

O DUPLO JACARÉ
(A CERÂMICA MARAJOARA)

SILVIA M. S. DE CARVALHO

O DUPLO JACARÉ

(A CERÂMICA MARAJOARA)

SILVIA M. S. DE CARVALHO

Parte I: ELEMENTOS FORMAIS NA CERÂMICA MARAJOARA

Revedo o estudo de Helen Palmatary sôbre a cerâmica marajoara ("The pottery of Marajó Island, Brasil" - Transactions of the American Philosophical Society - New Series, vol. 39, Part 3, 1949), ocorrem-nos algumas observações a respeito das variantes formais nela encontradas:

Em primeiro lugar, não teria a representação mais realística da cerâmica marajoara (representada pelas figurinhas com base em crescente - "crescent base - with raised knees", como Pl. 6-d...)¹ alguma relação com o modo como são decoradas as urnas antropomórficas? Isto é, passou-se para a decoração das urnas a estilização de uma representação (também já bastante estilizada), em que o tratamento displicente dado aos membros inferiores (geralmente só representados pelas coxas, até os joelhos), é responsável pela quase ausência da representação das pernas e pés (com algumas exceções, como por exemplo em Pl. 27 a-b, em que aparecem pés atrofiados) nas urnas, enquanto continuam a ser representados (além da face) os braços (com tendência a serem representados em relêvo) seios, umbigo e sexo?

A tradição de representar braços em relêvo faz com que apareçam, ao que parece, quase em tôdas as peças ou em muitas delas, umas pequenas saliências nos ombros. Como o nariz em relêvo já estava assumindo a função de alça (veja-se Pl. 49-a,b), êsses relêvos globulares não se desenvolveram em nenhum elemento funcional no vaso, sendo o resto dos braços geralmente representado, por decoração pintada, já sôbre a superfície lisa da urna. É possível que a conservação, por tradi-

(1)- Também Pl. 4-a, b, Pl. 6-e/f, respectivamente à p. 362 e 364 - Helen Palmatary, op. cit.

ção, dessas saliências tenha dado origem (entre outros motivos, pela tendência da oleira² em conseguir um efeito mais estético) à representação adicional de um jacaré (geralmente com duas cabeças), em cada flanco da urna (como em 49-a, b). Parece que neste exemplar, um terceiro jacaré substitui o sexo das duas figuras antropomorfas opostas. Tanto neste exemplar, como em muitos outros, as patas dianteiras do jacaré são ao mesmo tempo os braços da figura antropomorfa. No centro, a pequena saliência arredondada marca o umbigo.

Num exemplar policromo, Pl. 93, ocorre algo parecido. É a representação de um jacaré ou, pelo menos, animal muito semelhante ao jacaré, que ocupa o lugar onde comumente se representa nas urnas o umbigo e o sexo, enquanto que os seios são formados pelas volutas de duas serpentes, cujas cabeças em relevo marcam, não os ombros, mas o lóbulo das orelhas, dando mesmo a idéia de que se trata de orelhas deformadas³. Duas patas de réptil (com apenas três dedos representados) funcionam ao mesmo tempo como braços da figura humana, e note-se em "b" que a decoração lateral às figuras antropomorfas é como se fosse a continuação, a parte trazeira do jacaré em "a"⁴.

Tendo-se tornado comum este elemento do jacaré, em relevo ou não, na parte lateral da urna, não é de se estranhar o seu deslocamento, em algumas urnas, para debaixo da face humana, como em Pl. 61-a. Em 19-c as caudas do jacaré de duas cabeças (pois parecem ser caudas e não as patas dianteiras), já não estão em posição diagonal como deveria ser num desdobramento de figura⁵.

Em Pl. 43-b temos uma representação híbrida do jacaré: cabeça em relevo, corpo em decoração incisa. A cabeça em relevo deste exemplar poderia ser tomada, à primeira vista, por uma face humana, mas a própria posição dela invertida, não deixa dúvida de que é a cabeça do réptil.

Esta cara ou face se apresenta, na cerâmica marajoara, em toda uma gama de maior ou menor estilização. Facilmente identificável como humana em Pl. 82-b e outras peças, já em Pl. 47-g, o término das volutas (que parecem orelhas) em uma pata de 3 dedos lembra a sua origem animal⁶.

-
- (2)- ...ou oleiro, se acaso Evans e Meggers tiverem razão quanto à questão da arte marajoara ser produto de um grupo especializado de artesãos. "Uma interpretação das Culturas da Ilha de Marajó" - Publ. n.º 7 - Inst. de Antropologia e Etnologia do Pará - 1954).
 - (3)- Outros exemplares apresentados por Palmatary sugerem a deformação da orelha (Pl. 23-d e Pl. 95) e em Pl. 105-d aparece um disco como "ear plug".
 - (4)- A decoração da peça Pl. 88 assemelha-se bastante com a deste exemplar, e em Pl. 89-a ainda se consegue distinguir as "patas-braços" laterais. Estilização idêntica encontramos em Pl. 15-b, p. 373, op. cit.
 - (5)- Vide também em Palmatary, Pl. 65-d/e, à p. 423, e, como um desdobramento mais complexo e destorcido ainda, Pl. 51-b e 42-h.
 - (6)- Aliás, mesmo em Pl. 82-b, como se verá adiante, a estilização de réptil está presente.

Em muitos exemplares, a face estilizada se apresenta alternativamente para cima e para baixo de uma linha sinuosa, como em Pl. 78-a, para em Pl. 71-d perder completamente o seu caráter representativo, convertendo-se em elemento puramente geométrico. Em Pl. 86-b ainda se reconhece o animal estilizado. Embora o motivo sugira levemente uma face humana estilizada, uma observação atenta revela que se trata de uma cabeça triangular de réptil (de cuja base sai o que poderia representar patas), repetindo-se alternativamente para cima e para baixo, no bojo do vaso.

Quando a estilização se torna muito grande, é mais difícil dizer o que a oleira tinha realmente em mente representar. A estilização tendo atingido um grau muito alto, algum de seus elementos pode subitamente libertar-se, tornando-se independente (Lévy-Strauss apresenta um bom exemplo deste processo em "Antropologia Estrutural", no capítulo sobre "O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América"). Isto acontece também em alguns exemplares marajoaras, como por exemplo em Pl. 78-b, em que o aspecto pisciforme dos olhos só pode ter sido reforçado intencionalmente pela oleira (este tratamento dado aos olhos caracteriza várias urnas antropomorfas). Em Pl. 77-d⁷, o motivo estilizado passa a ser usado como elemento de um novo conjunto, dando origem à representação, aparentemente intencional, de outro motivo, o que acontece também em 65-a, que sugere, segundo Mordini (citado por Palmatary, p. 316), uma tartaruga⁸.

Naturalmente a oleira, embora sujeita à força da tradição, desde que repete o elemento convencional, se permite e aproveita toda a oportunidade que se apresenta, dentro das regras pré-estabelecidas, para dar vazão a seu espírito criador, com o desenvolvimento de partes, traços de complexo, numa nova representação.

O motivo do jacaré com duas cabeças é muito frequente na cerâmica marajoara. A cada cabeça correspondem duas patas dianteiras e um rabo que se retorce lateralmente, como na figura de Pl. 42-c. Este vasinho (Pl. 42-c, com 6,5 cm de altura), de decoração incisa, apresenta uma execução muito esmerada, que se

-
- (7)- Em Pl. 77-d, distingue-se perfeitamente a face humana, bem no ponto em que a vasilha está apoiada. Este motivo corresponde a outro igual diagonalmente oposto (na parte de cima, mas pouco visível na fotografia). Do lado esquerdo e direito, porém, duas faces representadas da mesma forma estão ligadas, desempenhando a função de olhos em um conjunto maior, cuja boca retangular está representada mais para o meio do fundo do vaso.
- (8)- Em Pl. 65-a, parece-nos, entretanto, que estamos lidando novamente com o motivo do jacaré de duas cabeças, agora desdobrado, não só verticalmente mas também horizontalmente. As flechas que saem do centro da peça, terminam em um desenho que (embora sugerindo uma boca com dentes, sob a "flecha do nariz") corresponde exatamente ao focinho triangular ou em funil das representações do jacaré, em outras peças. As quatro patas servem ao mesmo tempo aos vários desdobramentos do motivo. Resta saber se as flechas recurvas para dentro (parecendo formar ao mesmo tempo a parte de cima e lateral das faces antropomorfas) poderiam ser a cauda de outras estilizações, desdobrando-se por efeito estético.

pode emparelhar com outros vasos globulares pequenos (entre 10 e 20 cm de altura)⁹, que parecem representar o que há de melhor, na coleção apresentada por H. Palmatary. Tem-se a impressão de que o motivo de Pl. 42-c é o modelo, o protótipo de uma série de estilizações. Nêle o traçado das patas dianteiras reproduz, com grande realismo, a disposição arqueada que elas apresentam, saindo lateralmente do corpo, quando o réptil é visto de cima. Também o estrangulamento do focinho, terminado por um alargamento que corresponde às narinas, não deixa dúvidas quanto ao animal representado. Em Pl. 50-b (e outras peças), ocorre uma curiosa substituição: os elementos que deveriam ser as caudas (opostas diagonalmente) do duplo jacaré, convertem-se em duas patas (note-se a terminação em 3 dedos)¹⁰. Em compensação, os elementos que em Pl. 42-c representam as patas, se deformam em espirais, como se fossem antenas de inseto. Em Pl. 66-a, a cabeça mais ainda se parece com a de um inseto; aliás, nêste caso, mas somente nêste, as “antenas” se curvam tanto que elas podem muito bem ser “lidas” como olhos do animal. Já não se trata aí de animal de duas cabeças, e a cauda enrolada mais faz pensar em um pequeno mamífero do que em réptil. Mas parece claro que o motivo evoluiu de um outro, de “jacaré com duas cabeças”, se repararmos na disposição das, somente duas, “patas” laterais, sem dúvida uma nova deformação das caudas primitivas.

