REVISTA DE ARQUEOLOGIA

Volume 33 No. 1 2020

Edição Especial: Museu Nacional (Volume 2)

FIGURAS ZOO-ANTROPOMORFICAS E SEUS ADORNOS CORPORAIS: PONTEADO, LINHA INCISA E MODELAGEM NA CERÂMICA KONDURI (1000 - 1500 A. D.)

Luisa Vidal de Oliveira*

RESUMO

A figuração Konduri (1000-1500 A.D.) é apresentada e discutida através da iconografia de figuras zoo-antropomorfas com adornos de cabeça – apêndices de cerâmica aplicados à borda da cerâmica – cujos atributos discretos e salientes jogam com a alternância entre figuras compondo uma imagem mental. As estratégias visuais da cerâmica Konduri nos falam sobre a transformação de corpos, objetos e artefatos cuja produção engendra relações entre seres humanos e animais. Proponho esse debate com base nas análises iconográficas da cerâmica Konduri a fim de contribuir para a ampla discussão sobre materialidade e corporalidade na arqueologia amazônica e, através da teoria animista e perspectivista, para identificar e compreender a profundidade temporal em suas expressões materiais contemporâneas.

Palavras-chave: Iconografia; Perspectivismo; Corporeidade.

DOI: https://doi.org/10.24885/sab.v33i1.701

^{*} Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-BRASIL) Museu Nacional – PPGArq. Universidad de Tarapacá y Universidad Católica del Norte (UTA – UCN – CHILE). E-mail: vidalluisa@live.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8092-5841.

ZOOANTHROPOMORFICAL FIGURES AND ITS BODY ADORNMENTS: INCISED-DOTTED LINE AND MODELING IN KONDURI CERAMICS (1000 – 1500 A. D.)

ABSTRACT

In this article I discuss the body figuration in Konduri ceramics (1000-1500 A. D.) through iconography and animistic/perspectivist theory. The zoo-anthropomorphic figures with corporeal headdresses (ceramic appendices applied to the rim of rituals bowls), are treated in their figuration of body transformation, reflecting a materiality composed of glances. Discrete and protruding attributes of the style play with the alternation between faces composing a mental image. Konduri's visual strategies tell us about transforming bodies and artifacts as instruments of relationship. I propose this discussion based on the iconographic analyses of Konduri ceramics in order to contribute to the broad debate on materiality and corporeity in Amazonian archaeology and your temporal continuity.

Keywords: Iconographic; Perspectivism; Corporeity.

ANIMALES HUMANOS Y SUS ADORNOS CORPORALES: PUNTEADO, LINEA INCISA Y MODELAJE EN LA CERÁMICA KONDURI (1000 – 1500 A. D.)

RESUMEN

La figuración de Konduri (1000-1500 A.D.) se presenta y discute a través de la iconografía y la teoría animista y perspectivista. Las figuras zoo-antropomórficas adornadas con adornos de cabeza (apéndices de cerámica aplicados al borde de cerámica) tienen atributos discretos y sobresalientes que juegan con la alternancia entre figuras que componen una imagen mental. Las estrategias visuales de la cerámica Konduri nos hablan de la transformabilidad de los cuerpos, objetos y artefactos cuya producción engendra relaciones entre humanos y animales. Propongo este debate basado en los análisis iconográficos de la cerámica Konduri para contribuir a la amplia discusión de la materialidad y la corporalidad en la arqueología amazónica e identificar y comprender la profundidad temporal en sus expresiones materiales contemporáneas.

Palabras clave: Iconografía; Perspectivismo; Corporeidad.

INTRODUÇÃO

Um renovado interesse sobre a arte figurativa indígena se apresenta a partir da antropologia e arqueologia. Publicações recentes são um exemplo de um debate que permanece ativo por duas décadas (DESCOLA, 2010; LAGROU, 2013; SEVERI, 2013; GOMES, 2010, 2012, 2016, 2017; FAUSTO, 2013; BARCELOS NETO, 2001, 2004, 2006; BARRETO, 2008; MCEWAN *et al.*, 2001). Dentro desse amplo debate, chamamos atenção para a discussão acerca do caráter figurativo das expressões visuais na Amazônia.

A ideia de que a arte amazônica se caracterizaria principalmente como expressão não-representacional, não-figurativa foi proposta como a forma de uma ontologia animista e perspectivista centrada na produção de corpos como artefatos, em que o próprio corpo é suporte e objeto da arte (TAYLOR & VIVEIROS DE CASTRO, 2006; LAGROU et al., 2009; LAGROU, 2011). Esta arte, centrada na produção dos corpos como na ornamentação corporal, plumária e performance ritual, possuiria por sua vez uma materialidade efêmera. Essa noção ganha complexidade no debate envolvendo a aproximação entre arqueologia e antropologia no estudo das imagens, quando a arte descrita etnograficamente é comparada à materialidade das sociedades pré-coloniais tardias (1000 e 1600 D.C.), caracterizada pela intensa figuração, presença de artefatos-corpos, urnas antropomorfas e miniaturas.

Gomes (2016) aponta esse contraste e propõe que figuração e abstração sempre coexistiram no passado em diversos estilos, apenas com uma diferença em grau, resultando em uma possível inversão temporal dos regimes de figuração. Para tanto, a autora compara dois estilos cerâmicos amazônicos tardios de características predominantemente figurativas, com a presença de figurações abstratas: Santarém e as cerâmicas das estearias maranhenses. Seu estudo revela elementos que se mantém ativos e conectam passado e presente na Amazônia, como a representação de artefatos-corpos na estrutura "cabeça-cauda" e a representação de corpos em transformação, correlacionados à ideia da produção de corpos e da agência de artefatos (VAN VELTHEN, 1995; SANTOS-GRANERO, 2009; MILLER, [2007] 2018, 2009).

Propomos que essa continuidade dos regimes visuais, entre passado e presente, também se mostra através de estratégias perceptivas visuais, como identificadas por Lagrou nos grafismos Huni-Kuin (Kaxinawa), por exemplo (LAGROU 2007, 2013, 2016, 2019). O estudo da cerâmica Konduri, objeto deste artigo, revela esses dois elementos, tanto conceitual quanto perceptivo. Propõe-se que operações mentais relacionadas a padrões visuais na Amazônia atual também tenham sido relevantes no passado précolonial, ainda que de maneira distinta, em estilos densamente figurativos (OLIVEIRA, 2018).

Na construção deste artigo, pretendo partir da associação entre uma interpretação animista e perspectivista da figuração (INGOLD 2000, VIVEIROS DE CASTRO 2004, TAYLOR & VIVEIROS DE CASTRO 2006, DESCOLA 2010, 2012, LAGROU 2013, GOMES 2012, 2016) através da análise configuracional (KUBLER, 1967; KNIGHT, 2013), para aceder a uma interpretação da figuração zoo-antropomorfa e dos adornamentos cefálicos figurados no corpus estudado. Para tanto, propus uma pergunta guia: De que são feitos os adornos cefálicos representados na figuração Konduri e, consequentemente, qual é sua agência? Essa pergunta carrega algumas suposições; a de que os adornos sejam feitos de um material e que ele, por sua vez, tenha sido representado¹, de algum modo, expondo algum tipo de relação entre forma e referente.

¹ A ideia de representação é entendida como proposta por Ingold (2000), que se refere a figuração (*depiction*) de uma imagem.

A representação do adorno cefálico guarda também uma relação com a agência desse objeto em sua materialidade.

