Vol. 2, Belém, PA, out. 1990, p. 17-25.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: RIBEIRO, Berta (Org.); \_\_\_\_\_ (Ed.). **Suma Etnológica Brasileira: Arte Índia**. Vol. 3. Edição Atualizada do Handbook South American Indians. Petrópolis, RJ: VOZES; FINEP, 1986b, p. 29-64.

RIBEIRO, Marily Simões. **Arqueologia das Práticas Mortuárias: uma abordagem historiográfica**. São Paulo, SP: Alameda, 2007.

ROOSEVELT, A; ET AL. Eighth Millenium Pottery from a Prehistoric Shell Midden in the Brazilian Amazon. **In: Science**. Vol. 254, 1991, p. 1621-1624.

ROOSEVELT, A. C.; ET AL. Paleoindian Cave Dwellers in the Amazon: The Peopling of America. **In: Science**. Vol. 272, 1996, p. 373-384.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos, 103).

SCHAAN, Denise Pahl. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 1997.

SCHEINER, Tereza C. Museologia e Pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P. (Org.) **MAST Colloquia: Museu - Instituição de Pesquisa**. Vol. 7, Rio de Janeiro, RJ: MAST, 2005, p. 85-100.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense nos Finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia G.; VIDAL, Diana G. (Org.) **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005, p. 113-136.

SEEGER, Anthony. Novos Horizontes na Classificação de Instrumentos Musicais. In: RIBEIRO, Berta (Org.); RIBEIRO, Darcy (Ed.). **Suma Etnológica Brasileira: Arte Índia**. Vol. 3. Edição Atualizada do Handbook South American Indians. Petrópolis, RJ: VOZES; FINEP, 1986, p. 173-188.

SIMÕES, Mário F. **Índices de Fases Arqueológicas Brasileiras: 1950-1971**. Belém, PA: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1972 (Publicações Avulsas N°18).

SOUZA, Alfredo Mendonça de. **Dicionário de Arqueologia**. Rio de Janeiro, RJ: Associação de Docentes da Estácio de Sá - ADESA, 1997.

SOUZA, Sheila Mendonça de.; GUAPINDAIA, Vera; CARVALHO, Claudia Rodrigues. A Necrópole Maracá e os Problemas Interpretativos em um Cemitério sem Enterramentos. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Antropologia**. Vol. 17(2). Belém, PA: CNPQ. Dez., 2001.

SUANO, Marlene. **O que é Museu**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 182).

TRIGGER, Bruce G. **História do Pensamento Arqueológico**. São Paulo, SP: Odysseus, 2004.

VELTHEM, Lucia H. Van. Arte Indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, Luiz D. (Org.) **Índios do Brasil**. São Paulo, SP: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

VELTHEM, Lucia H. Van. **A Pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana**. Coleção Eduardo Galvão, Belém, PA: Museu Paraense Emílio Goeldi, FUNTEC, 1998.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy L. da. Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena**. São Paulo, SP: Studio Nobel/EDUSP, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo, SP: Cosac & Naif, 2002.

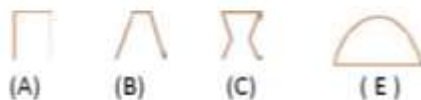
# ANEXOS



LISTA DE REFERÊNCIA PARA ANÁLISE PLÁSTICA: REPRESENTAÇÃO DE CABEÇA, TRONCO, MEMBROS E BANCO.

1-FORMA DA CABEÇA (TAMPA)

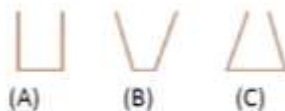
- A= cilíndrica
- B= cônica
- C= constricta
- D= não possui
- E= abobadada



**1.1-VER TÉCNICA**

2-FORMA DO CORPO (URNA)

- A= cilíndrica
- B= aberta
- C= fechada
- D= não possui



**2.1-VER TÉCNICA**

3-FORMA DOS MEMBROS SUPERIORES

- A= angular
- B= curva
- D= não possui



**3.1-VER TÉCNICA**

4-FORMA DOS MEMBROS INFERIORES

- A= angular
- B= curva
- D= não possui



**4.1-VER TÉCNICA**

REPRESENTAÇÕES NA CABEÇA (TAMPA)