Aliás, é curiosa a persistência com que êsse elemento (provavelmente oriundo da estilização das patas) se apresenta, sob a forma de volutas ou espirais ou ainda em forma de “L” (lembrando mais ainda “antenas”), saindo diretamente da cabeça, às vezes da base¹¹, muitas vezes numa posição mais frontal. Veja-se, por exemplo Pl. 41-f (volutas), Pl. 32-f (elementos em forma de “L”), Pl. 61-b (espirais).

Embora acredite que o elemento tenha surgido de uma deformação das patas estilizadas (como já foi dito), pode ser que esteja ocorrendo aí uma convergência de representação. Se repararmos na cabeça de réptil em relêvo da peça Pl. 43-b (Prancha 2), verificamos que, numa visão do jacaré do alto, as arcadas supra-orbitais se destacam, formando um elemento semelhante¹².

Pl. 93 (Prancha 1), pela desproporção entre as patas dianteiras (muito pequenas) e as trazeiras (enormes), faz pensar, na realidade, mais em alguma espécie de lagarto do que em jacaré.

(9)- Os exemplares Pl. 41-h (19 cm. alt.), Pl. 46 (17 cm. alt.), Pl. 64 (16,5 cm.), reproduzidos por H. Palmatary.

(10)- O motivo das patas de 3 dedos (na realidade o animal tem 5 artelhos) pode ser reconhecido em Pl. 69-g, 82-c, 53-a. Em Pl. 33-d, há uma tendência a se representar também, ora só dois, ora 4, ora nenhum. Talvez o motivo ainda possa ser reconhecido (talvez...) em Pl. 33-e, 33-b, 29-a/b/c. (Em 33-b e 29-c, associado ao motivo da “cruz no medalhão”). E ainda em Pl. 23-e, f, aparece motivo semelhante. Elementos parecidos a patas estilizadas são usados também para formar novas composições, como em Pl. 71-f.

(11)- ...e então é realmente fácil o “lermos” como patas estilizadas...

(12)- Veja-se explicação sôbre a disposição dêsses ossos da cabeça nos crocodilíneos em Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa - Tomo III - Apêndice, p. 965-966.

Além disso, também em Plate 66-a (e algumas outras peças), poder-se-ia perguntar se a oleira não teria em mente a representação de um lagarto (iguana, sinimbu, papa-vento), animal que apresenta uma pele pregueada na base da cabeça (vide Prancha 8), e uma cauda mais flexível que a do jacaré.

Isto naturalmente não invalida o fato de, na grande maioria das peças, estarmos lidando, sem dúvida, realmente com a representação do jacaré.

Se lembrarmos que, segundo Evans e Meggers (op. cit.), a cerâmica marajoara, tão logo os seus fabricantes se estabeleceram na ilha, entrou em processo de rápida decadência, poderemos compreender facilmente o mecanismo de substituição desse tipo. No auge do florescimento ceramista, distorções e desdobramentos ocorrem, mas sem que os elementos percam o seu valor, o seu significado: o jacaré se duplica, se multiplica (como em Pl. 66-b, Prancha 7), mas não nos deixa nenhuma dúvida quanto à sua identidade.

Mas, uma vez iniciada a decadência, aparecem representações menos esmeradas, distorções e substituições, mesmo que o simbolismo original continue vivo para a oleira.

De qualquer forma, chegamos assim a um motivo que caracteriza, de forma surpreendente, a decoração de uma grande quantidade de peças reproduzidas por H. Palmatary: *a cabeça triangular de réptil*, apresentando uma espécie de antenas ou volutas, saindo dela ou da base dela¹³.

Em Pl. 79-a, o losango indica o corpo do “jacaré de duas cabeças”, a cabeça parece antropomorfa e as caudas laterais terminam igualmente em patas de três dedos (outra figura híbrida, portanto). Variante do mesmo motivo ainda (o losango desaguando numa elipse, as “antenas” substituindo a própria cabeça, mas as caudas laterais na posição em que aparecem em Pl. 42-c, motivo do qual parece ser uma variante), aparece em Pl. 20-d, e, mais estilizado ainda, provavelmente em Pl. 24-b.

Se esta interpretação estiver certa, então um dos elementos mais difundidos na decoração marajoara (para não dizer quase omnipresente, de uma forma ou de outra, inteiro ou só limitado à cabeça, geralmente mais ou menos triangular, com suas “antenas”) é este jacaré estilizado. Veja-se, por exemplo, em Pl. 32-f, a cabeça triangular munida de “antenas”, também perfeitamente reconhecível em Pl. 41-f, 49-b (abaixo do motivo do jacaré em relêvo, vide Prancha 1), Pl. 51-b, Pl. 61-b (a cabeça se tornando quadrangular, o que também acontece em Pl. 64 face b), Pl. 64-a, Pl. 69-e, Pl. 86-b (vide Prancha 2), Pl. 87-b, 97-b e mesmo em Pl. 98-a/b/c e muitas outras peças, como Pl. 62-a e até em Pl. 62-b, onde se o

(13)- Para quem tem à mão a obra de H. Palmatary, ver Pl.32-f, Pl. 41-f, 51-d, 57-b, 62-a, 69-e, 81-a, 83-a, 86-b, 87-b, 97-b e muitas outras peças.

reconhece ainda, na parte central. O motivo do jacaré estilizado aparece em quase tôdas as “tangas” apresentadas na obra. Pode-se reconhecê-lo mais facilmente em Pl. 102-k¹⁴. A cabeça traingular se salienta bem também na tanga Pl. 103-f. Representação “mais realística” do animal (cabeça bem triangular, patas dianteiras saindo lateralmente à cabeça) é a de Pl. 44-a. Note-se neste exemplar que uma das patas trazeiras do animal¹⁵ está representada exatamente do mesmo modo que o que supomos serem as patas dianteiras, na maioria das outras estilizações. Compare-se com Pl. 72-c, onde ainda aparece o focinho estilizado, na figura triangular que aparece do lado esquerdo (não o motivo de “face humana” em que parece ter convergido o desenvolvimento lateral do jacaré).

É justamente neste desenvolvimento lateral ou desdobramento da figura do jacaré, que é relativamente frequente encontrarmos a estilização da face humana. Repare-se em Pl. 81-a, em que o motivo central (no sentido horizontal) mostra o tronco do animal representado de forma diferente, não convencional, com faixas transversais como realmente as apresentam muitos jacarés (vide o “Caiman Sclerops” da Prancha 8). A cabeça triangular termina no que poderíamos chamar de narinas estilizadas. Nesta peça, cada par de patas, saindo de cada lado de outra “cabecinha com antenas”, forma os lados das duas faces humanas opostas. Portanto, essas volutas delimitando faces humanas (motivo frequente na cerâmica marajoara), mas terminando em patas estilizadas, e que H. Palmatary chama “opposed out-tourning Face Scrolls” (op. cit. p. 342), as quais aparecem também muito nitidamente em Pl. 47-g (vide Prancha 2), embora tenham semelhança com as volutas da cerâmica de Coclé, Panamá (como nota Palmatary) não decorrem do mesmo elemento. Nota-se a mesma técnica (de desdobramento e estilização), mas seria necessário saber se os padrões de Coclé (vide Pl. 112-a) derivam igualmente de uma representação animal. A convergência ou superposição que ocorre na cerâmica marajoara, e que gostaríamos de ressaltar, isto é, a “hibridação” (se é que assim se pode falar) “jacaré-homem”, já foi notada por Helen Palmatary, na descrição do exemplar Pl. 43-b, à p. 306 da obra citada (vide desenho na Prancha 2). Só que o exemplo que ela escolheu não é dos melhores, pois, como já foi frisado, a posição inversa da cabeça parece indicar que não se trata, justamente, de uma face humana¹⁶. Em muitas peças, a cara do jacaré “se humaniza” pelo arredondamento, como em Pl. 64-b (Prancha 5) e Pl. 79-a (Prancha 4).