Tal materialidade é descrita na etnografia como uma composição de partes de corpos de animais (SANTOS-GRANERO, 2009; MILLER, [2007] 2018, LAGROU et al, 2009; LAGROU, 2016; VAN VELTHEN, 1975, 2010) e materiais contemporâneos como PVC e outros (MILLER, [2007] 2018; LAGROU, 2016; DUARTE, 2017). O uso desses materiais tem sido objeto de uma crescente teorização sobre a relação entre interioridade e exterioridade, corpo e alma, natureza e cultura, sujeito e objeto (DESCOLA, 2010; VIVEIROS DE CASTRO, 2004). Considerando uma possível analogia etnográfica entre adornos corporais do passado pré-colonial e aqueles do presente, partimos da suposição de que estes são constituídos de partes de corpos animais, tal como os adornos corporais feitos atualmente. Entretanto o que isso pode nos dizer sobre a maneira pela qual esse corpo é figurado através do estilo cerâmico Konduri? Além disso, como essa maneira de figurar pode nos falar sobre si mesma, através de seu hibridismo particular? Uma interpretação animista e perspectivista da figuração de artefatos e corpos nos permite identificar melhor a iconografia Konduri e acessar seu modo particular de compor imagens.

CORPUS DE ANÁLISE, CARACTERÍSTICAS DE ESTILO E QUESTÕES VISUAIS

A coleção cerâmica Konduri do Museu Nacional foi constituída por meio de coletas e doações de expedições científicas às regiões dos rios Trombetas e Nhamundá, realizadas durante os séculos XIX e início do XX (HILBERT, 1955; BARBOSA DE FARIA, 1946). Pertencendo ao Museu Nacional, instituição localizada no Rio de Janeiro (Brasil) e integrante da Universidade Federal do Rio de Janeiro, essas peças sofreram com o grave incêndio que destruiu o museu no ano de 2018. A coleção Konduri era composta por 185 fragmentos, sendo eles figurativos em sua grande maioria.

A cerâmica Konduri tem como principal área de distribuição a região dos rios Trombetas e Nhamundá até a confluência de ambos com o rio Amazonas, no estado do Pará, registrando-se ocorrências mais a oeste, em Parintins, no limite do atual estado com o do Amazonas (HILBERT, 1955). Hilbert & Hilbert (1980) deram continuidade a pesquisas sistemáticas na região do Trombetas-Nhamundá na década de 1970 estabelecendo que a cerâmica Konduri estava limitada a depósitos na parte superior da sequência estratigráfica, o que implicava uma posição cronológica recente (1400 ± 100 A.D.) e, portanto, vinculada à tradição Incisa e Ponteada (MEGGERS & EVANS, 1961). Entretanto poucas pesquisas arqueológicas envolvendo escavações sistemáticas foram realizadas nos últimos anos em sítios de ocupação Konduri. Essas resultaram nas teses de Guapindaia (2008), Costa et al (2013) e Jácome (2017). Guapindaia (2008) pesquisou diversos sítios na região de Porto Trombetas, buscando verificar se apresentavam características associadas à emergência da complexidade social, especialmente cerâmica elaborada ligada a assentamentos com grandes dimensões. Embora seus resultados não tenham sido conclusivos no que se refere à comprovação da hipótese inicial, sua contribuição foi importante em termos da cronologia obtida e das características tecnológicas, decorativas e formais da cerâmica, estabelecidas a partir de amostras provenientes de escavações controladas. A cronologia associada à ocupação Konduri apresentou datas entre 850 ± 50 A.P a 610 ± 40 A.P., ou entre os séculos $\overline{\text{XI}}$ e XV d. C.

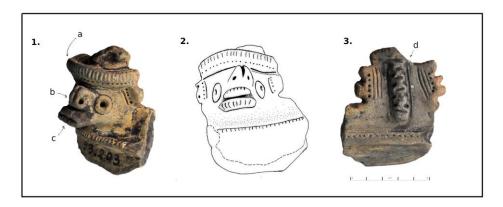
Na discussão deste artigo, focamos em um grupo de fragmentos com características comuns e bem discriminadas do total de apêndices, identificados como "figuras zoo-antropomorfas com adornos corporais" apresentadas na Figura 1, na qual é possível ver a variedade de formas desses adornos cefálicos. As peças utilizadas nesta análise são fragmentos com apêndices zoo-antropomorfos posicionados de modo vertical e frontal

sobre a borda cerâmica. Esse ser híbrido representado possui um adorno de cabeça constituído por um filete aplicado com ponteados e incisões, como ilustrado na Figura 2 (1.a), indicando o adorno cefálico constituído por filete inciso-ponteado, protuberância fragmentada ao topo da cabeça e elementos laterais. Além do adorno cefálico, o zoo-antropomorfo registra um modo particular de representar olhos, narina (1.b) e boca (1.c), em que olhos estão localizados na linha do nariz protuberante, assim como a boca, que também se mostra ressaltada. A Figura 2 ilustra a vista frontal do fragmento de apêndice, indicando (3.d) um adorno do tipo cobre-nuca, composto por filete inciso-ponteado.

Figura 1 – Variedade de formas dos adornos cefálicos nas figuras zoo-antropomorfas Konduri. Todos os fragmentos possuem de 5 a 10 cm de comprimento, com exceção do último representado junto à escala que possui 17cm. Fotografias de Luisa Vidal de Oliveira.

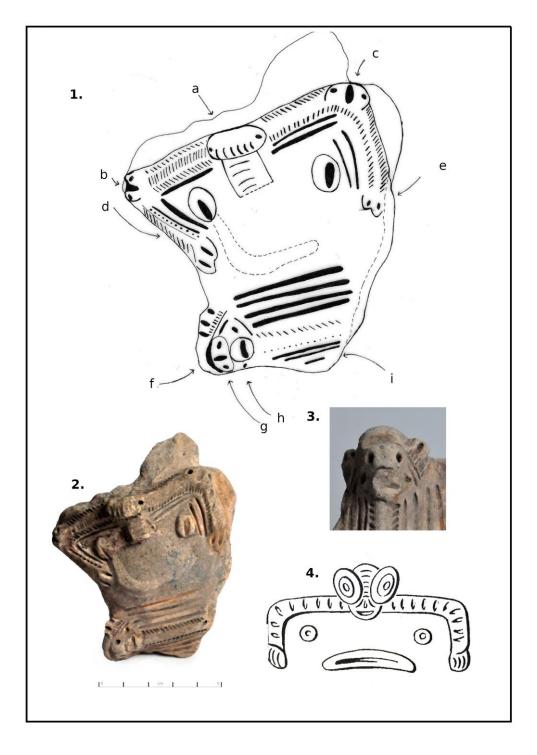


Figura 2 – Fragmento de apêndice zoo-antropomorfo com adorno de cabeça e cobre-nuca. Escala em 5 cm. Fotografias e ilustração de Luisa Vidal de Oliveira.



O tema visual "cara dupla", embora representado em menor número na coleção, é claramente definido por Hilbert (1955). Sua importância para a análise reside no fato de que o adorno de cabeça e a cara dupla são constituídos de um mesmo motivo: o filete inciso-ponteado. A cara dupla se refere a um tipo de composição em que uma figura maior carrega uma figura menor, disposta no topo de sua cabeça. Essa pequena cabeça possui braços longilíneos que abraçam a figura maior desde cima, e, em geral, são representadas mãos nas extremidades de seus braços. Vide o esquema ilustrado na Figura 3.

Figura 3 – Cara dupla e seus componentes visuais. Escala de 5 cm. Fotografias e ilustrações de Luisa Vidal de Oliveira, com exceção de ilustração retirada de Hilbert (1955).



