

REVISTA DE ARQUEOLOGIA

Volume 36 No. 1 Janeiro - Abril 2023

ARTIGO

CORPOS-URNAS NA ARTE E ARQUEOLOGIA DA FOZ DO AMAZONAS: PRERROGATIVAS E PERCALÇOS DE UMA PESQUISA PRETENSAMENTE PÓS-REPRESENTACIONAL

Mario Junior Alves Polo*

RESUMO

A Foz do Rio Amazonas conta com sítios arqueológicos funerários povoados por diversos corpos em cerâmica. No presente artigo é apresentada a pesquisa desenvolvida sobre alguns tipos de corpos-urnas em contextos do sul do Amapá e ilhas de sua costa estuarina. A ideia é narrar os percalços de se desenhar e aplicar um método pós-representacional de análise, por meio do qual buscamos tecer contribuições sobre a arte indígena que floresceu na região até o contato com as frentes europeias. Debates, por meio dessa abordagem, sobre um regime artístico e de corporeidade no qual a mimeses e o figurativismo são possíveis aparatos na composição de seres diversos, e não valores ou recursos visuais por si só.

Palavras-chave: Arqueologia amazônica; teorias pós-representacionais; corporeidade; métodos de análise.

* Gerente de Coleções Arqueológicas no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); doutor em Arqueologia (PPGARq-MN-UFRJ) e mestre em Preservação do Patrimônio Arqueológico (IPHAN). E-mail: mariojrpolo@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5364-0843>.

URN-BODIES IN THE ART AND ARCHEOLOGY FROM THE MOUTH OF THE AMAZON: PREROGATIVES AND MISHAPS OF AN ALLEGEDLY POST-REPRESENTATIONAL RESEARCH

ABSTRACT

The mouth of the Amazon River has funerary archaeological sites populated by several ceramic bodies. This article presents the research carried out on some types of urn-bodies from contexts in the south of Amapá and islands on its estuarine coast. The idea is to narrate the difficulties of designing and applying a post-representational method of analysis, by which we sought to weave contributions on the indigenous art that flourished in the region until the contact with European fronts. Through this approach, we debate about an artistic and corporeality regime in which mimesis and figurativism are possible devices in the composition of different beings, and not values or visual resources *per se*.

Keywords: Amazon Archaeology; post-representational theories; corporeality; analysis methods.

CUERPOS-URNAS EN EL ARTE Y LA ARQUEOLOGÍA DE LA DESEMBOCADURA DE AMAZONAS: PRERROGATIVAS Y REVESES DE UNA INVESTIGACIÓN POSREPRESENTACIONAL

RESUMEN

La desembocadura del río Amazonas tiene sitios arqueológicos funerarios con diversos cuerpos cerámicos. Este artículo presenta una investigación sobre algunos tipos de cuerpos-urnas en el sur de Amapá (Brasil) y en islas de su estuario. Se pretende narrar los reveses del diseño y aplicación de un método de análisis posrepresentacional, con el cual buscamos hacer aportes sobre el arte indígena que se desarrolló en la región hasta el contacto con los europeos. Este enfoque permite discutir un régimen artístico y de corporeidad en el que son la mimesis y el figurativismo los posibles dispositivos en la composición de seres diversos, y no los valores o recursos visuales *per se*.

Palabras clave: Arqueología amazónica; teorías posrepresentacionales; corporeidad; métodos de análisis.

INTRODUÇÃO

Como pensar a arte indígena da foz do Amazonas, anterior ao contato com as frentes europeias, sem se fixar à decifração de significados e ao iconismo tão caros à perspectiva ocidental? Do interior da Arqueologia, conseguimos descrever essa produção artística e artefactual por meio de abordagens menos representacionais? Essas perguntas alimentaram a pesquisa apresentada neste artigo, dedicado a debater particularmente os caminhos teóricos e metodológicos trilhados e como esses se adaptaram aos elementos em análise.

A pesquisa esteve voltada a materiais que inicialmente puderam ser classificados como urnas funerárias antropozoomorfas pertencentes aos conjuntos cerâmicos Maracá, Caviana e Cupixi¹. Oriundos de uma região da Foz do Amazonas marcada pela “profusão de corpos” em cerâmica ou propriamente pela grande presença de figuração antropozoomorfa em seus sítios arqueológicos. Datações relativas situam-nos, temporalmente, entre o início do segundo milênio d.C. e o contato com europeus. Sua distribuição geográfica conhecida se dá ao sul do Amapá e sua costa estuarina, na região que vai dos rios Amapari e Araguari até as ilhas ao noroeste do arquipélago do Marajó (Figura 1). Uma área, portanto, limiar entre os estados do Amapá e do Pará, repleta de ilhas e altamente marcada pelos fluxos das águas e cheias.

Tais materiais interessaram e puderam ser inicialmente reunidos, junto a outros sem classificação conhecida, por manifestarem a reincidência de duas formas em particular: humanos sentados e quadrúpedes com face humana – que durante a pesquisa puderam ser distribuídos em três tipologias (Figura 2). A investigação se concentrou sobre a existência e as possíveis particularidades de um regime de composição compartilhado por diferentes grupos da região já frisada.

A amostragem de peças reunidas dessas tipologias foi de oitenta urnas inteiras ou semi-inteiras e oito conjuntos de materiais fragmentados, sob guarda do Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva (MHJCS), do Núcleo de Pesquisa Arqueológica do Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá (NuPARq/IEPA), do Centro de Pesquisa e Estudos Arqueológicos do Amapá da Universidade Federal do Amapá (CEPAP-UNIFAP), Museu de Arqueologia e Etnologia do Amapá (MAE-AP) e Museu Nacional (MN/UFRJ).

O esforço proposto foi o de pensar esses artefatos e seus contextos a partir de uma perspectiva que escapasse, em alguma medida, do imperativo da significação. Nesse sentido, foi preciso repensar o método iconográfico ou o modo como ele é muitas vezes empregado no seio da Arqueologia quando se trata de contextos repletos de figuração. Trata-se de direcionar a atenção às práticas registradas, de algum modo, nessas urnas e contextos arqueológicos, e aos modos de se interagir com tais objetos que podemos identificar. Nesse ínterim nos interessamos, sobretudo, pelas concepções de corpo observáveis nesse registro. Quais as formas amazônicas de jogar com o corpo quando se trata dessas urnas? Quais modalidades de composição ou fabricação do corpo foram evocadas na relação com tais objetos ou seres-urnas?

¹ Sobre o conjunto Maracá há extensa produção (GUAPINDAIA, 2001), ao passo que a caracterização dos conjuntos Caviana e Cupixi é recente (ROSTAIN, 2011; SALDANHA, 2016). Apesar da atual fragilidade da classificação para Caviana e Cupixi, decidimos assumir os três referidos conjuntos por entender que havia subsídios suficientes para distingui-los entre si, e assim avançar em sua caracterização (POLO, 2019, 2020, 2021). E por não negar a necessidade de que as fronteiras entre tais conjuntos sejam progressivamente revistas e tensionadas – sobretudo a unidade do conjunto Caviana.

Figura 1. Mapa com distribuição dos sítios arqueológicos que integram a análise, por meio de amostra diretamente analisada ou de dados indiretos. Os sítios Maracá do Igarapé do Lago (item 1) são, nomeadamente: Gruta do Jaboti (AP-MZ-39), Gruta do Veado, Gruta dos Desesperados, Gruta do Anajazal, e Gruta do Piquiá. Cabe frisar que a análise também incluiu materiais de sítios não conhecidos.

Fonte: elaboração do autor.