Voltando ao exemplar 81-a (vide Prancha 6), os dois triângulos centrais (de que emergem os dois pares de patas, e divididos pelo corpo do jacaré), uma vez unidos, reconstroem o motivo “cross in medallion”, que constitui o ventre dos jacarés estilizadíssimos das tangas Pl. 102-i, Pl. 102-k (vide Prancha 5), Pl. 103-e/d e

(14)- ...mas êle está também presente em Pl. 102-i, Pl. 103-a/d/e, Pl. 104-b/d.

(15)- ...a pata esquerda; a direita não está representada, pois a cauda se retorce para a direita.

(16)- Exemplo melhor deste tipo, temos em Pl. 64-a (Prancha 5).

Pl. 104-b/d. Aliás, êste motivo caracteriza frequentemente a cara ou o ventre do jacaré, como em Pl. 43-a e outras peças¹⁷. Quando aparece isolado, como elemento de decoração geométrica¹⁸ está muitas vezes associado com elementos que poderiam ser descritos como patas estilizadas. Vide Pl. 33-b e outros¹⁹.

Um tipo de desdobramento semelhante ao de Pl. 81-a, ocorre também em Pl. 57-b: um jacaré dividido em quatro, seguindo as quatro direções cardiais, e caracterizado longitudinalmente pelas duas cabeças triangulares e, verticalmente, por patas dianteiras “em foice”, saindo de um dorso terminado num elemento em que se poderá reconhecer a estilização do nariz do saúrio²⁰.

Este último elemento, o focinho estilizado do jacaré, parece-nos, também merece maior atenção. A representação que o sugere melhor, é ainda a de Pl. 42-c (Prancha 3). Nela o focinho se afina, para na extremidade se abrir novamente, em forma de um pequeno funil, em que se destacam nitidamente as ventas. É portanto um elemento em forma de “m”, que às vezes se aproxima bastante da representação da pata de 3 dedos, mas parece representado geralmente com maior delicadeza (vide Pl. 104-b e Pl. 103-e, por exemplo). É um elemento que se reconhece facilmente em Pl. 64-a/b (Prancha 5), Pl. 81-a (aqui o tratamento dado às patas é igualmente delicado) e outras peças.

Note-se que em Pl. 65-d, as “perninhas” do “m” (o qual em Pl. 64-b, também gravado, é representado por linhas duplas), já se desdobram em 5 tracinhos equidistantes na parte interna, em Pl. 57-b são quatro em vez de três²¹ e em Pl. 43-b se convertem no que Palmatary chama de “many fingered hand”, acima da cabeça (que ela destaca, como vimos, como antropomorfa, a cabeça invertida, em relêvo). Na mesma peça, acima, outro jacaré estilizado. Acho que o elemento ainda pode ser reconhecido, super-estilizado, na decoração de Pl. 71-d (na

(17)- Pl. 4-f, 42-a, 45-a, 43-b.

(18)- Pl. 35-a e Pl. 18-d.

(19)- ...e também em Pl. 18-d, 29-c. Em Pl. 65-e e em Pl. 43-b, o corpo do jacaré apresenta decoração punctiforme, exatamente como na representação do sexo nas figuras das urnas Pl. 30-a e Pl. 34-a. Em 53-c, o jacaré é representado com órgão sexual.

(20)- Algo semelhante ocorre em Pl. 56-d e 67-a.

(21)- ...e também Pl. 42-a e Pl. 41-a, acima do motivo “cross in medaillon”, e em 61-b, acima dos motivos laterais, quadrangulares.

parte interna da vasilha, vide Prancha 2), e também no emaranhado da decoração de Pl. 66-b²².

Ainda podemos reconhecer o motivo do duplo jacaré, ou melhor, de dois jacarés paralelos, em orientação oposta, ligados pelas caudas, que formam um só grande "S", envolvendo e separando as duas figuras, em Pl. 71-c e na decoração interna da já referida peça Pl. 71-d. A forma do "S" aparece também caracterizando o ventre do jacaré (em vez da "cruz no medalhão"), em Pl. 47-h e algumas outras peças, o que faz pensar novamente em vinculações com a cerâmica de Coclé (Panamá, vide Pl. 112-f, Prancha 6).

O fato do focinho do jacaré ser representado também com um "m" de várias pernas, faz com que em Pl. 65-a (Prancha 3), ele possa "funcionar" como boca de uma face antropomorfa (abaixo da "cabeça do jacaré", o "nariz" triangular, representado pelas quatro flechas que saem do centro em direção aos pontos cardiais). O mesmo efeito se conseguiu em Pl. 57-b (vide Prancha 6) e em Pl. 67-b.

E aqui, parece-nos, poder-se-ia fazer outra observação:

Na decoração da cerâmica marajoara são sempre êsses elementos zoomorfos que convergem para a composição da face humana, como se esta "nascesse" da representação do jacaré. Em Pl. 38-h é a representação do triângulo (cabeça do jacaré) que ainda predomina sobre a intenção de representar a face humana (observe-se os dentes enormes...), e em Pl. 81-a (Prancha 6), a face, que lembra bem uma cabeça de jacaré, vista do alto, se insere entre as patas em voluta; em Pl. 52-b ainda se reconhece a cabeça sáuria, triangular, e em Pl. 72-c (Prancha 5), é a cabeça triangular que vai constituir a boca de uma face, de que os olhos já são um novo arranjo das patas que saem de uma representação do jacaré de duas cabeças, em sentido horizontal, no desenho. Algo semelhante acontece em Pl. 72-a. Em Pl. 93-a (Prancha 1) a boca de cantos caídos (e que dá um ar de tristeza à face humana) deve sua forma, na realidade, ao fato de representar ao mesmo tempo as narinas do jacaré, representado abaixo.

(22)- Igualmente curiosa é a disposição dos motivos em Pl. 66-b. O conjunto é todo composto por delicadas figuras de jacarés, com uma ou duas cabeças, muito estilizadas. O conjunto maior, delineado por linhas mais grossas (que dividem os motivos menores em 3 partes) talvez também já tenha a intenção de sugerir o jacaré, pois há duas linhas mais grossas em forma de "U" bem aberto como a indicar as duas cabeças da figura. Numa figura elíptica (logo abaixo da divisão central) que representa o ventre do jacaré de duas cabeças, insere-se, em vez da cruz convencional, uma representação delicadíssima e muito realística do jacaré. (Vide a parte central da última faixa representada em Pl. 66-b-Prancha 7). No espaço superior, desenvolvem-se transversalmente, no mesmo plano, dois jacarés, olhando em direções opostas: note-se que o centro do motivo é composto pelas caudas dos jacarés, a cauda superior ligada ao jacaré da esquerda, a inferior ao da direita. Mesmo em Pl. 33-a/b, sugerem um pouco a estilização do focinho do jacaré.

A esta altura, não nos parece sem propósito perguntar o por que dessa insistência na representação do jacaré, em primeiro lugar; o por que de sua associação à representação da face humana, em segundo.

Embora sem nada se conhecer dos outros aspectos culturais dos produtores da cerâmica marajoara, reconhece-se que a maior parte das peças (justamente as mais elaboradas) deveria ter tido função funerária, e, se é justamente o jacaré o motivo principal dela (e não outros animais, que deveriam ter sido igualmente abundantes, não só na ilha, como na região de onde veio o povo marajoara²³), é porque êle representava algo muito importante nas crenças, no pensamento mítico em geral.

A figura humana representada na urna corresponde sem dúvida, ao morto (haja vista a preocupação de se representar também o sexo), enterrado no "mound", em meio aos pântanos, onde reina o jacaré. Seria normal supor uma associação do jacaré à idéia de morte, a grande transformação. E a crença numa vida além-túmulo, nos faz pensar que conscientemente ou inconscientemente, a oleira marajoara exprime, através da "recomposição" da face humana, a partir de elementos da figura do jacaré, o ciclo "vida-morte-transcendência".

Parte II: CONEXÕES E ORIGEM DA CERÂMICA MARAJOARA

Segundo Meggers e Evans, a *fase marajoara* não deriva das outras fases ceramistas também encontradas em Marajó (fase Ananatuba, fase Mangueiras, fase Formiga, anteriores a ela... A fase Aruã, segundo êsses autores, lhe é posterior, sem contudo dela derivar...). Assim, o povo que produziu a fase marajoara (a que pertencem todos os exemplares descritos aqui), teria se estabelecido na região, trazendo consigo uma técnica ceramista já altamente desenvolvida, o que vale dizer, com os padrões formais básicos já estabelecidos. Isto nos deveria possibilitar a sua vinculação a outras áreas ceramistas. Ainda segundo Meggers e Evans, após o estabelecimento do povo invasor em Marajó, esta arte ceramista sofreu um processo de rápida decadência, como já foi dito atrás. Assim sendo (embora não se possa provavelmente, estabelecer uma sequência cronológica das peças²⁴, teríamos que admitir que as peças tecnicamente mais perfeitas tendem a ser mais antigas, confeccionadas

(23)- ...pássaros, peixes deveriam ser igualmente abundantes e no entanto não estão representados. Mesmo a serpente não é representada com frequência. Uma única vasilha globular Pl. 46 (descrita por Palmatary à p. 309), um exemplar de beleza incomum, apresenta, em decoração gravada, uma figura serpentiforme como motivo central. Assim mesmo, uma observação atenta revela que não se trata de uma serpente, mas sim de um animal com patas (Vide Prancha 7...). Nas urnas antropomorfas a representação da serpente tem sempre caráter secundário, como em Pl. 93 (Prancha 1).