A Figura 3 apresenta um dos exemplares de cara dupla da coleção. A ilustração n°1 exibe o fragmento cerâmico e tem seus principais elementos indicados por letras. A fotografia n° 2 refere-se a esta mesma peça, enquanto a fotografia n° 3 mostra em detalhe os elementos (1.f), (1.g), (1.h) e (1.i) e, por fim, a ilustração n° 4 é uma reprodução do esquema da cara dupla desenhado por Hilbert (1955). A iconografia dessa peça foi decomposta como modo de exemplificar seus elementos. Uma cara principal (1.a) é formada por uma protuberância, em que se aplica ponteado e sequência de incisões leves dispostas verticalmente entre os dois ponteados. As letras (1.b) e (1.c) indicam duas caras secundárias, formadas por uma protuberância com ponteado e entalhe vertical centralizado, localizadas nas dobras dos braços da cara dupla principal. As letras (1.d) e (1.e) indicam a representação dos braços e mãos da cara-dupla, formado por filete-incisoponteado e entalhes. Ainda, a letra (1.f) indica uma terceira cara, que aparece com adorno cefálico e com o corpo representado pelo filete inciso ponteado. A letra (1.g) indica a narina dessa cara, configurada de modo idêntico às duas caras secundárias pertencentes aos braços da cara dupla principal, como uma protuberância ou botão (HILBERT, 1955) composto por ponteado e entalhe central e vertical². Abaixo da narina se vê os olhos e a boca dessa terceira cara apresentada na composição, indicados com a letra (1.h). A letra (1.i) marca a representação do corpo da cara através do filete inciso ponteado, tal qual o filete que representa o corpo da cara dupla. Por fim, abaixo da cara-dupla principal (1.a) está localizada uma cara (componente da cara dupla) da qual se vem os olhos formados por botão e entalhe vertical e restos de fragmentação do que poderia ser a boca dessa cara.

A cerâmica Konduri é conhecida pelo seu estilo único de representação e pela profusa intensidade do elemento inciso-ponteado. A presença de apêndices figurativos nas bordas, flanges labiais e corpo cerâmico compõe um estilo descrito por uma figuração de contornos difusos devido ao excesso de ponteados, alta porosidade e friabilidade da pasta cerâmica, constituindo coleções formadas em sua maioria por fragmentos (HILBERT, 1955; GUAPINDAIA, 2008; GOMES, 2002). Entretanto outros elementos chamam atenção na cerâmica Konduri, principalmente aqueles que dizem respeito às suas estratégias visuais.

IMAGENS ANIMISTAS

A figura zoo-antropomórfica com ornamentos corporais refere-se a uma maneira particular de expressar a forma humana, animal e híbrida, na qual os traços da humanidade são combinados com os traços específicos e convencionais da figura animal. O antropomorfismo dessas figuras híbridas se expressa em aspectos posturais da figuração corporal, como a frontalidade e na representação do uso de ornamentos cefálicos, como vemos nas Figuras 3 e 4. A forma animal, por sua vez, é expressa em elementos particulares, detalhes que promovem uma diferenciação formal do corpo, às vezes sutil e discreta ou altamente convencional. Essas características são compatíveis com a descrição das imagens animistas, que se destacam pela correlação entre atitude humana e forma animal, expressão de interioridade e exterioridade, descrita por Descola (2010) como uma "fábrica de imagens" no mundo anímico. Ingold (2002) apresenta essa correlação através da ideia de vestuário, como troca de perspectivas entre espécies.

Correlacionadas ao zoo-antropomorfismo, as figuras do universo anímico podem expressar se através de algumas estratégias recorrentes. Descola (2010) indica algumas de suas manifestações em diferentes meios expressivos. A partir das definições de Descola (2010) e Ingold (2002), indicaremos aquelas que podem ser consideradas presentes no

Figuras zoo-antropomorficas e seus adornos corporais... | Luisa Vidal de Oliveira

² A semelhança na configuração de narinas e caras, expressa uma característica particular da representação Konduri. Esta característica será melhor explicada no decorrer do texto e ilustrações.

corpus cerâmico Konduri estudado, sendo: corpos compostos, miniaturização e economia de formas, faces humanas escondidas e figuras que se veem apenas por meio de um ponto de vista. O reconhecimento dessas estratégias e jogos visuais é importante para a identificação dos elementos iconográficos do estilo relacionados as ontologias animistas e perspectivistas.

Corpos Compostos

Por vezes, as imagens animistas se apresentam como uma composição de corpos de diferentes espécies animais, mas, à diferença das quimeras analogistas, está relacionada a uma exterioridade material diversificada e a uma interioridade comum genérica (DESCOLA, 2010). Indicamos, no que se refere à iconografia Konduri, que a face configurada com ponteados e entalhes possui tal característica genericamente antropomórfica.

Estimamos que a composição de "partes de corpos animais" expressa, nessa multiplicidade, uma unidade interna, representada pela pequena cabeça inespecífica ou genérica, que surge como uma ligeira transformação do nariz, ou como cara dupla, ou ainda multiplicada ocupando a superfície dos filetes inciso ponteados, ou surgindo em suas dobras e terminações. Temos assim uma composição cuja estratégia visual é quimérica (sensu SEVERI, 2003, 2011, 2013), cujo corpo composto de diversos corpos mostram um pequeno rosto genérico inespecífico. Essa é a maneira como o tema quimérico e compósito se mostra nas figuras Konduri, especificamente nas peças que apresentam o tema nomeado "zoo-antropomorfas com adornos corporais".

Miniaturização e economia de formas

Trata-se geralmente do emprego da escultura talhada ou modelada como um meio de produzir miniaturas de figuras humanas ou animais, empregando economia de gestos conformadores de imagens (DESCOLA, 2010). Essa economia resulta em uma forma com um alto potencial projetivo quanto à sua figuratividade. A arte Konduri faz emprego dessas duas qualidades correlacionadas: miniaturização e economia, como maneiras de dotar a imagem de uma qualidade fértil em potencial figurativo. "Menos é mais" poderia ser uma expressão bem indicada aqui. Menos elementos formais, porém de maneira precisamente posicionada alcançam um espaço disponível para a projeção da imaginação.

Esse elemento confere um caráter ambíguo à figuração. Além de seu pequeno tamanho, que compreende apêndices entre 5 e 10 cm em média, a figuração Konduri faz uso dessa relação entre ausência e presença da forma, permitindo o trânsito da composição de uma figura para a composição de outra, adicionada à possibilidade de que eles também componham elementos decorativos e/ou que conformam uma textura. O reconhecimento dessa estratégia visual consiste na aceitação de sua ambiguidade.

Cara humana oculta por cara animal

Essa estratégia figurativa é bem caracterizada nas máscaras da região de Kuskokwim-Yukon, no Alasca (INGOLD, 2002), e consiste na possibilidade de apresentar uma face oculta abaixo de uma outra face. A face oculta possui características de uma figura antropomórfica. No caso das máscaras mencionadas, a face de um animal esculpido em madeira é acoplada a um dispositivo mecânico que faz com que, ao abrir a máscara do animal como uma janela, um rosto humano oculto se torne visível.

Figura 4 – Fragmento de zoo-antropomorfo com adorno de cabeça apresentando uma pequena face (a). Escala em 5 cm. Fotografias de Luisa Vidal Oliveira.