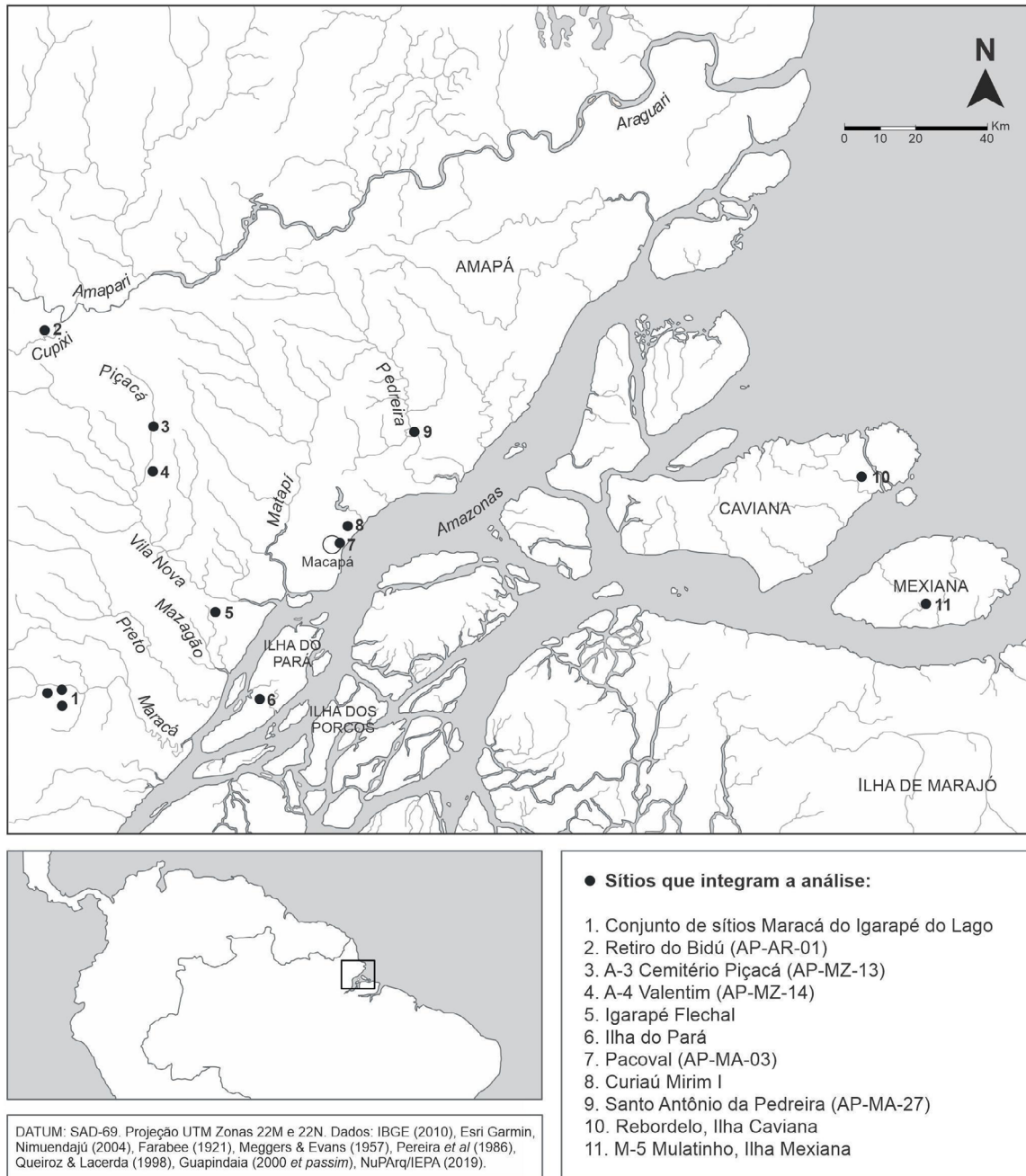
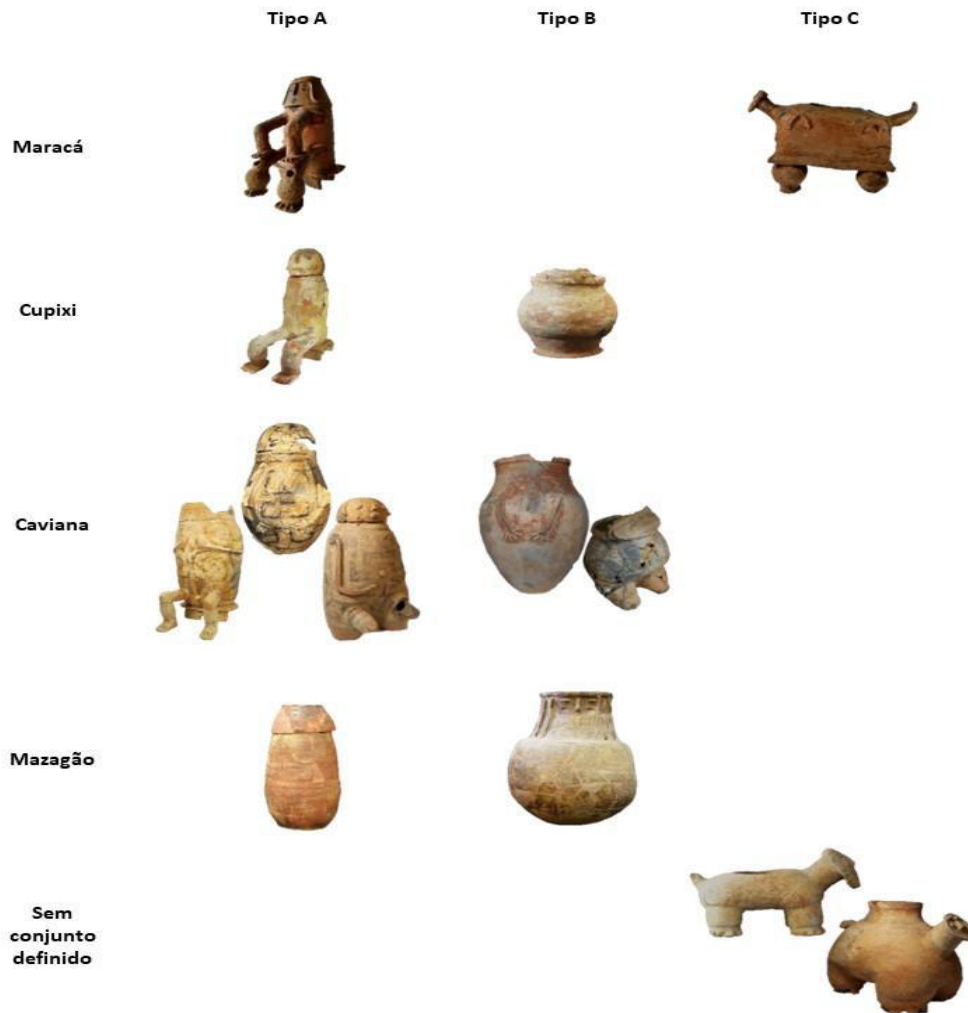


Figura 2. Tipologia adotada ao longo da pesquisa, de modo a viabilizar e valorizar o contraste entre corpos-urnas de diferentes conjuntos ou contextos. Nelas, foram reconhecidas e organizadas três fórmulas principais de composição do corpo: A) Figuras sentadas ou em eixo vertical cujo rosto se concentra na tampa da urna; B) Figuras cujo rosto se concentra na própria parede (bojo ou pescoço) da urna; C) Figuras sobre quatro apoios ou quadrúpedes.

Fotos: autor. Acervos MHAJCS, NuPArq/IEPA, CEPAP/UNIFAP, MAE/AP e MN/UFRJ.



ARTE COMO REFLEXÃO, E OUTRAS INCURSÕES PÓS-REPRESENTACIONAIS

O estudo da representação pode muitas vezes provocar mais questões do que respostas, mas ao fazê-lo podemos enriquecer a nossa compreensão de como interagimos com o mundo, e de como nossos antepassados podem tê-lo feito (KYRIAKIDIS, 2007, p. 305).

Recentemente, classificamos como *pós-representacionais* uma série de abordagens que, grosso modo, fogem da busca pela decifração de significados nas artes – mesmo que essas abordagens não se nomeiem de tal forma. Isso ocorre porque a ideia de representação vem sendo progressivamente interrogada e tematizada, em diferentes campos de conhecimento. Nesse âmbito se discute os sentidos atribuídos por diferentes grupos humanos à produção de imagens, suas concepções sobre o que seja manufaturar um objeto ou materializar uma ideia, e o próprio modo de conceber a relação entre ideia e forma – assim como a existência ou não de uma disjunção entre ideia e forma.

Conforme Latour (1988), no interior do regime de representação instaurado no Ocidente com o Cartesianismo, representar corresponde a estar no lugar de um objeto ausente (DESCOLA, 2010; LATOUR, 1988, p. 23). Subsiste aí um caráter de substituição, assim como um efeito metafórico. Há um vácuo entre a coisa em si (ou referente) e o seu protótipo. Nesse esquema a representação não corresponde a uma representificação, mas sim à satisfação de um modelo, ao reflexo de uma realidade pré-existente. E a valorização da mimesis e da perspectiva no Renascimento seria parte desse fenômeno que marca a era Moderna (HEIDEGGER, 1977).

É a partir desse entendimento que esmiuçamos não apenas a relação que mantemos com as imagens, mas também como as formas ocidentais de pensar a ciência (e até a política), estiveram progressivamente balizadas pelo imperativo da representação (BOLT, 2004). Consequentemente cabe perguntar até que ponto projetamos esse imperativo, que nos marca tanto, às imagens produzidas por grupos de outros períodos e regiões? É possível pensar a Arte e a Arqueologia amazônicas fora (ou um pouco mais para fora) desse esquema?

Um primeiro passo é diferenciar representação de figurativismo. É comum que haja alguma confusão entre essas expressões, e que ambas sejam opostas à abstração. Contudo, o figurativismo não carrega necessariamente a intenção em representar com semelhança algum protótipo, nem depende do potencial mimético desse esforço. Ou seja, não opera necessariamente a correspondência (que pressupõe uma separação) entre imagem e realidade.

Um segundo passo pode ser dado rumo à postura contrarrepresentacional difundida por autores como Heidegger (1977), Foucault, Merleau-Ponty, Latour (1988), Deleuze e Guattari (DELEUZE, 1994; DELEUZE, GUATTARI, 2011) – por meio dos quais chegamos recentemente à formulação de teorias ditas pós ou não-representacionais. Trata-se de um campo teórico pós-estrutural que reúne diferentes proposições em torno do objetivo de não priorizar as representações como o primeiro veículo epistemológico, por meio do qual o conhecimento é extraído do mundo (CADMAN, 2009; LORIMER, 2005). O foco aí reside nas experiências concretizadas e corporificadas, nas práticas – mais que nos produtos – e nos processos que se dão para além do pensamento consciente. Essas teorias bebem do pragmatismo, da Teoria Ator-Rede, do feminismo pós-estruturalista e da teoria Queer. Além disso, acompanham o debate sobre ontologia e o renovado interesse sobre materialidade, corporeidade e performatividade, de tal modo que na Antropologia essa discussão se volta sobretudo às dimensões materiais da vida. A Antropologia da Arte, em especial, se desdobra nas ideias de presença, eficácia e de status ontológico das imagens (GAIGER, 2011; MEYER, 2012; VAN ECK, 2010, 2015). A influência da produção de Alfred Gell (1992, 1996, 1998) é notória nesse último quadro.

Outro passo, essencial e mais preciso, pode ser dado em direção àquilo que conhecemos sobre a arte indígena das terras baixas sul-americanas. No que diz respeito aos grupos amazônicos e do interior da Antropologia, são cruciais as contribuições de Lúcia Van Velthen (2003, 2016), Aristóteles Barcelos Neto (2004, 2008, 2020), Els Lagrou (2007, 2009, 2011a, 2011b, 2013), Carlo Severi (2007), Luisa Elvira Belaunde (2013) e Carlos Fausto (2013), em que se articulam conceitos-chave como aqueles de presença, eficácia da imagem e status ontológico dos objetos.