(24)- H. Palmatary reproduz, à p. 279, dois esquemas de Mordini, de tesos marajoaras, com a localização (num corte vertical) dos objetos nêles encontrados...

logo após o estabelecimento na ilha. Entre estas peças mais perfeitas, pelo menos na coleção apresentada por Palmatary, figura, entre outras de decoração incisa, como já vimos, o exemplar Pl. 42-c. O motivo, como já observamos atrás, parece ser o protótipo de muitas estilizações menos esmeradas. A frequência com que aparece esta figura de jacaré nos faz pensar que a deveríamos encontrar presente na cerâmica do lugar de onde emigraram os autores da cerâmica marajoara.

Das peças apresentadas por Helen Palmatary como exemplares de cerâmicas da costa norte da América do Sul, da parte continental e insular da América Central, de possíveis vinculações com a cerâmica marajoara, apenas em uma o elemento está presente: trata-se de uma urna procedente de Rio Aguarico, Equador²⁵. Nêle, uma cabeça triangular estilizada, semelhante às encontradas em Marajó, arre-mata uma figura que poderia ser a representação do corpo de um sáurio (vide Pl. 112-a). Na fotografia apresentada por Palmatary, dessa peça, devido à refração da luz, a parte esquerda não é visível, mas temos certeza, pela simetria do restante, que a cabeça triangular se repete do outro lado, formando o duplo-jacaré, tão típico da cerâmica marajoara. Também a semelhança de representação do corpo do animal com a de Pl. 93-b (Prancha 1) é notável. As patas da figura Pl. 112-a, do lado que corresponde à parte de baixo da urna, estão um pouco deslocadas, devido à solução diferente que se deu à representação da cauda, inserindo-a lateralmente à figura, mas apenas dêste lado.

A peça faz parte de um complexo ceramista cujos sítios se acham bastante dispersos dentro da província de Napo-Pastaza, ao longo do Rio Napo e de seus afluentes (Indillama, Yasuni, Tivacundo, da margem direita; e Aguarico, da margem esquerda).

Além disso, Evans e Meggers²⁶ assinalam um achado no Rio Güepi, afluente da margem esquerda do Potumaio (trecho superior do nosso Içá).

Esses autores reconheceram três fases ceramistas na área: a fase Yasuni (a mais antiga, cerca de 50 A.C.), a fase Tivacundo (aproximadamente 500 D.C.) e a fase Napo, mais recente (de que faz parte o vaso de Gillin) e cujas correlações com a fase marajoara Evans-Meggers apontam no mesmo artigo, em que traçam também os principais prováveis roteiros das migrações pré-colombianas em direção à foz do Amazonas.

E importante ressaltar que a datação com Carbono 14, conseguida para duas peças da fase Napo é relativamente recente, correspondendo à 2ª metade do século XII, inícios do século XIII. A fase Napo floresceu portanto (se esses dados estão corretos) há uns 2 séculos antes do descobrimento da América.

(25)- O exemplar procede do Equador Oriental.

(26)- EVANS, Clifford e B. Meggers - "Archaeological Investigations on the Rio Napo, Eastern Ecuador".

A datação de uma terceira peça (1.480 D.C.) pareceu a Meggers e Evans recente demais²⁷, possivelmente, levando em conta a distância temporal de 200 anos entre ela e as duas anteriores, ou então pelo fato de que apenas 60 anos após essa data (1.480 D.C.), as primeiras explorações espanholas do Napo encontraram este rio desprovido de população indígena, na área em que floresceu este estilo ceramista²⁸; como ainda certamente, se é que compreendemos os autores, porque eles fazem derivar a fase Marajoara da fase Napo.

Outra observação de Meggers e Evans é que a fase Napo chegou às terras baixas do Leste equatoriano numa condição já completamente desenvolvida²⁹ e dela derivou, possivelmente, ainda segundo Meggers-Evans, o complexo ceramista estudado por Donald Lathrap³⁰ em Caimito (Peru Oriental) que, datado pelo Carbono 14, revelou ter florescido no século XIV D.C.³¹.

O que nos parece importante (além do nome do local Caimito - Jacarezinho) é que se trata aí também (como em Marajó) de um povo ceramista habitando bordas de lagos.

Possivelmente o simbolismo do jacaré está correlacionado com essa agricultura de "mounds" (a mesma das chinampas dos lagos mexicanos) que, segundo Max Schmidt, precedeu a de coivara, formando um estrato primitivo em várias regiões da América, como por exemplo entre os Uru do lago Titicaca e entre os Guató do Rio Paraguai³². Uma agricultura que se apoia na pesca como atividade econômica complementar.

(27)- Ibidem, p. 81.

(28)- WILLEY, Gordon R. - "An Introduction to American Archeology", p. 407: "The early spanish explorers found no Indian along the Rio Napo in 1541 or, later, in 1641."

(29)- EVANS/MEGGERES (op. cit. p. 93): "The seriated sequence of Napo Phase sites indicates that the ceramic complex was introduced into eastern lowland Ecuador in a fully developed condition."

(30)- Não conseguimos consultar o artigo de Lathrap ("Investigaciones en la selva peruana 1964-5" - Boletim del Museo Nacional de Antropologia y Arqueologia, ano 1 - nº 4 - Lima - Peru).

Uma breve comunicação de R. RAVINES (Rev. del Museo Nacional de Lima, Tomo XXXV-1967/68, p. 330) nos fala das investigações realizadas por Lathrap e esposa entre os Shipibos de Yarina-cocha; e MUELLE, Jorge C. ("La arqueologia peruana después de Tello", Rev. del Museo Nacional, Tomo XXXV-1972 - Lima), refere-se a duas outras publicações de Lathrap sobre seus trabalhos nesta área: a)- 1958 - "The Cultural Sequence at Yarina-cocha Eastern Peru" (in "American Antiquity", vol. 23, nº 4 - Salt Lake City; b)- 1962 - "Yarina-cocha: Stratigraphic Excavations in the Peruvian Montana".

(31)- EVANS/MEGGERES, op. cit. p. 106.

(32)- SCHMIDT, Max - "Anotaciones sobre las plantas de cultivo y los métodos de la agricultura de los indígenas sudamericanos" - Revista do Museu Paulista, N. S. vol. 5, 1951 - p. 240-251.

Este tipo de agricultura parece ter sido substituído em muitas regiões da floresta amazônica por uma agricultura de coivara, com maior importância da caça, processo este acompanhado sem dúvida por mudanças ideológicas, implicando novas condições de relacionamento entre o mundo humano e o mundo sobrenatural, o que por sua vez deverá ter modificado os ritos funerários, provocando possivelmente uma decadência da cerâmica³³ que exprimia algum mito antigo agora interpretado de forma diversa através de um ritual reformado³⁴.

Voltando ao exemplar de Aguarico...

Embora não restando dúvida de que o tipo de estilização da figura do jacaré é o mesmo usado em Marajó, nota-se, após um exame cuidadoso que, na realidade, não se pode cotejar nenhuma peça marajoara (ao menos das apresentadas por H. Palmatary)³⁵ com o vaso de Gillin.

H. Palmatary já o havia notado e por isso não parece muito inclinada a aceitar as conexões já então apontadas por Gillin e outros arqueólogos:

(33)- Mesmo quando nem toda a produção ceramista se destina a uso funerário, ela pode estar (como parece ser o caso da marajoara) toda ela voltada para uma finalidade ritual. Como é sabido, a produção de povos "primitivos" nunca ou quase nunca é exclusivamente utilitária. Claro que o abandono da área lacustre (onde a matéria prima para a cerâmica é abundante) deve figurar igualmente como um dos principais motivos de uma gradual decadência.

(34)- ALTENFELDER e MEGGERS ("Desenvolvimento Cultural no Brasil"), compreendem este processo, dando maior ênfase à impossibilidade da manutenção de uma estratificação social que acreditam ter existido em culturas ceramistas complexas como a de Marajó (fase Marajoara):

"No meio ambiente da floresta tropical, a produção agrícola intensiva necessária para suportar um sistema social altamente diferenciado não pôde ser mantido."

"Como muitas pessoas tivessem que ser desviadas de atividades especializadas para as de produção de alimento, a cultura experimentou uma gradual simplificação que a transformou em algo semelhante ao modelo da "floresta tropical" (p. 15).

Contudo, não se pode ter evidentemente nenhuma certeza da existência desse "sistema social altamente diferenciado", apoiada apenas no florescimento da arte ceramista. Uma cultura cujo interesse estivesse particularmente centralizado nos ritos funerários (e nós temos um exemplo atual de uma centralização semelhante na cultura dos Bororos), poderia se preocupar em dar uma inumação especial a muitos de seus mortos, não porque estes constituíssem propriamente uma nobreza, mas sim, talvez, porque sepultasse seus chefes locais (com estatús de "primus inter pares"), como ocorre entre os nossos indígenas atuais e de seus familiares, como se fossem vítimas sacrificadas, tal qual nos pareceu ocorrer ainda hoje no Alto Xingu, conforme se exporá adiante.