5-FORMA DAS SOBRANCELHAS

- A= retangular
- B= elíptico
- C= não representada
- D= não possui



**5.1-VER TÉCNICA**

### 37-TIPO DE PINTURA POSTERIOR AO ROSTO

- A= losangulares
- B= linhas sinuosas
- D= pontos espalhados
- E= não representada
- F= não possível identificar



#### **37.1-VER TÉCNICA**

### 38-PINTURA EM BANHO

- A= banho amarelo
- B= não possui

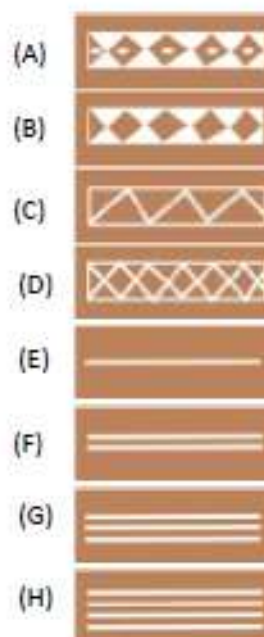
#### **38.1-VER TÉCNICA**

### MOTIVOS DECORATIVOS PINTADOS EM FAIXAS HORIZONTAIS

#### 39-FAIXAS HORIZONTAIS SUPERIORES

- A= losangular com ponto central
- B= losangular vazado em série
- C= meio losango( zig-zag)
- D= losangular em "X"( linhas cruzadas)
- E= retilíneo simples
- F= retilíneo duplo
- G= retilíneo triplo
- H= retilíneo múltiplo
- I= não representada
- J= não possível identificar

MOTIVOS



#### **39.1-VER TÉCNICA**

#### 40-FAIXAS HORIZONTAIS INFERIORES

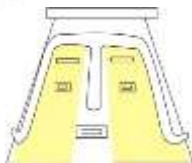
- A= losangular com ponto central
- B= losangular vazado em série
- C= meio losango( zig-zag)
- D= losangular em "X"( linhas cruzadas)
- E= retilíneo simples
- F= retilíneo duplo
- G= retilíneo triplo
- H= retilíneo múltiplo
- I= não representada
- J= não possível identificar

#### **40.1-VER TÉCNICA**

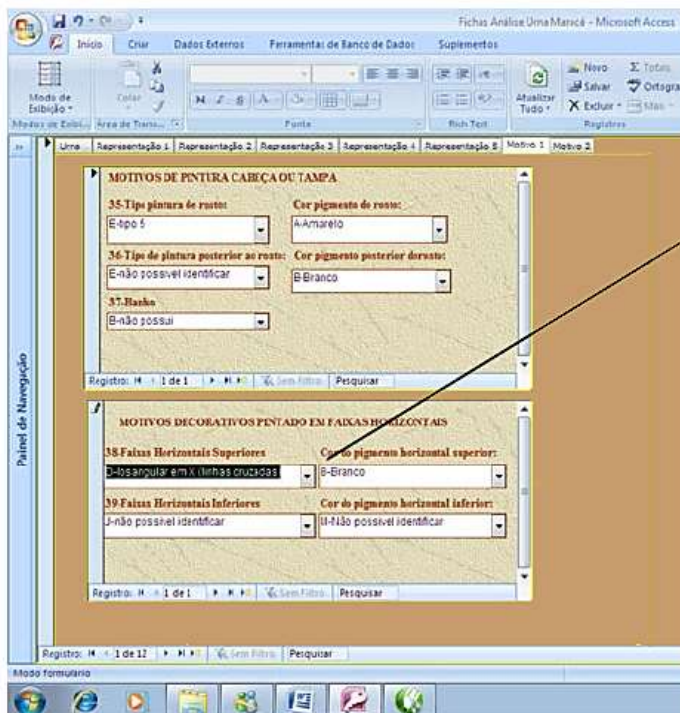
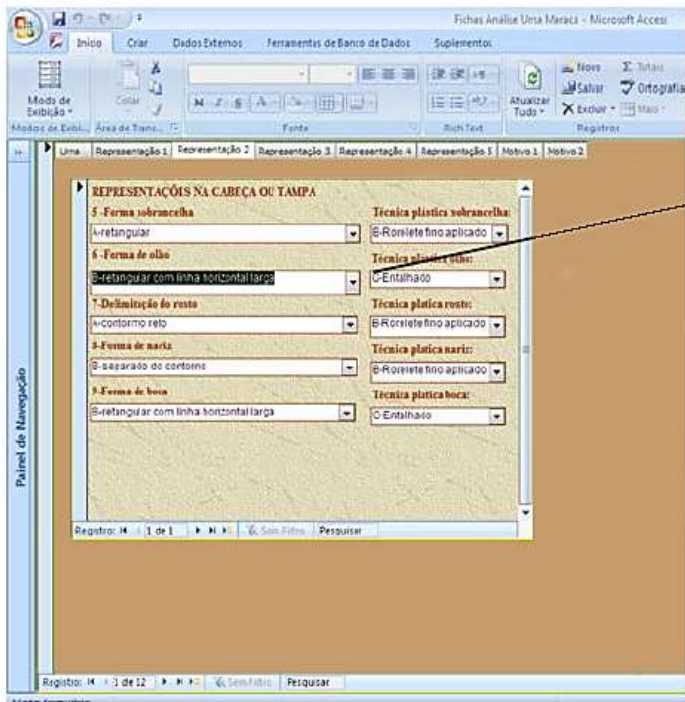
ANEXO 2: Exemplo de referência de atributos pintados para o preenchimento das fichas de análise.