Já na Arqueologia amazônica, há uma extensa produção que se desenvolveu em diálogo com a virada ontológica e com a Antropologia da Arte. Em destaque está a produção de Denise Gomes (2001, 2002, 2010, 2012, 2016, 2019), Cristiana Barreto (2004, 2009, 2014a, 2014b, 2017) e demais contribuições recentes que aprofundam o que sabemos sobre a arte indígena oriunda de contextos arqueológicos, a exemplo dos trabalhos de Erêndira Oliveira (2016, 2020), Emerson Nobre (2017, 2020) e Marcony Alves (2020). São produções, em grande medida, interessadas em práticas de subjetivação dos objetos, agência e performance². Todo esse trajeto promove a aproximação cada vez maior entre

² Para uma importante revisão sobre esse trajeto de aproximação da Arqueologia Amazônica à Etnologia e à Antropologia da Arte, ver OLIVEIRA *et al* (2020).

Arqueologia Amazônica e as noções indígenas sobre imagem, corpo, figuração e conceitos afins, enquanto aparato teórico e conceitual que nos coloca perguntas e provocações para pensar os materiais e agentes com os quais lidamos.

De um modo ou de outro, a abordagem pós-representacional parece possuir grande pregnância em sua aplicação ao universo ameríndio e amazônico, devido às particularidades da arte perspectivista, conforme descreve Lagrou (2009, 2013). Afinal esta seria uma arte mais dedicada a agir sobre o mundo do que a representá-lo, atuando mais como instrumento de reflexão do que como reflexo do vivido (LAGROU, 2009, p. 17). Nessa direção, se descreve um terreno potencialmente fértil para as propostas pós-representacionais em sua atenção às práticas e às diferentes formas de interação com os artefatos. Assim, nos valem dos debates sobre imagens, artefatos e corpos para este universo ontológico, explorando de que modo se relacionam e se confundem essas três categorias materiais, com especial ênfase sobre o corpo e como este, no âmbito do perspectivismo ameríndio, também escapa ao imperativo da representação (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2006). Trata-se de considerar, enfim, a permeabilidade e o entrelaçamento entre imagens, objetos e corpos para as ontologias amazônicas, ou ainda a indistinção entre arte e artefato para a região, conforme descreve Els Lagrou (2007, 2009, 2011a, 2011b, 2013).

[...] não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os Piaroa (Venezuela) todos estes itens, desde pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (*a'kwa*) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belas porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem (LAGROU, 2009, p. 35).

UM MÉTODO COMPÓSITO E INSTÁVEL, COMO OS CORPOS EM ANÁLISE

As abordagens pós-representacionais se distanciam de um modo de produção do conhecimento que dependa de uma metodologia pronta e de tom normativo. Na Antropologia, campo em que este tópico foi mais bem ventilado até então, o que se propõe é uma forma de atuação e de produção bastante atrelada à prática, ao vivido, às impressões imediatas do(a) pesquisador(a) e à relação desenvolvida com participantes da pesquisa, o que acaba por destinar um grande peso à figura do(a) informante ou grupo estudado (HENARE *et al*, 2007). Na Arqueologia, abordagens pós-representacionais têm sido desenvolvidas por meio de métodos que valorizam a relação da pessoa que desenvolve a análise com aquilo que é estudado, e que dão tanta atenção ao processo de pesquisa quanto à consecução dos objetivos desta (ALBERTI, 2007, 2016; BACK DANIELSSON *et al*, 2012; MARSHALL; ALBERTI, 2009, 2014). De todo modo, ao invés de um modelo metodológico próprio às teorias pós-representacionais e formatado particularmente ao campo da Arqueologia, podemos pensar em princípios ou provocações que movem a produção do conhecimento assentada sobre essas teorias.

O investimento na experimentação e na descrição são dois dos mais importantes desses princípios, conforme Thrift (2008, p. 12) e Cadman (2009, p. 6). A ideia, de fato, é romper as divisórias entre análise, descrição e experimento.

[...] pesquisas não-representacionais adotaram estilos de escrita performativos e experimentais que procuram apresentar algo da natureza efêmera da prática cotidiana ou o potencial da própria escrita performativa em si. O uso da montagem (que justapõe diferentes métodos de pesquisa de diferentes tempos e espaços), por exemplo, tem sido buscado para dar conta da multiplicidade virtual do mundo não-representational (CADMAN, 2009, p. 6).

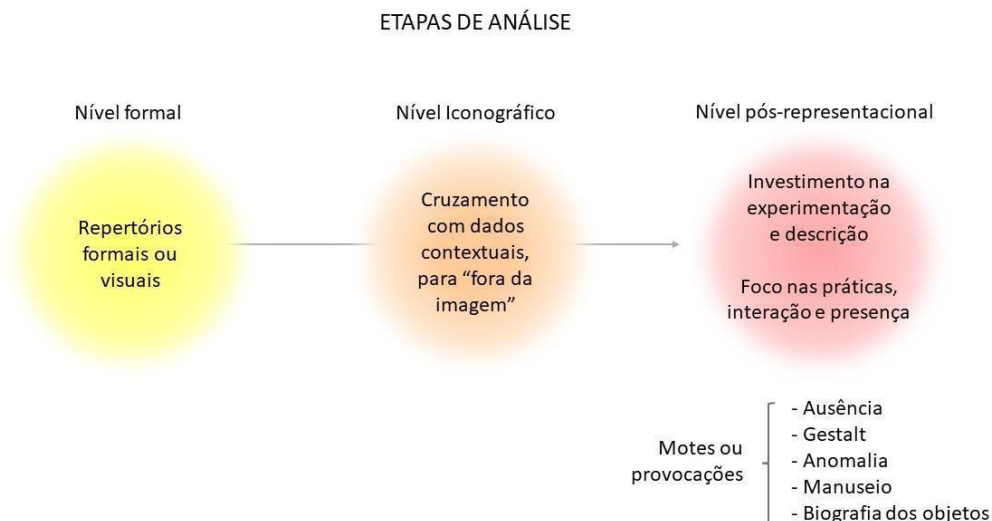
A ideia de experimentação denota, ainda, que é possível abandonar algumas das chaves conceituais e procedimentos que se mostrarem menos profícuos ao longo da pesquisa, e que este método não se mantém fechado ou pronto, mas em contínua construção. Permite seu aprimoramento sucessivo, e por isso o interesse em dar ênfase tanto ao processo de pesquisa quanto à consecução dos seus objetivos.

Bolt (2004, p. 109), retomando Heidegger (1977), afirma que estaríamos tão imersos em um modelo de pensamento representacional que é preciso considerar as limitações de qualquer análise que se proponha a fugir desse imperativo. Daí o caráter tentativo do método, ou a assunção de que se trata de um esforço pretensamente pós-representacional. De fato, não é tarefa fácil se desvencilhar do olhar ocidental para buscar se aproximar de formas indígenas pré-cabralinas de interagir com os corpos-urnas em foco. O que Bolt sugere é que essa dificuldade seja assumida e que seja possível partir de um esquema representacional para progressivamente questioná-lo. Ou seja, partir de uma prática mais habitual ou representacional para progressivamente relativizá-la, ao invés de assumir desde o princípio um olhar antirrepresentacional. Trata-se da possibilidade de admitir e inclusive registrar as armadilhas com que nos deparamos ao longo da pesquisa ou da criação, ao invés de negá-las ou simplesmente contorná-las, produzindo assim essa exegese na nossa própria posição perante o conhecimento ou a arte.

Assim, propus para este exercício a combinação de três níveis de análise distintos: o formal, o iconográfico e o pós-representacional (Figura 3). Com isso foi possível prever um progressivo afastamento do olhar representacional, sobretudo no terceiro nível em relação aos dois primeiros, o que não significa que eles sejam aplicados de modo isolado entre si. Alguns procedimentos como o registro visual (por desenho ou fotografia), serviriam a todos os três níveis, bem como os esforços descritivos em geral.

Figura 3. Etapas de análise assumidas na pesquisa, com progressiva aproximação ao nível pós-representacional.

Fonte: elaboração do autor.



Para o nível *formal*, a ideia foi averiguar dentre os corpos-urnas (e, neste momento, somente a partir deles) a distribuição e reincidência das mesmas convenções imagéticas, ou seja, dos mesmos motivos e elementos figurativos presentes na composição. Esse esforço leva a enxergar padrões no interior de uma mesma tipologia de materiais e entre os conjuntos cerâmicos estudados, permitindo que se produza uma caracterização densa dos mesmos e que se identifique repertórios visuais.

Boas demonstrara, em *Arte Primitiva* (1996 [1927]), o potencial das análises que se atêm às formas e suas convenções, reincidências e combinações. Desde então análises deste tipo vêm

sendo empregadas e aprimoradas em diferentes áreas, como etapa basilar da iconografia de grupos sem escrita. Em comum, essas análises independem da inferência de sentido às imagens ou de elementos externos ao material analisado, sendo produzidas detidamente por meio da exegese das formas. Neste artigo fazemos uso de uma proposta particular de análise formal, apresentada por Knight Jr. (2013), denominada de análise configuracional, selecionando os procedimentos entendidos como pertinentes aos materiais sob investigação e à abordagem adotada. Consideramos, igualmente, os trabalhos de Gell (1998) e Lagrou (2007), quanto ao tratamento ofertado às imagens no interior de um mesmo estilo ou de uma mesma tipologia. Com isso foi possível desenvolver um protocolo de análise com variáveis para cada elemento visual.

O nível *iconográfico*, por sua vez, alia os resultados da análise formal a dados de ordem externa às formas (KNIGHT JR., 2013). São conjugados aqui os dados comumente mobilizados em pesquisas arqueológicas, como aqueles descritos enquanto dados tecnológicos, estratigráficos, cronológicos, espaciais, bioarqueológicos e demais dados contextuais afins, que extrapolam o objeto em si e que podem vir a contribuir com sua interpretação. Contudo, e conforme Elizabeth Benson (2008) propõe, é cabível o devido cruzamento dos procedimentos ditos iconográficos àqueles próprios à Arqueologia, ao invés de simplesmente colocar os dados externos às imagens à serviço de sua interpretação. O que propusemos, enfim, é que se buscasse um olhar integrado entre objeto e contexto, quebrando essa barreira que os separa (e que é, em primeira instância, conceitual), de modo a se caminhar rumo a um nível de interpretação para além da forma.