(35)- A amostragem de Palmatary é muito satisfatória, com a apresentação de fotografias de mais de 250 peças inteiras ou reconstituídas, entre urnas, vasos e alguidares, de vários formatos e tamanhos, com decoração incisa ou pintada, ou concomitantemente incisa e pintada, sem falar numa vintena de "tangas", e cacos com decoração conservada.

“Uma urna da área do Rio Aguarico do Equador Oriental (Pl. 112-a) referida por Gillin sugeriu a ele e a outros uma possível conexão arqueológica com a Ilha de Marajó. A reprodução fotográfica sugere técnica negativa, mas na realidade o vaso é pintado em técnica positiva. Gillin descreve a técnica decorativa como segue: A cor de superfície de fundo exterior é vermelho-escuro e o desenho foi aplicado com pintura branca. Sobre o conjunto foi aplicado um engobe de resina (gum glaze).”³⁶

De fato, em Marajó as linhas essenciais da figura sempre se destacam em cor mais escura, limitando-se a cor clara (branco ou creme) a acompanhar ou envolver as linhas representativas da figura estilizada, mesmo que essas linhas se reduzam (como em Pl. 96-b ou Pl. 97-b), a duas finas paralelas centrais em faixa creme, técnica essa designada como de “negative effect” por Palmatary³⁷.

Parece-nos, pois, que Helen Palmatary tem em parte razão em suas observações: mesmo que o efeito conseguido seja similar ao do “pseudo-negativo” e que evoque, entre as peças marajoaras decoradas nesta técnica, particularmente a urna Pl. 89-a (descrição à p. 321 da obra de Palmatary), a fase Napo representa o florescimento de um estilo local que não encontra similar em qualquer uma das técnicas de pintura usadas em Marajó, ao lado das quais se encontram ainda técnicas de gravado como o “champ-levé” e estilizações pintadas na arte filigranada das “tangas”.

A própria grande variedade de técnicas usadas em Marajó faz supor que a arte ceramista aí se estendeu por um espaço de tempo razoável e não por umas poucas gerações.

Ora, os seus fabricantes, como mostraram Meggers-Evans em sua obra clássica sobre Marajó³⁸, já haviam sido deslocados por imigrantes vindos do Norte, responsáveis pela fase Aruã, a mais recente das fases em Marajó³⁹.

(36)- PALMATARY, op. cit., p. 342 (tradução nossa).

(37)- Descrição de Pl. 96-b e Pl. 97-b, respectivamente a p. 320 e 321 da obra citada.

(38)- “Archaeological Investigations at the Mouth of the Amazon”. Bur. American Ethnology, Bull. 167, 1957. Veja-se, também, de Betty Meggers, “Filiações das Culturas Arqueológicas na Ilha de Marajó”, XXXI Congresso Int. Americanistas, Ag. 1954, vol. II (Anhembi - 1955 - p. 813).

(39)- Vide também EVANS, Clifford: “Filiação das Culturas Arqueológicas no Território do Amapá”, Brasil (XXXI Congresso Int. Americ. 23/28 Ag. 1954 - vol. II - Anhembi, 1955).

Levando em conta, portanto, as datas apresentadas para a fase Napo, esta última, quando muito deverá ter sido uma cultura ceramista de florescimento cronologicamente paralelo à fase marajoara.

Se não fosse a grande distância que separa Marajó da província de Napo-Pastaza e o fato da tradição ceramista ter tido no Oeste, além da origem, uma continuidade muito maior que em terras brasileiras, poder-se-ia mesmo pensar numa derivação inversa, isto é, que a cerâmica do Napo tivesse sido desenvolvida por grupos deslocados de Marajó e que teriam subido os mesmos rios pelos quais seus ancestrais um dia atingiram a foz do Amazonas.

Essa hipótese (pouco provável, de resto) nos ocorreu, devido à grande desenvoltura e complexidade que a estilização do jacaré adquire na fase Napo, mostrando um domínio da arte do desdobramento que somente costuma se manifestar após um verdadeiro "amadurecimento" de estilo⁴⁰, e Marajó, um centro ceramista notável, poderia ter permitido, certamente, este "amadurecimento".

No vaso de Gillin (como aliás em outros exemplares apresentados por Evans-Meggens da fase Napo⁴¹, o domínio do desdobramento é tão grande que se torna difícil reconstituir a figura original do jacaré (tal como acontece com as figuras de animais na arte do Noroeste Americano). Tanto que H. Palmatary interpretou o emaranhado central como a representação de uma face humana, salientando a configuração "má", do "nariz", "boca" e mesmo das "áreas dos olhos"⁴².

Uma desenvoltura e complexidade semelhante à da fase Napo foi conseguida também em Marajó, num outro sub-estilo (se é que se pode denominá-lo assim), o da delicada decoração das tangas.

A impressão que se tem, pois, é que a fase Napo e a fase Marajoara tiveram um centro comum de origem, que ainda está por ser descoberto e que deverá ser procurado certamente dentro de uma área bastante vasta, incluindo o norte do

(40)- "Existe siempre una dura rigidez o ineptitud en el comienzo; una fase arcaica con una forma que se desarrolla netamente, pero todavía rígida; luego la liberación del arcaísmo, seguida por una rápida culminación del estilo con logro de las potencialidades para la plasticidad inherentes en él; más tarde puede venir una exageración, buscando el efecto, un superexpresionismo, o también un ultrarealismo, un rococó extremista o una superornamentación. Todo ello si es que, en realidad, no ha precedido a estas últimas fases una atrofia producida por la repetición de la forma - una verdadera muerte de la sensibilidad dentro del estilo -." (A. L. KROEBER, "El estilo y la Evolución de la Cultura", p. 42).

(41)- Vide op. cit. ("Archaeological Invest. on the Rio Napo...", p. 70/71 - "Rocafuerte Painted").

(42)- H. PALMATARY, op. cit., p. 342: "The face on the Aguarico jar has only an irregular and ill-defined nose and mouth; and even the eye areas are not exact duplicates."

Chile, Peru, Equador e Colombia meridional, num estrato antigo (ligado ao proto-arawak, ao que parece), da cultura agrícola de "mounds" que se desenvolveu às margens de lagos, com base na pesca.

O simbolismo do jacaré alimentou principalmente 2 estilos ceramistas diversos, um que levou às culturas da fase Marajoara e da fase Napo e outro, em que o motivo do jacaré (o "crested dragon motif de S. K. Lothrop)⁴³, já presente em Chavin e Mochica primitivo, se torna dominante na decoração: o da cerâmica "Alligator" da província de Chiriquí (Panamá) e parte meridional de Costa Rica⁴⁴.

Tudo parece indicar que outro tipo de civilização, de economia baseada na agricultura de floresta (coivara), passa a dar ênfase maior ao simbolismo do jaguar⁴⁵, centralizando nele religião e mitologia. A figura do jaguar ocupa uma posição central na cultura Olmeca e, na mitologia dos povos indígenas atuais do Brasil, ele tem uma importância bem maior que a figura do jacaré.

Parte III: O JACARÉ NA MITOLOGIA

Entre os índios brasileiros, o jacaré é principalmente um símbolo da lascívia masculina. Na mitologia, compartilha com a anta (que frequentemente simboliza a gula e a força bruta), o papel de sedutor⁴⁶.

(43)- LOTHROP, Samuel, K. - "Peruvian Stylistic Impact on Lower Central America", p. 260, fig. 1 - Early Mochica-Crested dragon motif. O motivo aparece em pedra em San Agustín (Colômbia) e em ouro em Coclé (Panamá), conforme fig. 2, p. 261. Compreende-se assim as semelhanças já apontadas atrás entre alguns elementos de Marajó e de Coclé; embora linhas de evolução independentes, os dois estilos se originaram da representação do mesmo animal. Daí o paralelismo de algumas soluções adotadas na estilização.

(44)- LOTHROP (op. cit., p. 259-261), refere-se às obras de Holmes e Mac Curdy, que estudaram a evolução que levou ao desenvolvimento de formas geométricas, obras essas que não podemos consultar. Delas, contudo, BOAS faz uma apreciação em dois artigos publicados em "Race, Language and Culture" ("Representative Art of Primitive People" e "Review of Mac Curdy, Study of Chiriquian Antiquities").

Baseado nelas, o jacaré estilizado já aparece, diz-nos Lothrop, no Delta de Diquis e na Península de Nicoya por volta do começo da era cristã e a cerâmica "Alligator" ainda estava florescente na época do descobrimento da América.

(45)- Numa série de mitos, tanto de procedência Jê, como Tupi e Karib, a onça aparece como dona do fogo e é personagem central nos mitos dos gêmeos (geralmente identificados com Sol e Lua). Muitos dos mitos foram analisados por Lévi-Strauss nos "Mythologies", particularmente em "Le Cru et le Cuit".

(46)- Com o mesmo simbolismo, o jacaré aparece na mitologia australiana e em muitos mitos da África.