Na cerâmica Konduri, essa estratégia visual está presente através da alternância da focalização do olhar, que oscila entre uma figura maior e uma figura menor, sutilmente marcada no interior, conforme apresentado na Figura 4 n°1 acima, ocupando o formato do nariz. Essa pequena face, cuja forma básica se assemelha à forma das caras duplas, disputa com a forma do nariz por relevância visual, de acordo com sua economia de gestos anteriormente detalhada. Dessa maneira, podemos focar a vista nesse rosto pequeno ou focalizar a visão no rosto maior, tomando o rosto pequeno como o nariz do primeiro. É uma dinâmica conjunta, entre a mobilização do objeto de cerâmica com uma leve inclinação e a mobilização do foco visual.

Propomos que a figuração Konduri possui um artifício semelhante a estratégia visual figurativa discutida por Lagrou com as expressões "englobante e englobado" (LAGROU 2013) associado ao tema da reversão figura e fundo (GOW, 1999; LAGROU, 2011, 2013, 2019). Trata-se da mesma dinâmica visual que na cerâmica Konduri faz reverter a visão entre uma figura maior e evidente e uma figura menor, sutilmente remarcada no centro da face maior, no lugar de seu nariz. A aplicação de desenhos na superfície transforma o corpo apontando para a possibilidade de percepção de figuras não reveladas, mas apenas sugeridas, que se insinuam na relação entre a superfície desenhada e o volume, entre o englobante e o englobado. Tal como o kene apela a um ato da imaginação para ser completado além do que é explicitamente dado a ver. (LAGROU, 2013: 200). na cerâmica Konduri a correlação supracitada se apresenta figurativamente. Para Lagrou o englobante-englobado na arte gráfica e corporal Huni-Kuin (Kaxinawa) pode ser compreendido a partir do conceito de imagem quimérica como quimera abstrata. (SEVERI, 2003, 2010, 2011, 2012; SEVERI & LAGROU 2013).

Rosto humano ou animal dependendo do ponto de vista

Apontada por Descola (2010) como exemplo, a máscara de transformação composta por metade rosto animal e metade humano permite a visibilidade de uma figura animal ou alternativamente uma figura humana. Esse recurso também está presente na cerâmica Konduri apresentada anteriormente na Figura 4. Alguns dos pequenos apêndices fragmentados têm faces, sendo possível girar as peças em 45, 90 e 180 graus, para encontrar faces diferentes, às vezes representando características corporais de diferentes espécies, expressões ou estados corporais. A figura e o movimento do artefato de cerâmica, guiados por seus rostos, convergem em um verdadeiro labirinto, caráter dinâmico e performático da cerâmica (OLIVEIRA, 2018).

Adornos corporais compostos por instrumentos de perspectiva

A combinação de diferentes partes dos corpos dos animais na configuração dos ornamentos corporais é indicada como elemento característico dos artefatos do mundo animista na Amazônia (VIVEIROS DE CASTRO, 2004; SANTOS GRANERO, 2009; MILLER, [2007] 2018, 2009; VAN VELTHEN, 1975, 2010; LAGROU, 2016; DUARTE, 2017). Por sua vez, o corpo também é entendido como um artefato, um conjunto de capacidades. A combinação de materiais como penas de diferentes espécies, dentes, asas de insetos, conchas, coquinhos, fibras vegetais etc é ao mesmo tempo uma maneira de retornar ao corpo mítico, antes da diferenciação das espécies, e uma maneira de adquirir o conhecimento e a visão de mundo de outras espécies e corpos em suas perspectivas particulares. "Dentro de uma fantasia, os seres humanos reativam um tempo mítico e experimentam as habilidades e perspectivas dos animais de seu ambiente"³, (Descola 2012: 90). No entanto esses materiais também são como ornamentos, artefatos, instrumentos para os animais que os possuem, os quais "(...) veem seus atributos corporais (peles, penas, garras, espigões) como decorações corporais ou instrumentos culturais (...)"4 (VIVEIROS DE CASTRO, 2004: 472), ao mesmo tempo em que o corpo é entendido como exterioridade diversificada em formas zoomórficas, sua contraparte, o rosto humano, representa a interioridade inespecífica. Aqui, a superposição da ideia de roupa e corpo é bastante significativa e nos permite entender o ornamento cefálico como um ornamento corporal feito de partes de outros corpos, como plumas de diferentes pássaros, compostas de forma a recriar um outro corpo.

Podemos entender um ornamento cefálico, tais como os representados na cerâmica Konduri, como uma composição de materialidades, eles mesmos como artefatos que pertenciam a animais, plantas, apropriados e combinados em uma coisa feita de coisas ou um corpo feito de corpos, compondo uma grande densidade e multiplicidade de conhecimentos, contextualizados a partir de suas diferentes naturezas, formando um enredo entre os mundos. Nas palavras de Viveiros de Castro "(...) a tradução da cultura em termos de subjetividades alienígenas converte muitos objetos e eventos naturais em índices dos quais a agência social é derivada" (2004: 471). Ver objetos como índices da agência social é observar esses artefatos como índices de relações através de seu material e composição iconográfica. O rosto pequeno, com traços simples que emergem do nariz de um animal-humano em transformação, marca o aspecto perspectivista dessa figura. Da mesma forma, um rosto pequeno de elementos semelhantes é apresentado como cara dupla.

Portanto, um corpo humano aparece como um artefato híbrido composto de partes naturais do corpo, cada elemento condensa qualidades do ser particular do qual é extraído, reunindo em um artefato "aspectos de todos os corpos possíveis, sem referência ao de uma espécie específica" (TAYLOR & VIVEIROS DE CASTRO, 2006: 165).

³ Tradução do espanhol ao português feita pela autora.

⁴ Tradução do inglês ao português feita pela autora

⁵ Tradução do inglês ao português feita pela autora.

⁶ Tradução do Francês para o Português feita pela autora.

Figura 5 – Adornos cefálicos Munduruku atuais: gorros e cobre-nucas feitos com plumagem. (1) e (2) Adornos semelhantes aos representados no topo da Figura 1. (3) e (4) cobre-nucas. Fotografias retiradas da internet⁷ com exceção de (4) retirado de Prevost (2011: figura 3).



O ornamento de cabeça representado em figuras zoo-antropomórficas é feito, assim como ornamentos de cabeça contemporâneos, de diferentes materiais coletados entre diferentes espécies e corpos. Esse ornamento, no entanto, tende a mostrar sua interioridade, na forma de múltiplas faces indistintas, culminando na figura do rosto simplificado de maneira minimalista, como uma forma composta de olhos, nariz e boca que por vezes são expressas como nada mais que ponteados, resultando na fértil ambiguidade entre figura e textura dos filetes-inciso-ponteados e botões ponteados apresentados a seguir na Figura 6.

ORNAMENTOS CEFÁLICOS: DE QUE SÃO FEITOS E COMO AGEM?

Nossa pergunta inicial nos faz retornar à cerâmica e às suas estratégias de figuração para compreender de que material são feitos os adornos e como eles agem. De um certo modo, usamos o arcabouço teórico da ontologia animista e perspectivista e, de outro modo, também mostramos como as próprias imagens jogam de maneira coerente com esta proposição: a figuração Konduri possui claros paralelos com as características figurativas empregadas por outros povos animistas e ao mesmo tempo coloca essa forma de representar em um artefato único: cerâmicas rituais cujos apêndices são miniaturas de

https://centrodeestudosambientais.wordpress.com/2010/09/06/karosakaybu-o-deus-munduruku/, https://cebi.org.br/noticias/vitoria-governo-federal-reconhece-terra-indigena-do-povo-munduruku/, http://conexaoplaneta.com.br/blog/a-tragedia-dos-munduruku/.