Para os dados tradicionalmente descritos como *tecnológicos* recorremos a um corpo metodológico reconhecido para a análise cerâmica, e particularmente a Gomes (2008). Esses dados congregam dimensões, técnicas de manufatura, espessura média, tipo de queima, antiplástico, coloração de superfície, tratamento de superfície e marcas de manufatura. Para os dados contextuais³ foram considerados os padrões de deposição dos materiais, as relações intra-sítio e de caráter espacial e a distribuição dos sítios na paisagem. Também foram analisados os demais dados geográficos e ambientais que pudessem interessar aos objetivos da análise e ao adensamento daquilo que sabemos sobre tais corpos-urnas, seu universo ontológico e fenômenos sociais dentro dos quais estiveram imersos.

Por fim, também se consideram os dados provindos da produção etnológica sobre as terras baixas sul-americanas e, especialmente, sobre a região estudada. Knight Jr. (2013) sugere, designadamente, o recurso à analogia etnográfica. Entendo que mais do que isto, é possível considerar a longa duração dos sistemas de pensamento regionais, sem desconsiderar as transformações ocorridas a partir do período colonial. Trata-se, de todo modo, da pregnância de se valer da produção etnológica sobre os grupos do presente como aparato teórico e conceitual, para que seja possível ampliar as possibilidades interpretativas e se colocar novas perguntas sobre os artefatos em análise e os grupos com os quais estiveram em interação.

Enfim, no nível de análise aqui entendido como *pós-representacional*, o interesse recai sobre os dispositivos ligados à ação e à prática, e por meio dos quais “as imagens se tornam eficazes em determinados contextos” (FAUSTO, 2013, p. 308). Trata-se de considerar os elementos gestuais e performativos associados aos artefatos estudados, interessando mais os mecanismos visuais e de contato do que o possível conteúdo das imagens. O foco se volta aos sistemas de interação, ao manuseio envolvido na produção, uso, descarte, reutilização e demais modos de se relacionar com os objetos, ao invés dos sistemas de significação.

Conforme sugere Back-Danielsson e colaboradores a respeito de análises que ultrapassam a representação na Arqueologia, o “principal objetivo é evitar concentrar-se demais em ‘encaixá-las’

³ Cabe considerar que uma parcela significativa dos materiais analisados não contou com informações sobre seu sítio ou contexto de origem, o que torna esses dados ainda mais expressivos quando existentes.

[as imagens] àquilo que ‘conhecemos’ e, ao invés disso, elucubrar acerca das formas arqueológicas de abordar imagens do passado” (BACK DANIELSSON; FAHLANDER; SJÖSTRAND, 2012, p. 3). Partindo desta sugestão, propusemos para o presente nível de análise o recurso a alguns diferentes motes e conceitos-chaves, que listo a seguir.

Ausência: O primeiro corresponde à ideia de *ausência* em Douglass Bailey (2005, 2007), que propõe a atenção não apenas à presença e reincidência de motivos, mas à omissão de elementos figurativos comuns ou esperados em determinada composição. O que pode ou não pode faltar em determinada composição com uma “fórmula” conhecida? Em que situações ou contextos um motivo pode ser omitido, minimizado ou mesmo destacado da imagem? Essa noção se aplica não apenas ao momento inicial de composição do objeto, mas também a intervenções posteriores, considerando quebras e remontagens.

Gestalt: O segundo mote analítico é emprestado de Malafouris (2007) em sua atenção à imagética paleolítica: nomeadamente a *Gestalt*, por meio dos seus princípios da proximidade, continuidade, similaridade e *closure* (fechamento ou complementação). Trata-se da atenção às imagens como atributos perceptivos, ao modo como alguns motivos se relacionam entre si quando combinados, e como se comportam as partes e o todo em uma composição.

Anomalia: O terceiro conceito evocado é o de *anomalia* (ALBERTI, 2012; MARSHALL; ALBERTI, 2009), e que se associada, em certo grau, àquilo que Roland Barthes (2000) classifica como *punctum*, em oposição ao *studium*. Esta distinção é utilizada por Lagrou (2007) em sua análise dos grafismos Kaxinawa, e é referida por Back Danielsson e colaboradores (2012) como um caminho fértil e ainda pouco explorado na Arqueologia das imagens.

Um *punctum* é uma “quebra” ou “distúrbio”, algo notável que salta para fora da imagem, e que é pungente para o espectador. Barthes distingue a análise de tais qualidades do *studium*, que para ele é “uma espécie de compromisso geral e enlevado” com aquilo que é figurado. A abordagem de Barthes é de fato bastante subjetiva porque o *punctum* é muitas vezes uma resposta individual, até mesmo temporária, mas enfatiza uma dimensão de como as imagens “falam” e pode ser útil para entender como certas adições ou alterações nas imagens podem ter resultados inesperados e imprevistos (BACK DANIELSSON; FAHLANDER; SJÖSTRAND, 2012, p. 6).

É o caso de entalhes pós-queima ou das perfurações realizadas em apliques correspondentes à orelha e ao nariz em urnas La Candelaria analisadas por Alberti (2012). São interpretadas pelo autor como uma forma de tratamento e cuidado que não pertence às convenções figurativas e estilísticas, mas sim ao domínio das práticas precisas ou individuais, que podem expressar sentidos coletivos ou formas não-representacionais de se relacionar com esses objetos.

Manuseio: A quarta formulação levada em conta é a de *manuseio* ou *maneabilidade* (*handling* ou *handlability*) em Heidegger (1977) e Bolt (2004), que abarca o interesse sobre a materialidade envolvida no processo de criação artística, e a manipulação dos materiais e artefatos, tratando de seus efeitos hápticos e diferentes planos de visão (ou *framings*). É o caso do jogo de perspectiva descrito por Gomes (2012, 2016) para a cerâmica Santarém, em que um motivo observado de determinado ponto de vista pode assumir outra forma em um ponto de vista distinto. Tais efeitos relacionados à interação tátil e experiência corporal integram o que Ruth Nugent e Howard Williams (2012) chamam de *agência ocular*, e possuem pregnância ao universo amazônico, conforme Lagrou:

O reconhecimento do caráter perspectivista e animista das ontologias ameríndias colocou em evidência a importância deste fenômeno da transformabilidade das formas, assim como o contraste constitutivo entre interioridade e exterioridade, subjacente ao postulado de que um ser humano pode se esconder em um corpo

não humano e vice-versa. Esta constatação tem consequências importantes para o estudo das imagens produzidas por essas sociedades. Vemos assim como diferentes procedimentos formais podem ser interpretados como técnicas perspectivistas, o que quer dizer técnicas que permitem ao perceptor, dependendo do *framing* específico, mudar de ponto de vista (LAGROU, 2011, p. 768).

Indo além, é possível recuperar a ideia de *cosmosensação* em Oyèrónké' Oyèwùmí (1987) e nos distanciar do imperativo ocularcêntrico ocidental – como também sugere Bolt (2004) para qualquer abordagem direcionada à produção artística –, de modo a dar chance aos demais sentidos e experiências corpóreas.

Biografia dos objetos: O quinto e último mote analítico é o de *vida social* ou *biografia dos objetos*, conforme encontrado ao longo da produção de Ingold (2007), Hodder (2012) e Santos-Granero (2009). A fisicalidade, a plasticidade e outras propriedades atribuídas aos materiais e corpos, as redes de dependência nas quais estão imiscuídos e as formas de se relacionar com a matéria podem ser considerados aqui. Estas disposições dos materiais possuem sentidos ontológicos próprios, que afetam as práticas desenvolvidas no seu entorno. A manutenção, reutilização ou a destruição intencional de determinados objetos correspondem a práticas que podem escapar às análises formais ou iconográficas estritas, e que são determinadas pelas qualidades destes objetos, como a perenidade e fragmentação da cerâmica, ou a resistência e a portabilidade dos artefatos líticos. Neste ínterim é possível atentar, por exemplo, aos registros arqueológicos que nos sugerem relações de subjetivação e dessubjetivação (SANTOS-GRANERO, 2009, p. 18) por meio da quebra intencional de determinados artefatos, a exemplo do que foi sugerido para as estatuetas fálicas Marajoara (BARRETO, 2014).

Essas foram as cinco principais formulações mobilizadas para os contextos investigados. Ainda caberia verificar sua pertinência aos corpos-urnas em análise, e se de fato conseguiriam conduzir a uma abordagem menos representacional. De todo modo, entendi que serviriam como guias ou provocações para se caminhar pela pesquisa. Esse nível de análise tentativamente pós-representacional, enfim, ajudaria a escapar (em certo grau) da busca pelo conteúdo subjetivo ou daquilo que os materiais podem comunicar, representar ou significar. E isso difere de abordagens que, ainda que pautadas pela ideia de interação, se fixam em pensar os materiais como mídias ou meios de comunicação entre entes distintos.

EXPERIMENTAÇÕES NA INTERAÇÃO COM OS CORPOS-URNAS

A aplicação do método, com suas limitações e percalços, se mostrou mais fértil em determinados momentos que em outros. E é preciso reconhecer que o método em si amadureceu e tomou forma durante sua própria aplicação e consecução das etapas previstas. Assim, observamos a materialização de alguns conceitos, mas também abandonamos outros.

Desde o início buscamos direcionar um olhar menos icônico aos materiais escolhidos. Ainda assim, nossa percepção guardava muito das abordagens mais tradicionais da Iconografia e da Arqueologia, de caráter bastante funcional – e funcional em sentido estrito⁴. Trata-se de uma lógica na qual os elementos da composição serviriam, por exemplo, para estabilizar a urna, garantir a melhor queima da vasilha ou, no caso de um elemento figurativo, simbolizar algo que acreditamos conseguir decifrar em dada medida. Caberia, ao invés disso, questionar em que condições esses corpos-urnas de fato “funcionam” e operam as diferentes agentividades.

⁴ Noções como as de tecnologia e uso podem ser igualmente tensionadas e ampliadas. Afinal, há tecnologias e modos de interação altamente elaborados na relação com tais corpos-urnas, tão ou mais determinantes à artesanaria desses corpos do que os aspectos tradicionalmente classificados como tecnológicos.