SÍTIO AP-MZ-30: GRUTA DAS CARETAS		
URNA: GC-7	TIPO DE URNA: ANTROPOMORFA	GENERO: M ( X ) F ( )
DESCRIÇÃO DA INTEGRIDADE DA URNA: Peça praticamente inteira faltando algumas partes (apliques), como, cabeça de banco, representação de genitália, pulseira, pelvis e um dedo do pé direito. O tampo está fraturado na parte posterior da cabeça.		
ICONOGRAFIA PLÁSTICA		
REPRESENTAÇÕES ANATÔMICAS	TÉCNICA	FOTOS
REPRESENTAÇÃO DE CABEÇA, TRONCO E MEMBROS		
1-FORMA DA CABEÇA (TAMPA): ( B )	1.1: ( A )	
2-FORMA DO CORPO (URNA): ( B )	2.1: ( A )	
3-FORMA DOS MEMBROS SUPERIORES: ( A )	3.1: ( A )	
4-FORMA DOS MEMBROS INFERIORES: ( A )	4.1: ( A )	
REPRESENTAÇÕES NA CABEÇA (TAMPA)		
5-TIPO DE SOBRANCELHA: ( A )	5.1: ( B )	
6-TIPO DE OLHOS: ( B )	6.1: ( O )	
7-TIPO DE DELIMITAÇÃO DE ROSTO: ( A )	7.1: ( B )	
8-TIPO DE NARIZ: ( B )	8.1: ( B )	
9-TIPO DE BOCA: ( B )	9.1: ( O )	
REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS SUPERIORES		
10-EPIFISE DISTAL DO ÚMERO: ( A )	10.1: ( D )	
11-EPIFISE DISTAL DO RÁDIO E ULNA: ( A )	11.1: ( D )	
12-TIPO DE MÃO: ( H )	12.1: ( E )	
13- QUANTIDADE DE DEDOS: 4 e 4	13.1: ( Q )	
REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS INFERIORES		
14-EPIFISE DISTAL DO FEMUR: ( C )	14.1: ( X )	
15-EPIFISE DISTAL DA TÍBIA E FIBULA: ( A )	15.1: ( D )	
16-TIPO DE PÉ: ( C )	16.1: ( E )	
17- QUANTIDADE DE DEDOS: 4 e 5	17.1: ( Q )	
REPRESENTAÇÕES NO CORPO ( URNA )		
18-TIPO DE CLAVÍCULA: ( A )	18.1: ( B )	
19-TIPO DE MAMILOS: ( C )	19.1: ( D )	
20-TIPO DE UMBIGO: ( A )	20.1: ( H )	
21-TIPO DE ESCÁPULA: ( G )	21.1: ( E )	
22-TIPO DE PÉLVIS: ( G )	22.1: ( XX )	
23-POSICÃO DA COLUMNA: ( A )	23.1: ( I )	
24-TIPO DE GENERO MASCULINO: ( A )	24.1: ( E )	
25-TIPO DE GENERO FEMININO: ( D )	25.1: ( X )	
REPRESENTAÇÕES DECORATIVAS		
26-DECORAÇÃO DE TAMPO: ( F )	26.1: ( XX )	
27-DECORAÇÃO DOS MEMBROS SUPERIORES: ( L )	27.1: ( B )	
28-DECORAÇÃO DOS MEMBROS INFERIORES: ( E )	28.1: ( X )	
29-DECORAÇÃO DO CORPO (CINTURA): ( E )	29.1: ( X )	
REPRESENTAÇÕES DO BANCO		
30-ADORNO LATERAL (CABEÇA): ( E )	30.1: ( XX )	
31-ADORNO LATERAL (CAUDA): ( A )	31.1: ( E )	
32-POSICÃO DOS ADORNOS LATERAIS: ( E )	32.1: ( )	
33-FORMA DO ACENTO DO BANCO: ( A )	33.1: ( M )	
34-TIPO DE PERNAS DO BANCO: ( B )	34.1: ( N )	
obs :A peça possui rachaduras de queima e restouro feito pelo grupo Maracá (resina) e restouro recente. A calda e os cantos do banco possuem furos. A urna possui bom acabamento plastico a decoração do tampo provavelmente era em "T". Altura, tampa:15cm, corpo:39cm,banco:7cm. diametro, tampa:25cm, corpo:25cm		
AMOSTRA DE CERÂMICA PARA ANÁLISE QUÍMICA: SIM ( x ) NÃO ( )		