⁷ De cima para baixo e da esquerda para a direita :

figuras zoo-antropomórficas portando ornamentos cefálicos. Por outro lado, como apresentamos na introdução, dentro do conjunto Konduri, correlacionamos esse tipo de imagem ao objeto cerâmico, com a conhecida "cara dupla". Esses dois temas, figuras zoo-antropomorfas e cara dupla, se compõem de elementos iconográficos (motivos) comuns e que desempenham um papel fundamental nessa interpretação. Tais elementos serão descritos em sua face conceitual e em sua aplicação na iconografia Konduri.

METODOLOGIA ICONOGRÁFICA

Apresentamos os conceitos iconográficos que nortearam as análises discriminados na Figura 6. Os conceitos de motivo, tema e as características discretas e salientes foram particularmente importantes para a discussão proposta. Além disso, outros elementos importantes na análise, como atributos e motivos de preenchimento, são explicitados. Esses atributos expressam correlações entre características discretas e salientes, ou não discretas e não salientes, em sua aplicação ao caso. Nos embasamos para tanto na metodologia iconográfica (KNIGHT, 2013), que faz uma revisão apoiada na análise configuracional (KUBLER, 1967), na qual o primeiro autor propõe fazer uma síntese da iconografia aplicada, reconhecendo o grande aporte proveniente tanto da história da arte quanto da antropologia. Organizamos abaixo, na Figura 6, os elementos por temas visuais, atributos e motivos em seu caráter discreto e não discreto, aplicados à coleção Konduri estudada.

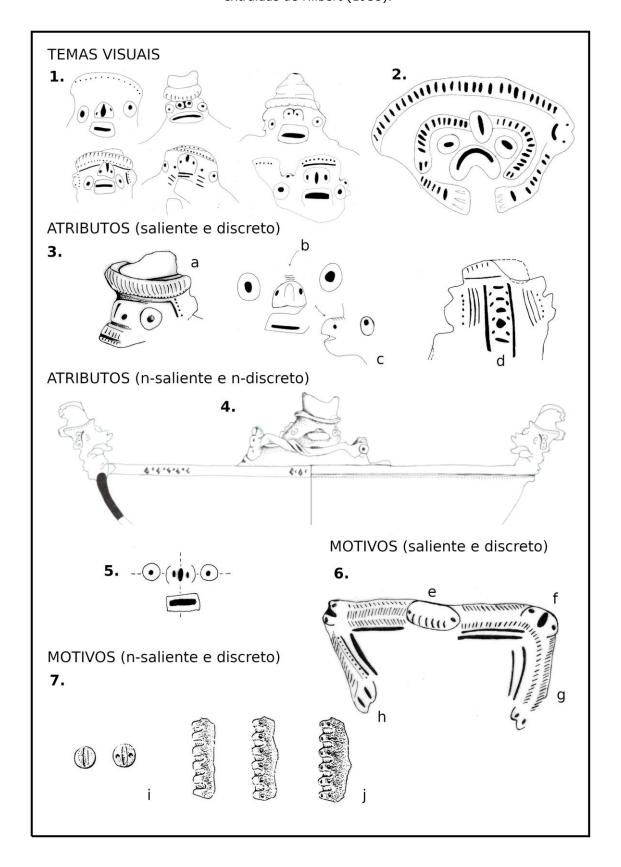
Temas e motivos

Temas são imagens salientes que variam formalmente sob um mesmo referente. Essas imagens podem convergir em um corpus heterogêneo. Sua identificação é central para a análise configuracional, é possível que muitas figuras em um grande corpus de análise estejam correlacionadas com um pequeno número de temas. No quadro iconográfico (Figura 6), os números (1.) e (2.) são os temas visuais do corpus estudado, zoo-antropomorfos com adornos de cabeça e cara dupla, respectivamente.

Os motivos são unidades formais no nível subcomponencial (isto é, combinações de motivos formam composições) que se referem a alguma característica relevante e discreta. Os motivos relevantes e discretos exemplificados pela Figura (6.) da Figura 4 são reconhecidos no corpus, no qual: a face principal (6.e), duas faces secundárias (6.f), braços (6. g) e mãos (6.h) da cara dupla são identificados. Os atributos (salientes e discretos) são identificados com o número (3.), e são motivos: o ornamento da cabeça (3.a), o rosto que substitui o nariz na vista frontal e no perfil (3.b) e (3. c) e o cobre-nuca (3.d). No entanto eles oferecem à figura zooantropomorfica uma identificação, o que lhes confere a qualidade de atributos identificadores.

Esse conceito de motivo provém de Philips e Brown (1975-1982, 1: 105) e é adotado por Knight (2013) como uma maneira de apresentar as críticas feitas por Kubler a Panofsky. Enquanto essa noção nos permite trabalhar diretamente com os conceitos relacionados aos atributos das imagens, em suas qualidades de relevância e descrição (ou na sua ausência), permite também manter uma relativa independência do conceito de motivo em sua aplicação analítica, porque "eles e qualquer referência a eles anexada é transferível entre diferentes tópicos" (KNIGHT, 2013: 97).

Figura 6 – Quadro de elementos iconográficos separados em temas visuais, atributos e motivos. Os fragmentos representados variam de 5cm a 10cm em dimensão. Todas as ilustrações são de autoria de Luisa Vidal de Oliveira com exceção de (7.i) e (7.j) que foram extraídas de Hilbert (1955).



Aspectos salientes (ou relevantes) e discretos

As imagens são decompostas em vários elementos, aqueles que contribuem para a identificação do referente são chamados aspectos salientes, relevantes ou destacados. Outros são chamados não salientes. Aspectos discretos são aqueles que podem ser omitidos ou destacados, por exemplo, o botão (7.i) e o filete pontilhado com incisão (7.j), presentes em diferentes composições e temas visuais. Aspectos não discretos são aqueles que não são intercambiáveis em outras composições. Podem ser indicadores de modos de perspectiva e proporção, por exemplo a característica bípede de um personagem, ou, no caso estudado, a característica vertical e frontal da aplicação das figuras na borda cerâmica (4.), a proporção entre olhos, nariz e boca (5.) e a localização do adorno de cabeça e da cara dupla sempre acima da cabeça de um personagem.

Atributos

Atributos são identificadores supraestilísticos do tema e enquadram: objetos na mão de personagens, animais, instrumentos, vestimentas, adornos etc. que permitem a identificação de personagens. Kubler (1967) distingue ainda os usos nominais e as características adjetivas na pintura mural de Teotihuacán. Esses ocorrem em formas discretas e não discretas. O olho formado por um círculo ponteado pode identificar o urubu-rei, ocorrendo de maneira discreta e saliente, se comporta como um atributo quando aparece de maneira a doar características de urubu-rei a outras composições (OLIVEIRA, 2018). Os identificadores podem ser o tipo de cabelo e postura, bem como adornos que podem classificar o gênero. A postura, por exemplo é um elemento não discreto, enquanto os adornos o são. Atributos identificáveis podem fazer parte ou serem omitidos em uma imagem, de acordo com o princípio de suficiência cumulativa.

Motivos de preenchimento

Os motivos de preenchimento são aspectos não salientes, ou seja, todos os elementos estilísticos e formais que não contribuem para a identificação do contexto temático e tampouco informam sobre os referentes. São formas subcomposicionais discretas que podem ser transferidas a outros temas sem ter alguma significação a eles atribuída, sem relação com temas específicos em que ocorrem. Entretanto existem algumas exceções: elementos gráficos conectam referentes externos e também podem manifestar-se em alternância quanto ao seu caráter saliente. Dada as características particulares dos modos de representação na cerâmica Konduri, bem como de suas estratégias de direcionamento da percepção e de atenção, consideramos como unidades de análise elementos (motivos) que podem ser salientes, não salientes e ainda serem caracterizados por uma alternância entre saliência e não saliência, ou seja, entre figuratividade e sua ausência.