Com as análises em andamento, surgiram questões sobre como traduzir visualmente aquilo que estava sendo percebido. E essa não nos pareceu uma questão pueril. Entre os possíveis problemas envolvidos estava o de isolar as partes do todo, isolar a pintura do volume e dos elementos tridimensionais ou não conseguir reproduzir campos de visão que condicionavam aquilo que pudesse ser percebido – os efeitos hápticos mencionados acima. Assim uma parte importante do método, que antes não havia sido considerada ou esmiuçada, se tornou justamente essa: as maneiras de produzir o registro visual e de oferecer um tipo de reprodução dos materiais que dialogasse com a abordagem assumida.

Seria interessante isolar a pintura, registrá-la em *evolução* ou projeção cilíndrica (*roll-out*) e reproduzi-la em fundo branco, quando ela possui um diálogo complexo com a superfície, curvas e protuberâncias do corpo-urna? Se consideramos a pintura como um elemento que age diretamente sobre esse corpo e o compõe, temos mais um motivo para não os dissociar no registro visual. Entendemos que poderia haver, sim, possíveis ganhos em se produzir a projeção cilíndrica, sobretudo no que diz respeito à continuidade e à totalidade. Mas outros ganhos – relativos à fruição e impacto visual, à documentação e ao entendimento epistemológico – seriam obtidos pela reprodução da pintura sobre os corpos-urnas em diferentes vistas (Figura 4).

Figura 4. Exemplos dos tipos de reprodução gráfica dos corpos-urnas em análise. A) fotografia em parâmetros "informais"; B) desenho digital em projeção cilíndrica; C) desenho digital de diferentes ângulos, reproduzindo possíveis vistas. Urna NPA002, coleção NuPArq/IEPA.

Foto e desenhos: elaboração do autor.



Desses questionamentos surgiu a demanda por novas técnicas de registro visual, algumas apreendidas ao longo da própria experiência de registro. Conforme a técnica foi sendo aperfeiçoada, resultados bastante diversos entre si foram gerados. E isso não foi entendido como um problema. Por que buscar uma padronização rigorosa do registro visual quando cada corpo-urna colocava novos desafios e demandava soluções específicas? Seria mais fértil explorar essas diferenças, de acordo com as teorias pós-representacionais.

Essas técnicas incluíram a de *decalque* (MONTERO *et al*, 2008). Ela consiste no envolvimento do material por filme PVC (plástico filme) e na demarcação da pintura existente (ou de outros possíveis elementos visuais) com caneta permanente, de modo a facilitar a produção do desenho técnico a partir da fotografia do material ou de um novo decalque aberto em plano bidimensional. A técnica é altamente útil para o registro de peças com a pintura pouco preservada. Além disso, gera uma interação com o corpo-urna única por meio da reprodução dos movimentos da artista e dos percursos da pintura. Permite a atenção aos detalhes, ao sentido dos traços, ao titubeio, ao acúmulo de pigmento em um dado contorno e à possível gestualidade empregada. Mais do que produzir documentação sobre o material, a técnica se mostrou um importante experimento na aplicação da abordagem pós-representacional e no enriquecimento da relação que a pessoa responsável pela pesquisa pode desenvolver com o material, sobretudo em atenção ao princípio da maneabilidade.

As particularidades da maneira como a técnica foi empregada incluem a realização do decalque não com a finalidade de gerar a projeção cilíndrica, mas sim de se obter fotografias dos materiais em que a pintura ou outros elementos da composição pudessem ser valorizados e mais bem visualizados, a ponto de se tornar possível produzir a vetorização e desenho digital dos materiais a partir da fotografia. Ou seja, o invólucro em plástico-filme não era logo de início retirado para ser aberto em plano bidimensional. Ao invés disso eram produzidas fotografias do material ainda com o invólucro (Figura 5). Desse modo, se evitou a disjunção entre pintura e os volumes tridimensionais do corpo, que pode ocorrer no registro final em projeção cilíndrica.

A vetorização digital (Figura 5), por meio de *softwares* de edição de imagens, por sua vez, chamou a atenção pelo tipo de reprodução da pintura que gera. É uma reprodução simplificada, que reduz ou padroniza detalhes e imperfeições da aplicação da pintura sobre a superfície do objeto, mas ao mesmo tempo a torna mais distinguível ao olhar. O registro documental produzido, a imagem vetorizada, funciona em seu contraste de cores, por suas linhas assertivas. É uma adaptação à bidimensionalidade e à lógica ocularcêntrica. Essa limitação ou contradição, contudo, pode ser assumida e levar a soluções como a utilização de fotografias de detalhes associadas lado a lado ao desenho vetorizado, ou a priorização da fotogrametria (digitalização 3D), por exemplo.

Outras técnicas puderam ser empregadas, como a justaposição entre desenho digital e desenho manual em pontilhismo, tendo em mente que este segundo tipo de registro confere maior detalhamento em se tratando de volume, profundidade e textura (Figura 6). Entretanto, entendemos que, devido à complexidade da pintura em parte dos corpos-urnas, essas diferentes camadas de informação em um único registro eventualmente dificultariam a fruição estética e a própria compreensão do registro. Essa atenção à reprodução visual ainda enfatizou a singularidade da pintura empregada em cada corpo-urna – sobretudo no caso Caviana –, tornando profícua a apresentação extensiva desse tipo de registro.

Outro elemento negligenciado no momento de desenvolver o método, e que se mostrou fundamental ao longo de sua aplicação, foi a atenção à linguagem empregada e à possibilidade de tensionar termos utilizados ou até mesmo radicalizar a escrita, de modo a incluir expressões não-óbvias ou não constantes na bibliografia de referência. Trata-se de provocar estranhamento e de adotar uma política narrativa menos fixa – dessa forma, potencialmente menos representacional. Foram explorados termos como *corpos-urnas* ou *seres-urnas*, *composição* (de modo polissêmico), *artesanía do corpo*, *montação* e *aparatos figurativos*. Assim como o emprego de *tecnologia* em sentido amplo, em questionamento à ideia de que há elementos *tecnológicos* ou uma *tecnologia cerâmica* isolada da tecnologia de composição do corpo-urna como um todo – considerando, ainda, a ideia de *tecnologia do encantamento* tecida por Gell (1992).

No final das contas, essas experimentações demonstraram que escolhas aparentemente simples, como a forma de reproduzir um desenho ou a insistência em um termo incomum, parecem ter sido alguns dos principais motores para a aproximação a uma abordagem menos representacional.

Figura 5. Técnicas envolvidas na obtenção do desenho digital. A) fotografia em parâmetros formais; B) técnica de decalque da pintura; C) fotografia em parâmetros formais do objeto ainda com decalque; D) vetorização ou desenho digital (*software CorelDRAW X8®*) produzido a partir da fotografia com decalque; E) registro final. Urna NPA001, coleção NuPArq/IEPA.

Fotos e desenhos: elaboração do autor (exceto fotografia B, de Lúcio Costa Leite).