Assim, num mito Kobéwa (Alto Rio Negro), é o jacaré que força a mulher de Kuwái (herói cultural) a ter relações sexuais com ele⁴⁷. Em outro mito Desâna (de língua Tukano, também), um rapaz é transformado em jacaré, por ter sonhado com relações sexuais e não ter cumprido as restrições⁴⁸.

Na descrição que Goldman⁴⁹ faz das cerimônias do Óyne, conjunto de longos e complexos ritos funerários dos Kobéwa (catalisador de uma série de representações e festas, como o é o Kwarúp do Alto Xingu), este autor nota a distinção simbólica que o Kobéwa faz entre o jacaré e o jaguar. Numa representação cômica, os homens “cozinham” um jacaré feito de tecido de entrecasca, demonstrando as maiores inaptidões, para gáudio das mulheres. Oferecem em seguida a “comida” a estas últimas, que jogam os pedaços no Abúhuwa (personagem grotesco). Numa cena posterior, um jaguar é igualmente cozido e oferecido às mulheres: estas não o jogam de volta.

Nos mitos Guarani, o jacaré também não tem grande importância. Em um dos contos recolhidos por J. e A. Taylor⁵⁰, este se comporta como um menino mal educado, que derrama a chicha da rã, que não quer tomar banho, e que por isso é castigado pelos pais.

Outra função que os mitos sulamericanos atribuem frequentemente ao jacaré é a de Caronte (“le passeur susceptible” de Lévi-Strauss⁵¹). O jacaré que serve de canoa ao herói ou à heroína dos mitos desse tipo, é geralmente representado como poderoso e vaidoso, e a atitude do passageiro em relação a ele, geralmente, de astúcia, de disfarce da hostilidade, enquanto ele depende do desagradável e fedorento “Uäti-pung-pung”.

Parece bem a imagem de um simbolismo que vai deixando a área do sagrado para se tornar tão só folclore.

Parece-nos importante uma lenda publicada por Câmara Cascudo⁵², registrada por Stradelli e que atribui ao jacaré a origem dos terremotos, sendo este por isso chamado de “Jacaré Tyrytyry manha” (jacaré mãe do terremoto). Como é

(47)- GOLDMAN, Irving - “The Cubeo”, p. 182.

(48)- REICHEL-DOLMATOFF, G. - “Desana...”, mito 11, p. 203.

(49)- op. cit. p. 237/8.

(50)- TAYLOR, J. e A. - (“Nove Contos Contados pelos Kaiwás e Guaranis”, p. 98) .

(51)- LÉVI-STRAUSS, C. - (“L’Origine des Manières de table”, p. 359 e seg.).

(52)- CÂMARA CASCULO, L. - (“Geografia dos Mitos Brasileiros”, p. 364).

no Ocidente da América do Sul (Andes) que os terremotos são mais frequentes (e de resto bem raros no Brasil), esta lenda parece confirmar a origem ocidental do simbolismo do jacaré.

Claro que é difícil saber se descendentes dos autores da fase Marajoara, emigrados de Marajó ante a invasão Aruã, teriam deixado alguma influência, se não na cerâmica, ao menos nas representações míticas, preservando algo do antigo culto ao jacaré que, como dissemos, parece ter dominado intensamente a vida dos povos da Ilha.

Uma das regiões apontadas por Evans e Meggers⁵³, que apresenta alguns elementos culturais que fazem supor certa correlação com Marajó é o Alto Xingu, de economia baseada predominantemente na pesca. Métraux se refere à analogia que se tem notado entre as tangas marajoaras e os "uluri"⁵⁴:

"tanga, es decir, cubre-sexo. Se los ha comparado a los pedazos de corteza triangulares que usan todavía los indígenas del Alto Xingu. Una estatuilla recientemente descubierta, sobre la cual se ha creído distinguir la indicación de uno de estos "indumentos" parecería confirmar la hipótesis de los arqueólogos encuancto al destino de esos objetos."⁵⁵

No ritual da pesca, descrito recentemente por Pedro Agostinho, o jacaré aparece como "dono dos peixes" e estes como "piolhos do jacaré". O autor diz ter tido a impressão de uma relação de reciprocidade ou de compensação no rito,

(53)- EVANS-MEGGERS - ("Archaeological Investigations on the Rio Napo...").

(54)- Já KARL VON DEN STEINEN ("Entre os aborígenes do Brasil Central", p. 238), nota o esmero com que se os fabrica: "Os uluris são feitos com muito capricho, tendo, quando novos, aspecto realmente bonito: toda a sua construção é tão bem meditada, e todo o trabalho - principalmente a fixação dos cordéis inguinais e da lista perineal, que são costurados no triângulo tão bem feitos, que não se pode classificá-los como produto primitivo."

(55)- MÉTRAUX, Alfred - "Las Antiguas Civilizaciones del Amazonas. Estado atual del problema de su origen." (Diógenes, vol. 28, p. 111).

pois, com o pedido de boa pescaria, se oferece alimento aos peixes⁵⁶.

Reproduz ainda Pedro Agostinho um mito sobre a origem do "Pequi" (p. 186 a 189):

É a história de Katipo, mulher casada, e de outra esposa do mesmo marido, que se apaixonam pelo jacaré, lavando-lhe beiju e cauím⁵⁷; e de como o marido traído mata o jacaré e castiga as mulheres, surrando-as com um pau. Das cinzas do corpo do jacaré queimado, depois, pelas amantes, é que teria nascido a árvore do pequi, com todas as características de "Árvore Cósmica" ou "Árvore da Vida", como nota P. Agostinho⁵⁸.

O autor assinala a analogia do ritual no Kwarúp com o mito acima. A castanha de pequi distribuída durante o Kwarúp, por uma moça púbere, é tirada dos frutos colocados sobre o "apenap" (sepultura de morerekwat ou principal da aldeia) "cuja cerca se há de queimar e oferecer aos visitantes" (p. 105).

Creemos que se poderia completar as observações de Pedro Agostinho, chamando a atenção para o fato de que o simbolismo sexual da castanha do pequi tem aí a função de identificar a moça e a castanha, possibilitando a substituição da primeira pela segunda como dom ofertado aos visitantes (pois evidentemente a moça púbere é guardada para um casamento dentro da tribo⁵⁹). Sendo assim, pode-

(56)- AGOSTINHO, Pedro - "Kwarip - Mito e Ritual no Alto Xingu", p. 70/71: "Pedindo o "piolho", que é o peixe de que precisam os homens, deitam à água o alimento, e estaríamos tentados a ver nisto uma prestação, provocadora da contra-prestação do "mama'e(n)" representado por seu "piolho" o que estabeleceria entre os homens e o ser tutelar uma relação de reciprocidade semelhante à existente entre os grupos humanos envolvidos no cerimonial. Enquanto os "ye'e(n) - nyaret" são intermediários entre os "yayat" e os demais homens, os "paye" o são também, mas entre eles e os seres extraordinários. Não é, entretanto, a explicação totalmente satisfatória, porque, se o pedido é feito ao Yakare, a comida é oferecida aos peixes, segundo a afirmação explícita e direta de nossos índios. Neste caso seria uma compensação pela perda que lhes vão infligir."

A explicação é inteiramente satisfatória; em primeiro lugar porque o jacaré também pode se alimentar de peixes; e em segundo lugar porque ele é concebido como senhor do mundo exterior, "chefe dos peixes" justamente porque é uma criatura das águas que pode exercer as funções de "vingador" das ofensas do mundo humano.

(57)- O cauím ("Kawi(n)") do Alto Xingu não é bebida embriagante. Trata-se de um mingau feito de beijus desmanchados na água (P. Agostinho, op. cit., nota da p. 97).

(58)- Pois o mito mostra o pequi nascendo inicialmente "de 4 cores diferentes, conforme a direção dos ramos (norte, azul; sul, verde; leste, branco; oeste, vermelho), op. cit. p. 188.

(59)- Os casamentos inter-tribais, outrora mais frequentes, diminuíram nos últimos tempos, no Alto Xingu.

ríamos dizer que o visitante, que vem como amigo, mas contra o qual uma hostilidade latente continua existindo⁶⁰ (embora agora canalizada para as lutas rituais, os jogos inter-tribais, ponto alto do Kwarúp), é em parte idealizado como “jacaré mítico domesticado” que se contentará em receber, em lugar das mulheres, os frutos vermelhos do pequi⁶¹.

Mais importante ainda é, contudo, a analogia que se estabelece entre o Jacaré mítico e o morto morerekwat homenageado no Kwarúp. Pela queima da grade da sepultura e pela disposição, nesta mesma sepultura, do pequi a ser distribuído, não resta dúvida de que a morte desses mais ilustres personagens da comunidade é dramatizada como se fora o sacrifício do Jacaré. O morto transforma-se em bode expiatório, em vítima imolada. Em troca do sacrifício de sua vida, o mundo humano adquiriu o pequi. “Pequi, é feito de jacaré”, diz o mito. E o jacaré no caso, é o morerekwat morto, ao mesmo tempo vida humana doada ao mundo animal e monstro cósmico ou senhor do mundo exterior (dono dos peixes), consumidor de mulheres, como vingador da natureza contra os abusos do mundo humano, que ele personifica⁶².