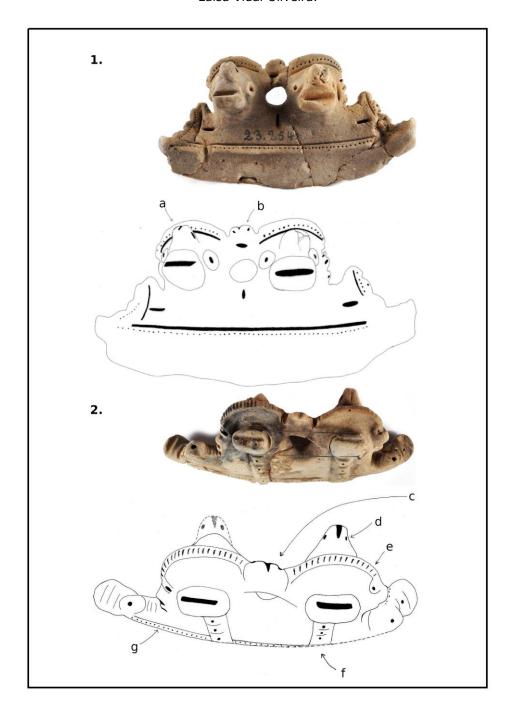
PONTEADO E MODELADO NA FIGURA KONDURI

Entre textura e figura: a alternância da relevância visual e o caráter discreto dos motivos

O filete inciso-ponteado pode se comportar como um motivo subcomponencial discreto e não saliente, mas também pode revelar sua saliência visual quando se converte em cobre nuca ou em braço da cara dupla em uma composição. Seu caráter saliente ou figurativo é ambíguo, pois poderia ser considerado um elemento saliente, cujo referente visual é interpretado de modo indireto pela associação entre cara dupla, adorno cefálico e cobre-nuca, e como não saliente, quando aplicado como elemento decorativo. Dada sua característica discreta, o elemento composicional "filete inciso-ponteado" carrega, em

suas diferentes composições, sentidos que fazem relacionar as composições entre si, como mostra a Figura 7. Sob a letra a temos a forma do adorno de cabeça e/ou do braço da cara dupla composto por filete inciso-ponteado, a letra b indica a face da cara dupla ou o vértice entre a extremidade das duas figuras duplicadas. A letra c mostra outra vista da cara dupla, a letra d mostra motivo protuberante que forma o nariz e/ou uma pequena face destacada, a letra e marca a terminação do adorno ou braço da cara dupla. Enquanto a letra g indica o filete inciso-ponteado circundando o perímetro externo e a letra f mostra a conexão entre o filete apontado em g e o cobre nuca.

Figura 7 – Ilustração mostrando as aplicações do motivo "filete inciso-ponteado" em um fragmento de borda ou flange labial. Dimensões do fragmento 17,8 x 9,0 cm. Ilustrações de Luisa Vidal Oliveira.



A pergunta sobre de que é feito o adorno cefálico e como foi representado por ponteados e incisões incide sobre como tais motivos correlacionam corpo e braços da cara dupla e ao mesmo tempo adornos cefálicos. O filete inciso-ponteado também apresenta uma grande variedade formal ao nível subcomponencial, marcado por distintas composições entre pontos, linhas incisas e entalhes. Contrariamente ao caráter discreto do filete inciso-ponteado, o aspecto do posicionamento vertical e frontal do zoo-antropomorfo assim como a proporção entre boca, olhos e narinas das figuras zoo-antropomorfas constituem-se como elementos não discretos. Esses atributos não ocorrem de maneira individualizada ou entre representações distintas.

Através das características discretas e salientes dos elementos subcomposicionais, podemos chegar a uma ideia acerca da ação da figura no estilo Konduri. Uma maneira de falar sobre essa qualidade é chamar atenção para o movimento oscilante, que consiste em passar de um referente a outro e voltar ao referente anterior, contrapondo duas imagens mentais que competem com a mesma forma impressa na argila. Essa propriedade relaciona o estilo aos elementos animistas e perspectivistas, porque algumas das estratégias atuam através desse recurso visual. O conceito de imagem quimérica (SEVERI, 2003, 2011, 2012, 2013) permite descrever a operação atuante na formação de uma imagem no espaço mental. Tal conceito é distinto do conceito grego, em que partes de corpos de figuras heterogêneas se combinam em uma nova figura. Assim, é esse modo mental da projeção que caracteriza a quimera descrita por Severi, a partir de Warburg (SEVERI, 2003). A imagem dotada dessa qualidade está relacionada à saliência visual (SEVERI 2003). Além disso, entrega dinâmica à imagem através da alteração da focalização do olhar, guiando-o através da figuração do objeto cerâmico. Essa característica é observada por Lagrou (2013) na arte gráfica Huni Kuin (Kaxinawa), cujo olhar ora se fixa na figura englobante, ora na figura englobada, é uma expressão da relação entre figura e fundo, comum em estilos abstratos amazônicos.

Dessa maneira, os atributos discretos e salientes atuam conjuntamente, conduzindo a agência dessas imagens. Enquanto a feição discreta nos permite identificar a composição do motivo e suas variantes em diferentes temas, conferindo a eles um significado próprio, o aspecto saliente fala sobre a concorrência de figuras distintas sob uma mesma forma, contribuindo para a formação de imagens mentais e quiméricas.

Modelagem e ponteado como índice de uma ação

A construção da modelagem é feita por adição de massas de argila, ponteadas e incisas posteriormente que figuram e produzem também uma textura. Além disso, concorrem tanto como elementos figurativos referenciais quanto como elementos de preenchimento da forma, alternando entre saliência e não saliência. Os ponteados por vezes ajudam que a massa de argila se prenda ao corpo cerâmico. Enquanto a linha reforça, eles reinscrevem o ato de adicionar uma massa argilosa em forma de filete, salientando sua tridimensionalidade.

O ponteado complementa a modelagem. A partir de uma massa de argila, é modelada uma pré-forma e anexada à superfície cerâmica, geralmente a modo de apêndice sobre as bordas, em que a posição frontal e vertical é mantida e enfatizada no caso dos fragmentos estudados. No momento de sua aplicação à superfície cerâmica, os ponteados e incisões se tornam ações físicas que ajudam a fixar melhor essa massa de argila à parede cerâmica. Os pontos também são motivos que entregam forma figurativa, em olhos, narizes, bocas, ouvidos e outros orifícios. Uma pré-forma figurativa assume sua figuração final através da fixação da massa argilosa na parede cerâmica, em que os ponteados concentram e amalgamam o contato entre apêndice e cerâmica, ao mesmo tempo que figuram as características essenciais para a representação da figura e de seus

atributos; olhos, boca, nariz etc. Esse processo atribui iconicidade às figuras representadas, ou seja, a dimensão figurativa surge através da representação dos orifícios, ao mesmo tempo como índice e ícone, como textura da pele e como figura, como perfuração e como olhar. Os ponteados e as incisões atuam sinergicamente, fixando o modelado à superfície cerâmica, e iconograficamente, fixando a figura.