ANEXO 3: Exemplo de ficha de análise de iconografia plástica preenchida.

ICONOGRAFIA PINTADA		
URNA: GC-7	TIPO DE URNA: ANTROPOMORFA	GENERO: M ( X ) F ( )
DESCRIÇÃO DA INTEGRIDADE DA PINTURA DA URNA: A pintura esta muito desgastada, onde pode ser visualizado apenas na parte dorsal vestígios das faixas, horizontal superior e vertical dorsal. É também possível visualizar apenas vestígios dos motivos laterais. No entanto é possível identificar o tipo de motivo decorativo.		
<b>35-PIGMENTOS ENCONTRADOS: ( E )</b>		
<b>MOTIVOS DE PINTURA DE CABEÇA (TAMPA)</b>		
36-TIPO DE PINTURA DE ROSTO: ( E ) 36.1-PIGMENTOS: ( A )		37-TIPO DE PINTURA DE POSTERIOR AO ROSTO: ( F ) 37.1-PIGMENTOS: ( B )
<b>MOTIVOS PINTADOS NO CORPO</b> PINTURA EM BANHO		
38-TIPO DE BANHO: ( B ) 38.1-PIGMENTOS: ( X )		
<b>MOTIVOS PINTADOS EM FAIXAS HORIZONTAIS</b>		
39- FAIXAS HORIZONTAIS SUPERIORES: ( B ) 39.1-PIGMENTOS: ( B )		40- FAIXAS HORIZONTAIS INFERIORES: ( J ) 40.1-PIGMENTOS: ( XX )
<b>MOTIVOS PINTADOS EM FAIXAS VERTICAIS</b>		
41- FAIXAS VERTICAIS FRONTAIS: ( J ) 41.1-PIGMENTOS: ( XX )		42- FAIXAS VERTICAIS DORSAIS: ( B ) 42.1-PIGMENTOS: ( B )
		
<b>MOTIVOS LINEARES PINTADOS NAS LATERAIS DO CORPO ( URNA)</b>		
43- MOTIVOS DA LATERAL DIREITA: ( I ) 43.1-PIGMENTOS: ( B )		44- MOTIVOS DA LATERAL ESQUERDA: ( I ) 44.1-PIGMENTOS: ( B )
35- AMOSTRAS PARA ANÁLISE QUIMICA: S ( X ) N ( )		

**ANEXO 4: Exemplo de ficha de análise de iconografia pintada preenchida.**



ANEXO 5: Exemplo de planilha do banco de dados elaborado para a coleção AP-MZ-30: Gruta das Caretas.

## REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS SUPERIORES

### 10-EPÍFISE DISTAL DO HUMERO



A= um nódulo

B= dois nódulos

C=não representados

D=não possui

E= três nódulos

10.1-VER TÉCNICA

### 11- EPÍFISE DISTAL DO RADIO E ULNA



A= um nódulo

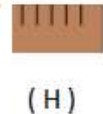
B= dois nódulos

C=não representados

D=não possui

11.1-VER TÉCNICA

### 12-TIPO DE MÃO



A= semi-elíptica com dedos finos

B= semi-elíptica com dedos largos

C= semi-elíptica com dedos abertos

D= elíptica com dedos finos

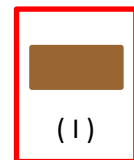
E=não representados

F=não possui

G=triangular com dedos finos

H= retangular com dedos finos

I=retangular sem dedos



11.1-VER TÉCNICA

13- QUANTIDADE DE DEDOS:.....

## REPRESENTAÇÕES NOS MEMBROS INFERIORES

### 14-EPÍFISE DISTAL DO FEMUR



A= um nódulo

B= dois nódulos

C=não representados

D=não possui

14.1-VER TÉCNICA

## 27-DECORAÇÃO DOS MEMBROS SUPERIORES

A= bracelete simples

B=bracelete duplo simples

C=bracelete decorado

D=bracelete duplo decorado

E=pulseira simples

F=pulseira dupla simples

G=pulseira decorada

H=pulseira dupla decorada

I=não representado

J=não possui

L= bracelete e pulseira simples

M= bracelete e pulseira duplo simples

N= bracelete e pulseira decorados

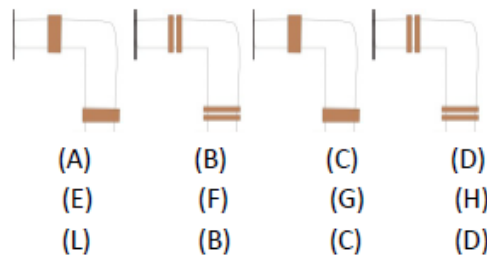
O= bracelete e pulseira duplo decorados

S= bracelete decorado e pulseira dupla

T= bracelete simples e pulseira dupla simples

U= bracelete duplo simples e pulseira decorada

V= bracelete duplo decorado e pulseira decorada



### 27.1-VER TÉCNICA

ANEXO 7: Inserção de novos elementos na lista de referência para análise plástica utilizada por Barbosa (2011). BRACELETE DUPLO DECORADO E PULSEIRA DECORADA; BRACELETE SIMPLES E PULSEIRA DUPLA SIMPLES; BRACELETE DUPLO SIMPLES E PULSEIRA DECORADA (decoreção de membros superiores).

## 21-TIPO DE ESCAPULA

A= quarto minguante

B= quarto crescente

C= circular

D=não representado

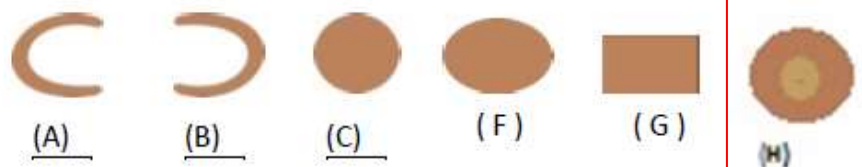
E=não possui

F= elíptico

G= retangular

H= nodular dorsal

### 21.1-VER TÉCNICA



## 22-TIPO DE PELVIS

A= quarto minguante

B= quarto crescente

C= circular

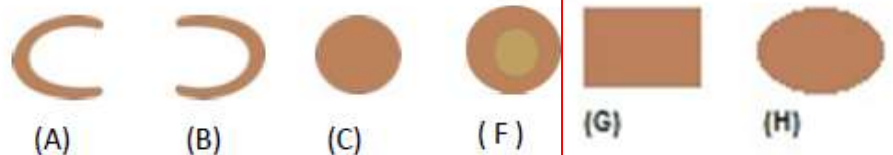
D=não representado

E=não possui

F= nodular dorsal

G= retangular

H= elíptico



ANEXO 8: Inserção de novos elementos na lista de referência para análise plástica utilizada por Barbosa (2011). NODULAR DORSAL – TIPO DE ESCAPULA; RETANGULAR E ELÍPTICO – TIPO DE PÉLVIS.