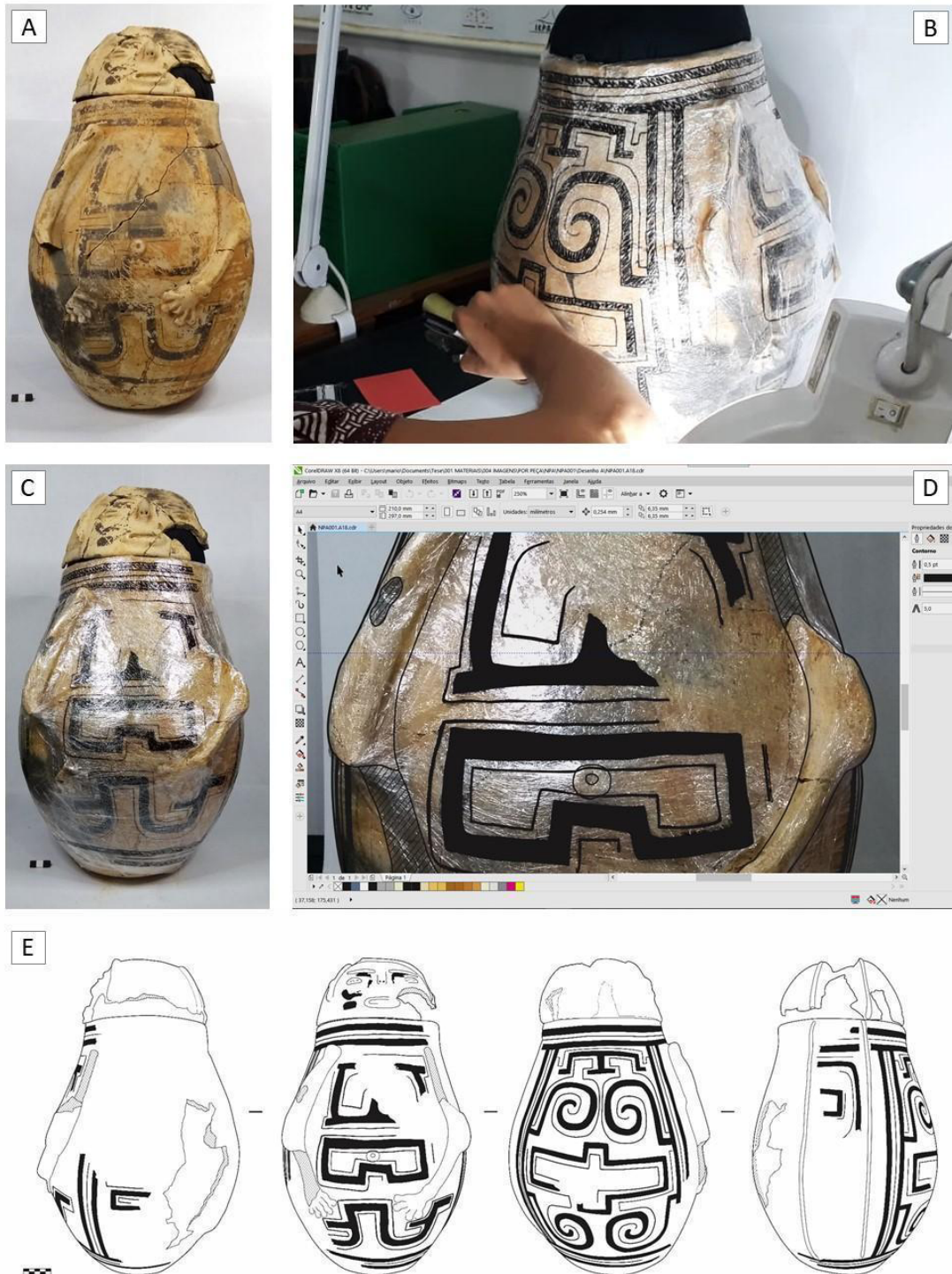
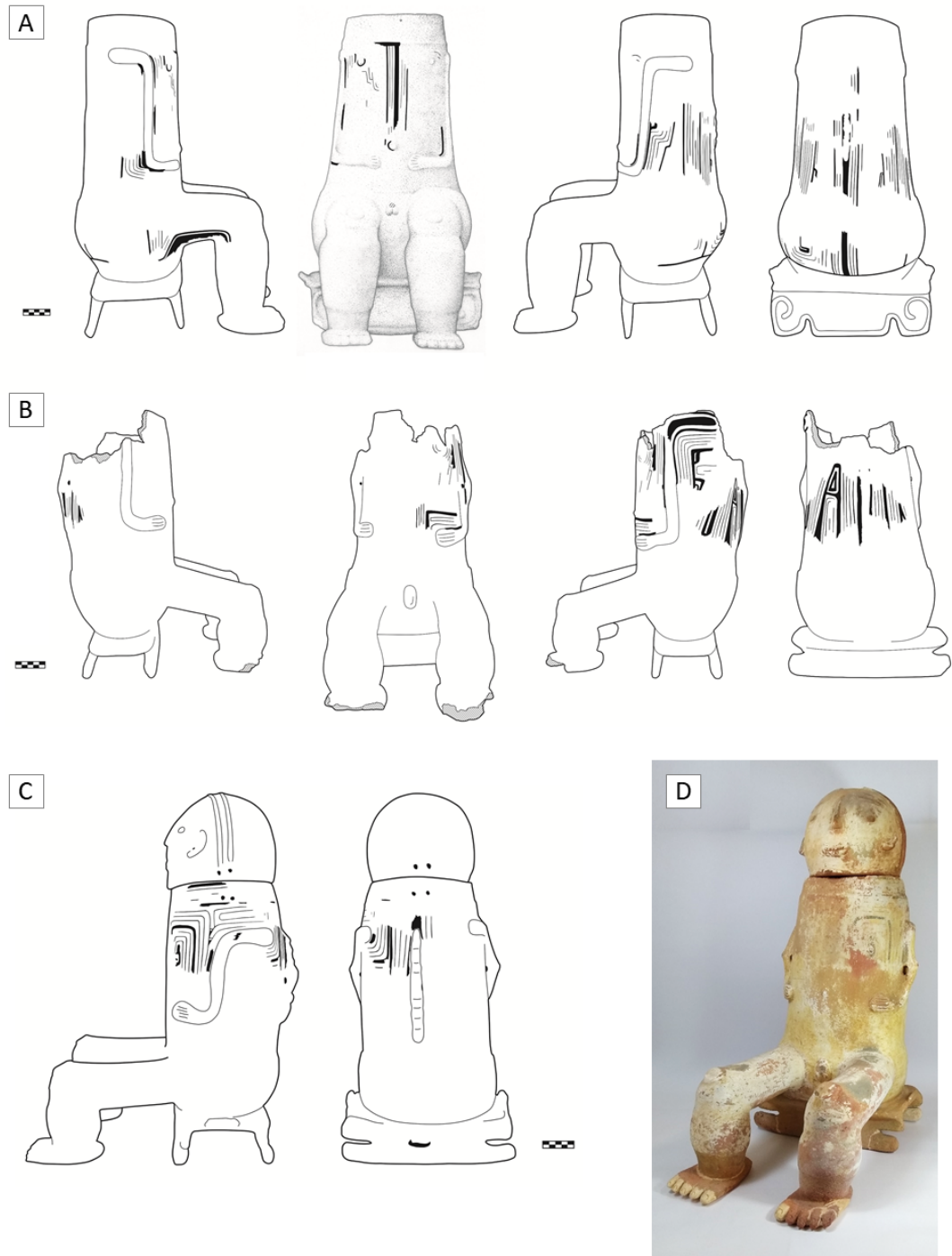


Figura 6. Exemplos dos tipos de reprodução gráfica dos corpos-urnas em análise. A) Urna MJCo04, com vista frontal em pontilhismo aliado à vetorização digital da pintura; B) Urna MJCo06; C) e D) Urna MJCo03 e tampa MJCo20. Urnas Cupixi oriundas do sítio AP-AR-01 (Retiro do Bidú), em Porto Grande, Amapá.

Coleção MHAJCS.

Foto e desenhos: elaboração do autor.



SOBRE *ARTESANIA DO CORPO* E OUTRAS DISCUSSÕES EXTRAÍDAS DOS RESULTADOS

A análise formal, aparentemente tão precisa ao ponto de permitir a utilização de métodos estatísticos, é pautada, contudo, por categorias e variáveis geradas com um certo nível de subjetividade. Diferenças sobre o contorno da face anguloso ou curvilíneo, ou entre boca retangular e elíptica,

podem ser muito sutis, por exemplo. Ao se realizar testes relacionados ao motivo associado às genitais, e dividi-lo entre genital masculino e feminino, estamos aí já fixando sentidos. Longe desse grau de subjetividade ser um demérito a esse tipo de análise, é preciso que isso seja admitido e que se possa refletir sobre tal aspecto. De todo modo, esta etapa permitiu conhecer melhor os repertórios de formas empregadas na composição dos corpos-urnas, apontar subgrupos dentre os conjuntos Caviana e Cupixi, e ainda destacar elementos formais que apresentavam maior variabilidade – como os bancos nas urnas Cupixi, o topo da cabeça nas urnas Maracá e a pintura de um modo geral.

A etapa de análise iconográfica, por sua vez, conduziu a resultados de caráter contextual, como previsto, ao se extrapolar os elementos formais ou visuais. Exemplo disso foi a observação de que em corpos-urnas da tipologia A é verificada a disposição de remanescentes humanos de um único indivíduo em seu interior, ao passo em que nos corpos-urnas da tipologia B ocorre com frequência o sepultamento de mais de um indivíduo.

O exercício pós-representacional, finalmente, permitiu atentar para elementos pouco explorados nesses corpos-urnas e encontrar sentido neles. Assim como interpretar os resultados obtidos nesta e nas duas etapas anteriores a partir de um olhar mais exploratório e menos condicionado à lógica da representação.

O mote da anomalia apurou o olhar aos orifícios produzidos nesses corpos. Alguns desses orifícios, como aqueles produzidos nas articulações em urnas Maracá, haviam sido interpretados como orifícios de controle de queima da peça, por Barbosa (2011, p. 150). Outros se mostraram pouco óbvios, como aqueles produzidos na coluna de algumas urnas Cupixi. E outros, em especial, permitiram pensar a produção de orifícios como uma forma de garantir a fabricação do corpo em si e a dotação de capacidades a esse, como alguns orifícios frequentemente observados em urnas Maracá que atravessam a parede das urnas, realizados nas bocas, narinas e vaginas (Figura 7), como que buscando produzir ou garantir a abertura desses órgãos.

A atenção à biografia ou à trajetória de cuidados com esses corpos-urnas, por sua vez, levou a observar o uso de contas de vidro e acompanhamentos funerários externos, bem como o uso de resinas e a prática de uma *remontagem nativa*. Sobre as contas e demais acompanhamentos funerários, atentou-se à escolha – comum em urnas da tipologia A – de utilização desses acompanhamentos diretamente sobre a superfície externa do corpo. Um exemplo são as contas afixadas por meio de resina no tornozelo de uma urna Maracá do sítio Gruta do Veado, além de outros registros de uso de contas diretamente posicionadas enquanto adornos nesses corpos (Figura 7). Sobre *remontagem nativa*, tal conceito pôde ser fomentado a partir da observação de que foi prática comum com os corpos-urnas Maracá a sua reconstituição ou restauração por meio de uma pasta rudimentar, aplicada de modo a unir partes trincadas ou quebradas (Figura 7). Essa prática demonstrou um nível de cuidado bastante minucioso, ainda que por meio de uma pasta aparentemente improvisada, e denota uma arteficialidade do corpo que se dá de modo continuado, por meio da visita aos espaços e contato com os entes aí localizados. Ou seja, um cuidado com esses corpos que ultrapassa a sua confecção pós-morte.

As noções de manuseio, *handling* ou *framing*, atentaram para a disposição da pintura sobre as complexas e sinuosas formas figurativas, bem como a questionar o posicionamento dos corpos-urnas em seus contextos. Também estimularam a atenção à presença de antiplásticos iridescentes e seus efeitos sobre os corpos. Notou-se, em particular, ampla presença da mica entre o antiplástico dos corpos-urnas Cupixi, e de um mineral negro de brilho discreto (possivelmente ilmenita) dentre o antiplástico dos corpos-urnas Maracá. Essas, dentre outras escolhas realizadas na composição desses corpos, puderam ser interpretadas não apenas como escolhas voltadas à perenidade do suporte cerâmico da urna. Foram entendidas como escolhas por materiais que atuassem enquanto índices de capacidades agentivas e, no caso dos antiplásticos iridescentes, como índices de uma corporeidade extraordinária – a exemplo do que Taylor e Viveiros de Castro (2006) propõem para o uso de materiais como madrepérola, élitros de besouro e outros elementos com brilho especial (ver ainda VIVEIROS DE CASTRO, 2006).