Diante da matéria argilosa úmida e disforme, qualquer pressão feita por um dedo, uma unha ou por um artefato pontiagudo promove uma marca que compromete a superfície altamente plástica. A plasticidade da cerâmica reside na alta capacidade de assumir formas derivadas da manipulação, modelagem, incisão etc. Existe um equilíbrio entre a qualidade plástica e a qualidade elástica. Para isso é indicado o antiplástico, que em uma certa quantidade permite dar elasticidade à argila, tornando-a menos quebradiça e permitindo também maior facilidade de elaboração de elementos decorativos. Certamente uma grande atenção foi dada a este aspecto na cerâmica Konduri, cujo antiplástico – o cauxí – espículas silicosas, derivadas da queima e processamento de esponjas de água doce, responsável também, por sua toxidade, por casos de alergia e até cegueira derivadas de sua manipulação.

A alta plasticidade da cerâmica permite que sua forma seja infinitamente remodelada. Apesar disso, o trabalho detalhado das figuras de modelagem e sua aplicação na superfície cerâmica não pode ser infinito. O pentimento⁸ é um elemento característico das técnicas plásticas e identificável por suas marcas. No entanto o fato de os apêndices serem de tamanho tão pequeno e de que a característica expressiva do ponteado é a instantaneidade, indicativa da perfuração, nos permite dizer que o arrependimento seria visível, dada a alta meticulosidade e espontaneidade da execução. É possível que a aplicação e a figuração exijam uma precisão do gesto, associado à imaginação entre a figuração e a desfiguração ou reconfiguração de formas zoomorfas e antropomorfas, criando uma imagem complexa no nível mental, conforme detalhado acima. Dessa maneira, interpretamos o que antes apontamos como qualidade da arte animista, seu minimalismo, que consiste em uma economia de gestos e multiplicação de projeções. Por esse motivo, podemos dizer que esses elementos são necessariamente coordenados para gerar a forma figurativa Konduri. A fixação da matéria argila e a fixação das figuras como economia de gestos e formas são coordenadas, e a relação entre índice e ícone é a do gesto imediato. Tanto o uso de pontos como olhos quanto a ação para marcar a superfície com um instrumento pontiagudo estão correlacionados no mesmo elemento formal.

Pequenos rostos e a alternância entre figura e textura

As características animistas e perspectivistas são ativadas com o ponteado, entalhes e incisões na oscilação entre a relevância visual e a não relevância. O ponteado joga com a alternância entre o índice de perfuração e o ícone dos olhos, boca e nariz. Eles também brincam com a alternância entre mais de um referente para a mesma forma. A configuração entre esses motivos – ponteada e entalhada – compõe a face da cabeça pequena que é mostrada na cara dupla, nas extremidades ou dobras do filete ponteado ou também como uma espécie de textura que marca todo o filete ponteado. Isso ocorre em vários temas e composições. No entanto insistimos que as correlações formais entre o adorno de cabeça e a cara dupla vão além do motivo filete inciso-ponteado. Outro elemento importante é a cabeça pequena que – por meio da estratégia de alternância entre diferentes referentes de uma mesma forma – constitui o que chamamos na primeira

_

⁸ Pentimento é uma palavra de origem italiana usada na história da arte para se referir às marcas deixadas pela alteração em uma pintura durante sua produção.

seção de "englobante-englobado", em que, por exemplo, se vê o rosto pequeno, ao invés do nariz de figuras usando ornamentos cefálicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, apresentamos um conjunto de fragmentos que fazem parte da coleção de cerâmica Konduri pertencente ao Museu Nacional / UFRJ. Desse conjunto, composto por 188 peças cerâmicas Konduri, foi selecionado em um total de 46 fragmentos figurativos por suas características relacionadas à figuração zoo-antrofomórfica e pela representação de ornamentos de cabeça e de cara dupla. Desses, um total de 11 fragmentos foram ilustrados nas figuras que compõem o artigo. Partimos da ideia de que os atuais ornamentos cefálicos indígenas podem ser, por analogia, correlacionados a essa representação do ornamento de cabeça na cerâmica Konduri do período pré-colonial (1000–1500 D.C.), considerando seu caráter múltiplo (VIVEIROS DE CASTRO, 2004; VAN VELTHEN, 1975, 2010; MILLER [2007] 2018, 2009; SANTOS-GRANERO, 2009; LAGROU, 2016; DUARTE, 2017). Na figura I, mostramos a variedade de formas de alguns dos adornos cefálicos figurados no conjunto cerâmico e, na figura V, mostramos fotografias de adornos cefálicos do povo Munduruku atual, no qual se vê semelhança com os dois primeiros ornamentos Konduri mostrados de cima para baixo na figura I.

Discutimos os elementos de uma figuração animista, na qual a ideia de interioridade contínua e exterioridade descontínua se reflete em várias formas de jogos figurativos e visuais (DESCOLA, 2010; INGOLD, 2002). Por sua vez, a figuração, a partir do aspecto perspectivista, enfatiza a expressão de interioridade / exterioridade, que reflete relações e pontos de vista que vão além da ideia de representação, materializada como imagem quimérica (SEVERI, 2003, 2010, 2013; LAGROU, 2013). Observou-se que a configuração de imagens híbridas no espaço mental refere-se a um regime visual que propõe relações dinâmicas, seja pela modificação da percepção visual, pela direção do foco do olhar, seja pela manipulação de cerâmica, girando as vistas em 45, 90 e 180 graus, o que confirma a qualidade dinâmica e performática visual do objeto (OLIVEIRA, 2018).

Com isso, chegamos à possibilidade de implementar uma análise configuracional, baseada nos conceitos de relevância visual e discrição. Comparando figuras zoo-antropomórficas com ornamentos corporais com o tema da cara dupla, foi proposto que o elemento filete inciso-ponteado tivesse uma grande centralidade na iconografia Konduri, que pode ser vista em ornamentos cefálicos, cara dupla e circundando o perímetro externo da cerâmica, conectando-se com os cobre-nucas. Também vemos que o caráter de oscilação entre relevância e não relevância nos permite configurar imagens mentais de figuras alternativas. O reconhecimento de pequenas faces salientes nos possibilita entender o filete ponteado como um elemento que apresenta uma ambiguidade entre textura e figura. Quando os pontos e incisões são apresentados como textura, temos acesso à imagem de um corpo que conecta figuras, como indicava Hilbert (1955). Quando vemos o aspecto destacado e figurativo dos pontos, temos acesso a um elemento que faz com que as pequenas faces se multipliquem no corpo da cara dupla, no ornamento cefálico e no cobre nuca.

O foco deste artigo concentra-se precisamente no modo de representação de um artefato, o ornamento de cabeça, composto por um elemento, um motivo cheio de pequenas faces figurativas que alternam entre a visibilidade e a invisibilidade. O ornamento de cabeça é feito de uma materialidade que revela um corpo heterogêneo, formado por outros corpos, representado em sua interioridade genérica por essas pequenas faces que antes se projetam, ou não se projetam, em uma textura formada continuamente pela repetição de um padrão de pontos, linhas incisas ou entalhadas. Com o aspecto figurativo ativado, os ornamentos mostram sua interioridade consistindo em

uma multiplicidade de rostos, identificados por seus olhos formados por índices de perfuração e uma economia de formas, que permite ampliar a projeção visual. O ornamento não se apresenta mais como tal, mas como um ser dotado da mesma materialidade da cara dupla, mostrando sua face ao abraçar a cabeça de uma figura com seus longos braços que contêm o potencial de muitas faces ocultas.