Creemos ser este também o mistério do “duplo-jacaré” da cerâmica marajoara. Senhor do Lago, dono da pesca, que leva vítimas humanas para compensar as vidas animais destruídas pelo homem, é, ao mesmo tempo, divindade-dema de cujo sacrifício nascem plantas cultivadas e que, através do culto que se lhe dedica, protege a mulher tribal contra si mesmo (as tangas marajoaras decoradas com a

(60)- Sartre o define muito bem: “quand les membres d'un groupe tribal rencontrent, au cours d'un déplacement, une tribu étrangère, ils découvrent soudain l'homme comme une espèce étrangère, une bête carnassière et féroce qui sait dresser des embûchers et forger des outils. Ce dévoilement terrifié de l'alterité implique nécessairement la reconnaissance: la praxis humaine vient à eux comme une force ennemie. Mais cette reconnaissance est écrasée par le caractère d'étrangeté qu'elle produit et supporte elle-même. Le don comme sacrifice propiciatoire, s'adresse à la fois à un Dieu dont on apaise le courroux et à une bête qu'on calme en la nourrissant. (“Critique de la Raison Dialectique”, p. 187-188).

Este simbolismo persiste mesmo frente a tribos ou grupos com que se estabeleceu relações de exogamia.

(61)- ...cujo cheiro, diz o mito, é o mesmo que tinham outrora os órgãos genitais femininos, até que Murenayat resolveu transferí-lo para o fruto (op. cit. p. 189).

(62)- A respeito do “sparagmós” grego, Kerényi observa: “Aquí nos sale al encuentro la misma contradicción - puede llamársela “trágica” en el sentido actual deducido de la tragedia, y a la vez señalarla como 1ª representante de esa contradicción que en el caso de Penteo y de Orfeo en la escena; se sacrifica en el mismo ser un enemigo y una representación corporal del diós, el cual es venerado mediante la figura de su propio padecimiento. El macho cabrío daba su sangre a la vid...” (“Nacimiento y Renacimiento de la tragedia”, p. 43).

estilização do jacaré, bem podem ter tido um simbolismo análogo ao do uluri: tabu ao contato das mãos masculinas, ele protege a mulher contra o sedutor, além da proteção efetiva contra a micro-fauna das águas, que já foi muito bem descrita por Von den Steinen⁶³.

Naturalmente, apesar dessas analogias, não se pode dizer que elas provem que uma parte da população do Alto Xingu descenda dos autores da cerâmica marajoara. Reunindo representantes dos 4 principais grupos lingüísticos (Tupi, Arawak, Jê e Karibe), além dos Trumai (de dialeto isolado), a cultura alto-xinguana (hoje bastante homogênea) apresenta contribuições das mais variadas procedências. É contudo significativo, que várias máscaras de jacaré reproduzidas por Von den Steinen e de cuja significação ele só conseguiu saber que eram empregadas numa "dança do jacaré", sejam todas procedentes de uma tribo Arawak, os Mehinaku⁶⁴.

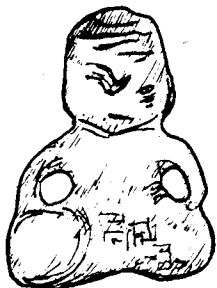
(63)- VON DEN STEINEN, *op. cit.* p. 240.

(64)- *Ibidem*, p. 398-399, descrição, p. 394-395.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Pedro Kwarip — *Mito e Ritual no Alto Xingu* - E.P.U./EDUSP, São Paulo, 1974.
- ALTENFELDER SILVA, Fernando e Betty J. MEGGERS — *Desenvolvimento Cultural no Brasil* (in E. SCHADEN: *Homem, Cultura e Sociedade no Brasil* - Ed. Vozes Ltda., 1972).
- BOAS, Franz — *Race, Language and Culture* - New York - The MacMillan Co. 1940.
- CASCUDO, Luís da Câmara — *Geografia dos Mitos Brasileiros* - Col. Documentos Brasileiros vol. 52, Livr. José Olympio, ed. 1947.
- EVANS, Clifford — *Filiação das Culturas Arqueológicas no Território do Amapá, Brasil* - XXXI Congr. Int. Americanistas, 1954, vol. II, Anhembi, 1955.
- EVANS, Clifford e B. MEGGERS — *Archaeological Investigations on the Rio Napo, Eastern Ecuador* - Washington, Smithsonian Inst. Press, 1968.
- GOLDMAN, Irving — *The Cubeo - Indians of the Nordwest Amazon* - Illinois Studies in Anthropology, nº 2, 1963.
- KERÉNYI, Karl — *Nacimiento y Renacimiento de la Tragedia* - in Rev. Diógenes - año VII - dec. 1959, nº 28, B. Aires.
- KROEBER, A.L. — *El Estilo y la Evolucion de la Cultura* - ed. Guadarrama, Madrid, 1969.
- LOTHROP, Samuel K. — *Peruvian Stylistic Impact on Lower Central America* - in LOTHROP an others - *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology* - Haward Univ. Press 1961, Cambridge, Massach.
- LÉVI-STRAUSS, C. — *Antropologia Estrutural* - Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, p. 286.
- LÉVI-STRAUSS, C. — *Mythologiques*, vol. I - *Le Cru et le Cuit*, 1964, Plon, vol. III - *L'Origine des Manières de Table*, 1968.
- MEGERS, Betty J. — *Filiações das Culturas Arqueológicas na Ilha de Marajó* - XXXI Congr. Int. Americanistas, 1954, vol. II (Anhembi, 1955, p. 813).
- MEGERS, Betty J. and C. EVANS — *An Experimental Formulation of Horizon Styles in the Tropical Forest of South America* - in LOTHROP, S. K. and others - *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology* - Haward U.P., 1961.
- MEGERS, Betty J. and C. EVANS — *Archaeological Investigations at the Mouth of the Amazon* - Bur. Americ. Ethnology, Bull. 167, 1957.

-
- MÉTRAUX, Alfred – **Las Antiguas Civilizaciones del Amazonas - Estado Actual del Problema de su Origen** - in *Diógenes* vol. 28, Dic. 1959, B. Aires Arg.
- PALMATARY, Helen – **The pottery of Marajó Island, Brasil** - Transactions of the American Philosophical Society, N. Series, vol. 39, Part. 3, 1949
- REICHEL-DOLMATOFF, G. – **Desana - Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés** - Univ. de los Andes, Depto. Antropología, 1968.
- SARTRE, Jean-Paul – **Critique de la raison dialectique** - ed. Gallimard, 1960
- SCHMIDT, Max – **Anotaciones Sobre las Plantas de Cultivo y los Metodos de la Agricultura de los Indígenas Sudamericanos** - Rev. do Museu Paulista, N. S., vol. 5, 1951.
- STEINEN, Karl Von Den – **Entre os Aborígenes do Brasil Central** - trad. E. SCHADEN, sep. da Rev. do Arquivo, nº s XXXIV e LVIII, São Paulo, 1940.
- TAYLOR, J. e A. – **Nove Contos Contados Pelos Kaiwá e Guarani** - Rev. de Antropologia, vol. 14, 1966, p. 81.
- WILLEY, Gordon R. – **An Introduction to American Archaeology** - Peabody Museum Harvard Univ.
-



P. 6-d. (Alt. 16cm)
Pg. 364



a
(Alt. 35cm.)

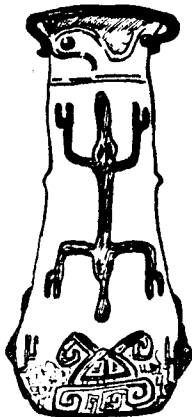


b
(Alt. 22cm)

Plate 27 - Pg. 385



a



b

Plate 49 (Alt. 59cm)
Pg. 407 (a decoração da superfície da urna foi reproduzida só em parte, no trecho inferior da face "b")



a

Plate 93
Alt. 31,4cm
(Pg. 451)



b



Plate 61-a (Pg. 419)
Alt. 52cm.
(superfície com decoração
incisa, geométrica)

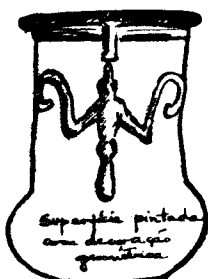
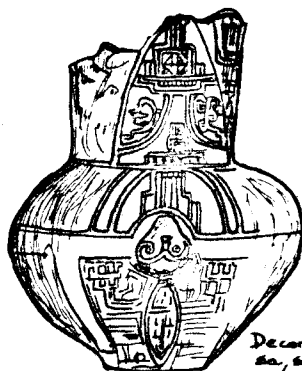


Plate 19-c
Alt. 32 cm (pg. 377)



Pl. 43-b (pg. 401)
Alt. 43,7 cm

Decoração inci-
sa, só parcial-
mente reapre-
sugiada!