Figura 7. A) Orifícios produzidos sobre motivo genital feminino, em urnas Maracá (sítios Gruta do Veado e Gruta do Jaboti, Mazagão/AP); B) Urna Maracá (urna 5, estampa IV, em GOELDI, 2009 [1906]) com detalhe do membro superior, com contas de vidro afixadas por meio de resina, e "negativo" deixado pelas contas soltas. No círculo, detalhe da foto de Barbosa (2011, p. 31) da mesma peça, sob guarda do Museu Goeldi, com contas de vidro afixadas sobre a coluna; C) e D) Fragmento de urna Maracá (Gruta do Veado, Mazagão/AP), e detalhe relativo ao tornozelo, com presença de resina e contas de vidro afixadas; E) Detalhe de resina extensamente aplicada em borda da tampa de urna Maracá (escala de 1 mm); e fragmento de urna Maracá (sítio Gruta dos Desesperados, Mazagão (AP) remontado com uso de resina (em amarelo no desenho). Acervos IEPA, CEPAP e MN-UFRJ.

Fotos e desenhos: elaboração do autor.



Já os princípios da Gestalt abriram caminho para que fosse possível explorar a forma fálica sutil, porém comum a muitos desses corpos-urnas, notável sobretudo nos conjuntos Caviana e Cupixi. Essa forma, aliada ao jogo entre conteúdo e continente próprio às urnas, pode atuar de modo a dotar o corpo de capacidades não necessariamente genericadas, mas sim relativas a características fisiológicas comuns a ambos os sexos. Como, por exemplo, a condução de fluidos e a manutenção do fluxo vital, do mesmo modo como a verticalidade pode conferir a esses corpos a capacidade especial de acessar mundos distintos – a axialidade, de que fala McEwan (2001).

A ideia de ausência em Bailey, por sua vez, levou a considerar quais elementos da composição (sejam eles figurativos, pictóricos ou materiais em geral) poderiam ser facilmente suprimidos ou desconsiderados entre urnas de uma mesma tipologia ou conjunto, no processo de produção desses corpos. Essa avaliação permitiu apontar para a existência de *gradações composicionais* (Figura 8) que, longe de serem aleatórias, correspondem à intenção de uma *artesanía do corpo* específica para a urna e seu contexto, ao dotar ou desprover um corpo de determinadas capacidades. Assim, ao invés de se fixar fórmulas para representar um indivíduo ou seres múltiplos e compósitos (formados por diferentes seres), a composição joga com essas fronteiras e com a gradação entre essas possibilidades⁵. Pode-se dizer, enfim, que essas fronteiras eram borradas de modo que esse corpo-urna pudesse levar à reflexão sobre si, ao invés de se limitar a ser reflexo de um corpo pré-existente, conforme debatido por Oliveira (2016).

Os resultados desses diferentes momentos da análise se concatenaram de modo a permitir que se conhecesse melhor os regimes de composição e de corporeidade verificados dentre os contextos em investigação. Por meio deles foi possível esmiuçar a ideia de uma *artesanía do corpo* – enquanto uma adaptação às ideias de construção ou fabricação do corpo nas sociedades amazônicas, continuamente revisitadas desde sua cunhagem por Viveiros de Castro (1987) – e pensar as particularidades dessa artesanía na região da foz do Amazonas sobre a qual nos debruçamos.

Utilizo o termo *artesanía do corpo*, em primeiro plano, pois *artesanía* denota um conjunto de ações de caráter mais pessoal, afetivo e singular na interação com o corpo montado. Portanto, denota um processo menos industrial, generalizado ou em série do que os termos fabricação ou construção podem deixar subentender. Em segundo plano, porque ele firma o quanto esse processo de fazimento de um corpo (aí incluídos diferentes corpos, desde o corpo-urna até o corpo dos viventes, das crianças ou corporeidades rituais específicas) não se distingue do próprio fazer artístico e das escolhas envolvidas na composição visual. A ideia segue rompendo com a separação entre corpo, objeto e imagem, perfazendo uma manufatura no interior da qual a seleção, disposição ou preparo de matérias-primas são ações tão importantes quanto as escolhas de minimizar ou suprimir um elemento figurativo, por exemplo.

E essa artesanía, conforme se verifica particularmente para os contextos Maracá, extrapola as barreiras entre vida e morte. É possível observar uma artesanía do corpo que segue a ser feita, ainda que com suas particularidades, mesmo após a composição inicial do corpo-urna e sua deposição em grutas. A referida *remontagem nativa* atestaria esse tipo de cuidado e artesanía constante, por meio da manutenção e recomposição de corpos instáveis e, no caso Maracá, disponíveis à revisitação.

Trata-se, enfim, de uma artesanía que tensiona e joga com as próprias ideias de corpo-urna e de representação, percepção e mimesis. Em última instância, explora a ideia de coisa em si (o corpo original) e a disjunção entre protótipo e cópia. Não anula as ideias de imagem ou representação, mas

⁵ A ideia de gradação composicional aqui proposta difere da gradação ou minimização proposta por Schaan (1996). A autora verificou existir, na cerâmica Marajoara, a gradação ou escalonamento de um mesmo motivo, que poderia ser complexificado ou minimizado em diferentes níveis. Aqui falamos de uma gradação observável entre corpos-urnas distintos, e que se dá pelo maior ou menor acúmulo e combinação de motivos, elementos e práticas distintas em um mesmo objeto ou corpo. Estão incluídos elementos não apenas pictóricos ou figurativos, mas também a produção de orifícios, o emprego de antiplásticos, pigmentos e contas, entre outros itens e formas que compunham corpos-urnas com capacidades díspares.

as torna mais um dos elementos mobilizados de modo a enriquecer a composição. Ou seja, a mimesis, a representação e o figurativismo são possíveis aparatos nessa intrincada composição de seres diversos e não valores ou recursos visuais por si só (conforme se verifica alhures na arte Ocidental).

Figura 8. Exemplo de gradação composicional entre urnas Caviana do sítio Santo Antônio da Pedreira e da região do Quilombo do Curiaú, ambos localizados em Macapá, Amapá. A imagem chama a atenção à variabilidade dentro o conjunto, às fronteiras entre urnas antrozoomorfas e urnas sem figuração, e às escolhas relativas ao emprego ou supressão de elementos figurativos e pictóricos em cada corpo-urna. À esquerda: urnas NPA002 (sítio Santo Antônio da Pedreira) e MJC030 (doação oriunda do Quilombo do Curiaú), ambas da tipologia A. À direita: urna MAE001, da tipologia B, e urna sem figuração, ambas do sítio Santo Antônio da Pedreira. Acervos NuPARq/IEPA, MHAJCS e MAE/AP.

Fotos e desenhos: elaboração do autor.



Com isso podemos pensar as escolhas da composição menos como escolhas de caráter estilístico, do tipo que permitam inferir se uma urna pertence a dado conjunto e se responde ou não a repertórios e fórmulas imagéticas conhecidas. Passamos a pensar mais nessas escolhas, elementos e materiais adicionados ou negados ao corpo-urna a partir da agentividade e das capacidades que atribuem a ele, bem como sobre os tipos de corpos que se pode construir nesses contextos.

A discussão apresentada se torna possível, enfim, ao pensarmos a arte indígena como um campo que merece desenvolvimento e amadurecimento próprios, e não apenas como campo auxiliar ou um meio para se chegar a interpretações em outras frentes da Arqueologia Amazônica. Tratando-se do universo amazônico, o fazer artístico não está descolado dos demais aspectos da vida, de modo que a reflexão sobre a arte demanda, de qualquer maneira, que todo um universo ontológico e material seja

aí considerado. Ainda assim, é possível que análises sejam feitas de modo mais devotado aos corpos e objetos com os quais nos articulamos, oferecendo importância a eles e à nossa interação com eles, admitindo-se as posições assumidas e os percalços dessa interação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa, à qual se liga o presente artigo, às(aos) revisores pelas contribuições oferecidas e às equipes e colegas do Museu Nacional, Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva, NuPARq-IEPA e CEPAP-Unifap.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Benjamin. Destabilizing Meaning in Anthropomorphic Forms from Northwest Argentina. *Journal of Iberian Archaeology*, n. 9(10), p. 209-229, 2007.
- ALBERTI, Benjamin. Cut, Pinch and Pierce: Image as Practice Among the Formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina. In: BACK DANIELSSON, Ing-Marie; FAHLANDER, Fredrik; SJÖSTRAND, Ylva (org.). *Encountering Imagery: Materiality, Perceptions, Relations*. Stockholm (SWE): Stockholm University, 2012, p. 13-28.
- ALBERTI, Benjamin. Archaeologies of Ontology. *Annual Review of Anthropology*, v. 45, p. 163-179, 2016.
- ALVES, Marcony Lopes. Revisitando os alter egos: figuras sobrepostas na iconografia Konduri e sua relação com o xamanismo. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, v. 15, n. 3, p. 1-29, 2020.
- BACK DANIELSSON, Ing-Marie; FAHLANDER, Fredrik; SJÖSTRAND, Ylva (ed.). Imagery beyond Representation. In: *Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations*. Stockholm (SWE): Stockholm University, 2012, p. 1-12.
- BAILEY, Douglass. *Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic*. New York (USA): Routledge, 2005.
- BAILEY, Douglass. The Anti-Rhetorical Power of Representational Absence: Incomplete Figurines from the Balkan Neolithic. In: RENFREW, Colin; MORLEY, Iain (ed.). *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*. Cambridge (UK): McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, p. 287-300.
- BARBOSA, Carlos Augusto Palheta. *As iconografias das urnas funerárias antropomorfas Maracá (Amapá): a coleção Gruta das Caretas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2011.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Visiting the Wauja Indians: Masks and Other Living Objects from an Amazonian Collection*. Lisboa (POR): Museu Nacional de Etnologia, 2004.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. Pulumulu e warayumia: história e imagética do troceno do alto Xingu. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(3), e20190092, 2020.
- BARRETO, Cristiana. Simbolismo sexual na antiga Amazônia: revisitando urnas, estatuetas e tangas marajoaras. In: *Antes: História da Pré-história*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 2-22, 2004. BARRETO, Cristiana. *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga*. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BARRETO, Cristiana. *Corpo e identidade na Amazônia Antiga: um estudo comparativo de estatuetas cerâmicas*. Relatório final de Pós-Doutorado – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2014a.