AGRADECIMENTOS

Ao Museu Nacional, ao PPGArq, aos professores e funcionários que apoiaram essa pesquisa durante os anos de 2016 a 2018. À Capes, que me concedeu uma bolsa de mestrado. À Dra. Denise Gomes (UFRJ / Brasil), pela orientação durante o Mestrado e crítica construtiva nesta investigação. À Universidade de Tarapacá, que me concedeu uma bolsa de estudos entre 2018 e 2019. À Dra. Helena Horta (UCN / Chile), pela leitura deste artigo. Aos avaliadores e editores da Revista da Sociedade Brasileira de Arqueologia (SAB), pela revisão do artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA DE FARIA, João. 1946. A cerâmica da tribo Uaboí dos rios Trombetas e Jamundá. A Contribuição para o Estudo da Arqueologia Pré-histórica do Baixo Amazonas. Ministério da Agricultura, CNPI. *Publicação nº 89*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2001. O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu). *Journal de la Société des Américanistes* 87, 87:137-160.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2004. As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen. Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin 68: 51-71.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2006. De divinações xamânicas e acusações de feitiçaria: imagens Wauja da agência letal. *Mana* 12, 2: 285-313.
- BARRETO, Cristiana Nunes Galvão de Barros. 2008. Meios místicos de reprodução social: Arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga. Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo.
- COSTA, Jucilene Amorim; DA COSTA, Marcondes Lima; KERN, Dirse Clara. 2013. Analysis of the spatial distribution of geochemical signatures for the identification of prehistoric settlement patterns in ADE and TMA sites in the lower Amazon Basin. *Journal of Archaeological Science* 40, 2771-82.
- DESCOLA, Philippe. 2010. La Fabrique des Images. La Lettre du Collège de France, Paris.
- DESCOLA, Philippe. & PONS, H. 2012. Más Allá de Naturaleza y Cultura. Amorrortu, Buenos Aires.
- DUARTE, Nelly. 2017. Nokê mevi revôsho shovima awe "o que é transformado pelas pontas das nossas mãos" O trabalho manual dos Marubo do Rio Curuçá. Dissertação de mestrado. Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- FAUSTO, Carlos. 2013. A máscara do animista: quimeras e bonecas russas na América indígena. En. Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena, editado por Severi, C. & Lagrou, E., pp. 305-331. 7Letras, Rio de Janeiro.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. 2002. Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP. EdUSP.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. 2010. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó. *Arqueologia amazônica*, 1:213-234pp.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. 2012. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 7 (1):133-159.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. 2016. O Lugar dos Grafismos e das Representações na Arte Cerâmica Pré-Colonial Amazônica. *Mana*, 22(3): 671-703. Gomes, D. M. C. 2017. Politics and ritual in large villages in Santarém, lower Amazon, Brazil. *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 27, 2:275-293.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. 2017. Politics and ritual in large villages in Santarém, lower Amazon, Brazil. *Cambridge Archaeological Journal*, 2017, vol. 27, no 2, p. 275-293.
- GOW, Peter. 1999. Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. 5:229–246.
- GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. 2008. Além da margem do rio as ocupações Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- HILBERT, Peter Paul. 1955. A cerâmica arqueológica da região de Oriximiná. Belém. *Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará* vol.9.

- HILBERT, Peter Paul; HILBERT, Klaus. 1980. Resultados Preliminares da Pesquisa Arqueológica nos Rios Nhamundá e Trombetas: Baixo Amazonas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 75:1-15.
- INGOLD, Tom. 2000. Totemism, animism and the depiction of animals. In: *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Editado por Ingold, T., pp.112-131 2nd ed. Routledge, London and New York. JÁCOME, C. P. 2017. Dos Waiwai aos Pooco Fragmentos de história e arqueologia das gentes dos rios Mapuera (Mawtohrî), Cachorro (Katxuru) e Trombetas (kahu). *Tese de Doutorado*. USP, São Paulo.
- KNIGHT, Vernon. James Jr.. 2013. *Iconographic method in new world prehistory*. Cambridge University Press, New York.
- KUBLER, George. 1967 The iconography of the art of Teotihuacan. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, no 4, p. 1-40.
- LAGROU, Els. 2007. A Fluidez da forma: arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre). PPGSA-UFRJ. Rio de Janeiro.
- LAGROU, Els; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; QUINTAL, William Resende. 2009. Arte Indígena no Brasil: Agência, Alteridade e Relação. Editora C/Arte.
- LAGROU, Els. 2011. Existiria uma arte das sociedades contra o estado? *Revista de Antropologia* 1:747-780.
- LAGROU, Els. 2013. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. En *Quimeras em Diálogo: Grafismo e Figuração nas artes Indígenas*, editado por C. Severi & E. Lagrou, pp. 67-110. 1ª ed. Editora 7Letras. Rio de Janeiro.
- LAGROU, Els. 2016. Um corpo feito de artefatos. *Palavras em imagens: Escritas, corpos e memórias*, p. 133.
- LAGROU, Els. 2019. Learning to See in Western Amazonia. Social Analysis, 63(2):24-44.
- MCEWAN, Colin.; BARRETO, Cristina. & NEVES, Eduardo Góes. (ed.). 2001 *Unknown Amazon:* Culture in Nature in Ancient Brazil. British Museum Press.
- MEGGERS, Betty J & EVANS, Clifford. 1961. An experimental formulation of horizon styles in tropical forest of South America, En *Essays in Precolumbian Art and Archaeology*, editado por S. Lothrop. Pp. 372-88, Harvard University Press, Harvard.
- MILLER, Joana. 2018 [2007]. As coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara). Mauad Editora Ltda, 2018.
- MILLER, Joana. 2009. Things as persons: body ornaments and alterity among the Mamaindê (Nambikwara). The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood, p. 60-80.
- OLIVEIRA, Luisa Vidal de. 2018. Performance e Iconografia do Baixo Amazonas: A cerâmica ritual Konduri. *Dissertação de mestrado*. Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- PHILLIPS, Philip; BROWN, James A. 1982 Pre-Columbian Shell Engravings from the Craig Mound at Spiro, Oklahoma. 6 vols. *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Harvard University, Cambridge, Massachusetts*, 1975.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. Santos. 2009. Hybrid bodyscapes: A visual history of yanesha patterns of cultural change. *Current Anthropology*, 50:477–512.
- SEVERI, Carlo. 2003. Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. *L Homme*, 165: 77–128pp.
- SEVERI, Carlo. 2010. El sendero y la voz: Una antropología de la memoria. Buenos Aires, 1ª ed. SB, 367pp.

- SEVERI, Carlo. 2011. L'espace chimérique. Perception et projection dans les actes de regard. *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts.* 13: 8-47pp.
- SEVERI, Carlo. 2012. The arts of memory: Comparative perspectives on a mental artifact. *Journal of Ethnographic Theory*, *2*(2): 451–485pp.
- SEVERI, Carlo. 2013. O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar: In *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*, editado por Severi, C., & Lagrou, E., pp. 25-66. 1ª ed. Editora 7Letras, Rio de Janeiro.
- TAYLOR, Anne-Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2006. *Un corps fait de regards*. Paris. *Qu'est-ce qu'un corps*, 148-199pp.
- VAN VELTHEN, Lúcia Hussak van. 1975. Plumaria Tucano: Tentativa de análise. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. n° 57 Belém, Pará. 25 pp.
- VELTHEM, Lúcia Hussak van. 2010. *Artes indígenas*: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. Textos escolhidos de cultura e artes populares. Rio de Janeiro, vol.7, 1:55-65pp.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 1996, vol. 2, 2:115-144pp.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. Cosac & Naify, São Paulo.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2004. Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. *Common Knowledge*, 10(3): 463–484pp.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2006. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), vol. 15, 14-15: 319-338pp.