## 24-TIPO DE GENERO MASCULINO

- A= genitália separada
- B= genitália unida
- C= não representado
- D= não possui



(A)



(B)



(E)

E=genitália sem representação de

### 24.1-VER TÉCNICA

## 25-TIPO DE GENERO FEMININO

- A= triangular
- B= elíptico
- C= retilíneo
- D= não representado
- E= não possui



(A)



(A)



(B)

### 25.1-VER TÉCNICA

## REPRESENTAÇÕES DECORATIVAS

### 26-DECORAÇÃO DE TAMPO

- A= nodulos
- B= linhas paralelas cruzadas
- C= nodulos em zonas incisadas = "coque" em forma de "T"
- E= não representado
- F= não possui
- G= Inciso
- H= nodular com "coque"



(A)



(B)



(C)



(D)



(G)



(H)

I= genitália sem representação de testículos



(I)

### 26.1-VER TÉCNICA

**16-TIPO DE PÉ**

A= semi-elíptica com dedos finos  
 B= semi-elíptica com dedos largos  
 C= semi-elíptica com dedos abertos  
 D= elíptica com dedos finos  
 E=não representados  
 F=não possui  
 G=triangular com dedos largos

H= Retangular com dedos largos  
 I= retangular com dedos finos

17- QUANTIDADE DE DEDOS:.....

16.1-VER TÉCNICA

ANEXO 10: Inserção de novos elementos na lista de referência para análise plástica utilizada por Barbosa (2011).  
 RETANGULAR COM DEDOS LARGOS – TIPO DE PÉ.

**32-POSIÇÃO DOS ADORNOS LATERAIS**  
 Obs: é a posição dos adornos através da observação frontal da urna.

A= cabeça para direita  
 B= cabeça para esquerda  
 C=não representado  
 D=não possui  
 E= cabeça nas duas laterais

32.1-VER TÉCNICA

ANEXO 11: Inserção de novos elementos na lista de referência para análise plástica utilizada por Barbosa (2011).  
 CABEÇA NAS DUAS LATERAIS – POSIÇÃO DOS ADORNOS LATERAIS.

**34-TIPO DE PERNAS DO BANCO**

A= fechado  
 B= vazado  
 C= entalhado em escada  
 D=não representado  
 E=não possui  
 F= entalhado  
 G= vazado entalhado modelado

34.1-VER TÉCNICA

ANEXO 12: Inserção de novos elementos na lista de referência para análise plástica utilizada por Barbosa (2011).  
 VAZADO ENTALHADO MODELADO – TIPO DE PERNAS DO BANCO.

<b>LISTA DE VARIÁVEIS TÉCNICAS DE MANUFATURA CERÂMICA E A INSERÇÃO DE TRÊS TÉCNICAS</b>	
<b>A</b>	ACORDELADO
<b>B</b>	ROLETE FINO APLICADO E MODELADO
<b>C</b>	APLIQUE MODELADO INCISO
<b>D</b>	NODULO APLICADO
<b>E</b>	MODELADO APLICADO
<b>F</b>	INCISO FINO
<b>G</b>	INCISO LARGO
<b>H</b>	PONTEADO
<b>I</b>	ROLETE FINO ENTALHADO
<b>J</b>	ROLETE LARGO ENTALHADO
<b>L</b>	ROLETE LARGO ENTALHADO
<b>M</b>	MODELADO ENTALHADO
<b>N</b>	APLIQUE MODELADO COM INCISO LARGO
<b>O</b>	ENTALHADO
<b>P</b>	APLIQUE VAZADO
<b>Q</b>	ACANALADO
<b>R</b>	<b>ROLETE LARGO APLICADO E MODELADO</b>
<b>S</b>	<b>APLICADO E MODELADO</b>
<b>T</b>	<b>NÓDULO APLICADO PONTEADO</b>

**ANEXO 13: Inserção de novas técnicas de manufatura na lista de variáveis utilizadas por Barbosa (2011).  
ROLETE LARGO ENTALHADO; APLICADO E MODELADO; NÓDULO APLICADO PONTEADO.**