- BARRETO, Cristiana. Modos de figurar o corpo na Amazônia pré-colonial. In: ROSTAIN, Stéphen (org.). *Antes de Orellana: Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*. Quito (ECU): Instituto Francés de Estudios Andinos, 2014b, p. 123-132.
- BARRETO, Cristiana. Figurine Traditions of the Amazon. In: INSOLL, Timothy (org.). *Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2017.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BELAUNDE, Luisa Elvira. Movimento e profundidade no kene Shipibo-Konibo da Amazônia Peruana. In: SEVERI, Carlos; LAGROU, Els (ed.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 199-222.
- BENSON, Elizabeth. Iconography Meets Archaeology. In: BOURGET, Steve; JONES, Kimberly L. (ed.). *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin (USA): University of Texas Press, 2008, p. 1-21.
- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Lisboa (POR): Fenda, 1996 [1927].
- BOLT, Barbara. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. New York (USA): I. B. Tauris, 2004.
- CADMAN, Louisa. Nonrepresentational Theory/Nonrepresentational Geographies. In: KITCHIN, Rob; THRIFT, Nigel (ed.). *International Encyclopaedia of Human Geography*. Amsterdam (NED): Elsevier, 2009, p. 456-463.
- DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. London (UK): Athlone, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011.v. 1.
- DESCOLA, Philippe. *La Fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*. Paris (FRA): Somogy/Musée du quai Branly, 2010.
- FAUSTO, Carlos. A máscara do animista: Quimeras e bonecas russas na América Indígena. In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (ed.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 305-331.
- GAIGER, Jason. Participatory Imagining and the Explanation of Living-Presence Response. *British Journal of Aesthetics*, v. 51, n. 4, p. 363-381, 2011.
- GELL, Alfred. The technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (ed.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. New York (USA): Oxford University Press, 1992. p. 40-63.
- GELL, Alfred. Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1996.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford (UK): Clarendon, 1998.
- GOELDI, Emílio. Urnas funerárias de povos indígenas extintos e curiosos ídolos de barro e pedra da região amazônica. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 4, n. 1, p. 105-130, 2009.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. Santarém: Symbolism and power in the Tropical Forest. In: McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo Góes (ed.). *Unknown Amazon: Nature in culture in Ancient Brazil*. London (UK): The British Museum Press, 2001. p. 134-154.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. *Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da Coleção Tapajônica do MAE-USP*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2002.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. *Cotidiano e poder na Amazônia Pré-Colonial*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

- GOMES, Denise Maria Cavalcante. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó. In: PEREIRA, Edith; GUAPINDAIA, Vera Lúcia (org.). *Arqueologia Amazônica*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi/Secult/IPHAN, 2010. v. 1, p. 213-34.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 559-585, 2012.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. O lugar dos grafismos e das representações na arte pré-colonial amazônica. *Mana*, v. 22, n. 3, p. 671-703, 2016.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. La comprensión de otros mundos: teoría y método para analizar imágenes ameríndias. *Kaypunku*, v. 4, n. 1, p. 69-99, 2019.
- GUAPINDAIA, Vera. Encountering the Ancestors: The Maracá Urns. In: McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (ed.). *Unknown Amazon: Culture and Nature in Ancient Brazil*. Londres (UK): The British Museum Press, 2001. p. 156-175.
- HEIDEGGER, Martin. The Age of the World Picture. In: *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York (USA): Garland, 1977, p. 115-154.
- HENARE, Amiria; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari (ed.). *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. London (UK): Routledge, 2007.
- HODDER, Ian. *Entangled: An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*. New York (USA): Wiley-Blackwell, 2012.
- INGOLD, Tim. Materials Against Materiality. *Archaeological Dialogues*, v. 14, n. 1, p. 1-38, 2007.
- KNIGHT JR., Vernon James. *Iconographic Method in New World Prehistory*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2013.
- KYRIAKIDIS, Evangelos. A Note on Representations in Archaeology: Evolution and Interpretation. In: RENFREW, Colin; MORLEY, Iain (ed.). *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*. Cambridge (UK): McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, p. 301-306.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Top Books, 2007.
- LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: ComArte, 2009.
- LAGROU, Els. Le graphisme sur les corps amérindiens: des chimères abstraites? *Gradhiva*, v. 13, p. 69-93, 2011a.
- LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, v. 54, n. 2, p. 747-780, 2011b.
- LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (ed.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013. p. 67-109.
- LATOUR, Bruno. Visualization and Social Reproduction: Opening One Eye While Closing the Other... A Note on Some Religious Paintings. In: FYFE, Gordon; LAW, John (ed.). *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. New York (USA): Routledge, 1988. p. 15-38.
- LORIMER, Hayden. Cultural Geography: The Busyness of Being 'More-than-representational'. *Progress in Human Geography*, v. 29, n. 1, p. 83-94, 2005.

- MALAFOURIS, Lambros. Before and Beyond Representation: Towards an Enactive Conception of the Paleolithic Image. In: RENFREW, Colin; MORLEY, Iain (ed.). *Image and Imagination*. Cambridge (UK): McDonald Institute, 2007, p. 287-300.
- MARSHALL, Yvonne; ALBERTI, Benjamin. Animating Archaeology: Local Theories and Conceptually Open-ended Methodologies. *Cambridge Archaeological Journal*, v. 19, n. 3, p. 344-356, 2009.
- MARSHALL, Yvonne; ALBERTI, Benjamin. A Matter of Difference: Karen Barad, Ontology and Archaeological Bodies. *Cambridge Archaeological Journal*, v. 24, n. 1, p. 19-36, 2014.
- McEWAN, Colin. Seats of power: axiomaticity and access to invisible worlds. In: McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (ed.). *Unknown Amazon: Nature and Culture in Ancient Brazil*. London (UK): British Museum Press, 2001. p. 176-197.
- MEYER, Birgit. *Mediation and the Genesis of Presence: Towards a Material Approach to Religion*. Utrecht (Ned): University of Utrecht, 2012.
- MONTERO, Rodrigo *et al.* Propostas metodológicas para a representação de aspectos gráficos da cerâmica Guarani. *Revista de Arqueologia*, v. 21, n. 2, p. 25-40, 2008.
- NOBRE, Emerson. *Objetos e imagens no Marajó antigo: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas*. 2017. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- NOBRE, Emerson. A sintaxe dos corpos compostos: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas marajoara. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 15, n. 3, e20190109, 2020.
- NUGENT, Ruth; WILLIAMS, Howard. Sighted Surfaces: Ocular Agency in Early Anglo-Saxon Cremation Burials. In: BACK DANIELSSON, Ing-Marie; FAHLANDER, Fredrik; SJÖSTRAND, Ylva (org.). *Encountering Imagery: Materiality, Perceptions, Relations*. Stockholm (SWE): Stockholm University, 2012, p. 187-208.
- OLIVEIRA, Erêndira. *Potes que encantam: estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia Central*. 2016. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- OLIVEIRA, Erêndira. Corpo de barro, corpo de gente: metáforas na iconografia das urnas funerárias policromas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 15, n. 3, e20190108, 2020.
- OLIVEIRA, Erêndira; NOBRE, Emerson; BARRETO, Cristiana. Arte, arqueologia e agência na Amazônia. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 15, n. 3, e20200111, 2020.
- OYÈWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis (USA): University of Minnesota Press, 1997.
- POLO, Mario Junior Alves. *Corpo e figuração na arqueologia da foz do Amazonas: uma abordagem pós-representacional aos conjuntos Maracá, Caviana e Cupixi*. 2019. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- POLO, Mario Junior Alves. Para além do Igarapé do Lago: revisitando o conjunto Maracá à luz de outros contextos funerários antropozoomórficos do Amapá e sua costa estuarina. *Revista de Arqueologia*, v. 33, n. 1, p. 126-145, 2020.
- POLO, Mario Junior Alves. Acervos arqueológicos Maracá: Legado e novas contribuições sobre uma coleção emblemática da Arqueologia amapaense. In: CANTUÁRIA, Patrick de Castro; GAMA, Cecile de Souza; LEITE, Lúcio Flávio Siqueira Casta (org.). *Coleções científicas do Amapá: arqueologia, cartografia e geologia*. Macapá: Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá, 2021. p. 32-48.
- ROSTAIN, Stéphen. Que hay de nuevo al Norte: apuntes sobre el Arísté. *Revista de Arqueologia*, v. 24, n. 1, p. 10-31, 2011.

- SALDANHA, João Darcy de Moura. *Poços, potes e pedras: uma longa história indígena na costa da Guayana*. 2016. Tese (Doutorado em Arqueologia) –Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. Introduction: Amerindian Constructional Views of the World. In: SANTOS-GRANERO, Fernando (ed.). *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson (USA): University of Arizona Press, 2009, p. 1-29.
- SEVERI, Carlo. *Le Principe de la Chimère: une Anthropologie de la Mémoire*. Paris (FRA): Éditions rue d’Ulm/Musée du Quai Branly, 2007.
- SCHAAN, Denise Pahl. *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.
- TAYLOR, Anne Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un Corps fait de regards. In: BRETON, S. (org.). *Qu’est-ce q’un corps?* Paris (FRA): Musée du quai Braly/Flamarion, 2006, p. 148-215.
- THRIFT, Nigel. *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. New York (USA): Routledge, 2008.
- VAN ECK, Caroline. Living Statues: Alfred Gell’s Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime. *Art History*, v. 33, n. 4, p. 642-659, 2010.
- VAN ECK, Caroline. *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*. Leiden (NED): Walter de Gruyter GmbH & Co/Leiden University Press, 2015.
- VAN VELTHEN, Lúcia. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa (POR): Assírio e Alvin, 2003.
- VAN VELTHEN, Lúcia. Serpentes de Arumã: fabricação e estética entre os Wayana (Wajana) na Amazônia Oriental. *Revista de Antropologia e Arte (PROA)*, v. 1, n. 5, 2016.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: FILHO, João Pacheco de Oliveira et al. (org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987. p. 31-41.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006.