Plate 92-b
Alt. 22cm (Pg. 440)



Pl. 47-g (detalhe)
(pg. 405)



Plate 48-a (Alt. 27 cm)
(pg. 436)

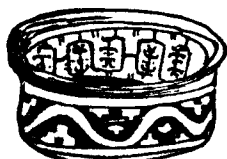


Plate 71-d -
(Pg. 429) - alt. 30cm.



Plate 96-b (detalhe)
Pg. 444 - ALT. 34 cm

Silva



Plate 78 - b - (alt. 27cm)
(Fig. 436)

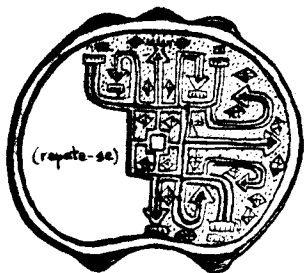


Plate 65 - a (Fig. 423) - Decoração incisa
(compare com Pl. 57 - b - Plancha 6)



Plate 77 - d (pintado)
(Fig. 435)
(Algodão quebrado e reconstituído)



Plate 42 - c (45cm alt)
(Fig. 400) - inciso



(figura central ampliada)

Silva

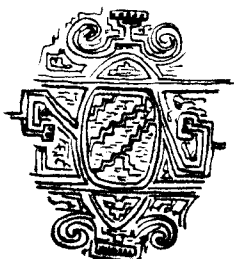


Plate 50-b (detalhe)
(pág. 408) - Encaixe



Decoração incisa
Pl. 66-a (R. 424)



Plate 79-a (detalhe)
(pg. 437) - Pintado



Plate 20-d
(pg 378)



Plate 24-b (Diâm. 44cm)
(Pg. 382)



Decoração pintada
Plate 32-f (pg 390) alt. 11cm
(compare com Pl. 86-b)



Plate 41-f (19cm)
(R. 399) - Encaixe



Plate 51-b (detalhe)
(Pág. 409)

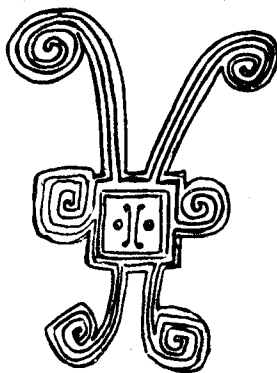
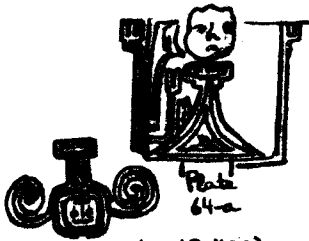


Plate 61-b
(representação esquemática
de detalhe)
Pg. 419



Plata 64-a

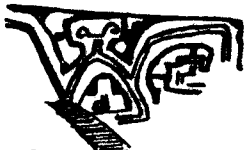
Plata 64-b (Pg. 422)
(representação esquemática
dos detalhes da decoração
incisa)



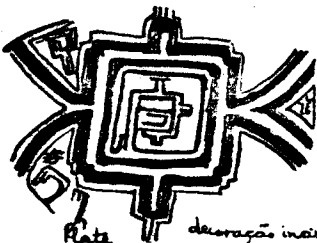
Plata 69-a
(detalhada decoração
pintada) Pg. 427



Plata 87-b (Pg. 445)
Detalhe da decoração
pintada.



Plata 97-b (Pg. 455)
Detalhe da decoração
pintada



Plata 98-a (motivo central)
decoração incisa
(Pg. 456)



Plata 98-b (motivo
central decoração
incisa)
(Compare-se com 64-b)



Plata 98-c
decoração incisa
(Pg. 456)
(12 x 14 cm)



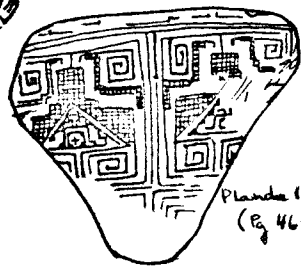
Plata 62-a (Pg. 420)
decoração incisa



Plata 62-b
Detalhe do motivo
central decoração
incisa (Pg. 420)



Plata 102-k
(Pg. 460)



Plata 103-f
(Pg. 461)



Plata 44-a
(detalhe)
- Incisa (Pg. 402)



Plata 72-c
(Pg. 430)
Detalhe da decoração
pintada



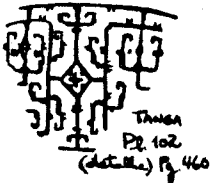
Plate 81-a (Fig. 439)
(detalhe da decoração pintada)



Plate 57-b



Plate 112-f
(detalhe da decoração)
Cocle - Panamá



TANCA
Pl. 102
(detalhe) Fig. 460

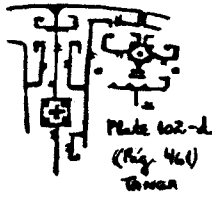
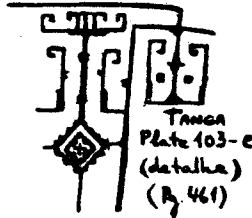
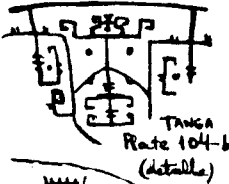


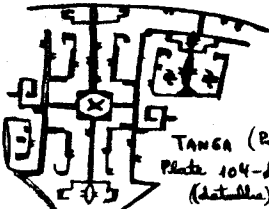
Plate 102-d
(Fig. 461)
TANCA



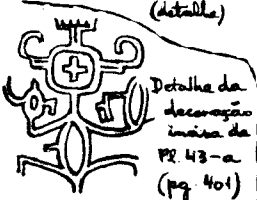
TANCA
Plate 103-c
(detalhe)
(Fig. 461)



TANCA
Plate 104-b
(detalhe)



TANCA (Fig. 462)
Plate 104-d
(detalhe)



Detalhe da
decoração
incisa de
Pl. 43-a
(pg. 401)



Detalhe da decoração
do vaso Plate 33-b
(pág. 391)



Detalhe da
decoração
incisa de
Plate 65-d
(Fig. 423)

Schick

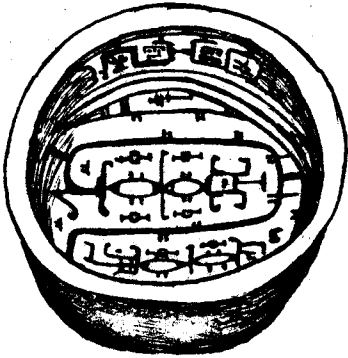
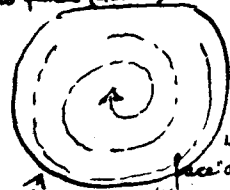


Plate 71-a (pintado)
Pg. 429 - Diâmetro 30 cm.



Plate 47-h (Fig. 405)
Decoração gravada no fundo (posterior)
da peça (detalhe)



46-
"face" a'
(esquema do lado
posterior)



Pg. 424

Decorações
da
Pl. 66-b
(pintada)

(detalhe)

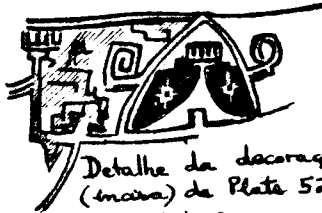


Pl. 46-b
(Fig. 404) Face anterior

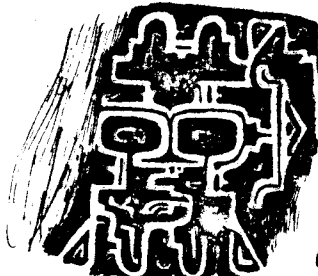
Compare-se com
Pl. 98-c (Plancha 5)... tom-
se a impressão de que
esta peça (46-b) seria-lhe
de modelo...



Plate 38-h
(pintado)
(Fig. 396)



Detalhe da decoração
(incisa) de Placa 52-b
(Fig. 410)



R.112-a (Fig. 470)
(detalhe)

Silva

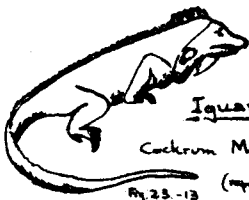
R.112-a = Rio AGUARICO - EQUADOR

Plancha 7



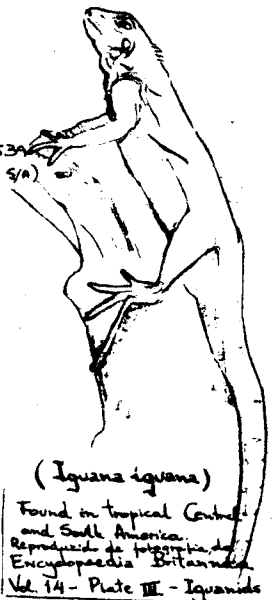
"Caiman sclerops"
 (common in South America) a de R. Orinoco

Reproduced de fotografia (Plate I, pp. 792/793) - Vol. 26
 Encyclopaedia Britannica - 1973
 (reproduced de fotografia)



Iguana

Cockrum Mc Cauley - "Zoologia" - p. 539
 (Ed. Interamericana 5/6)
 Fig. 23-13 (reprod. de desenho)

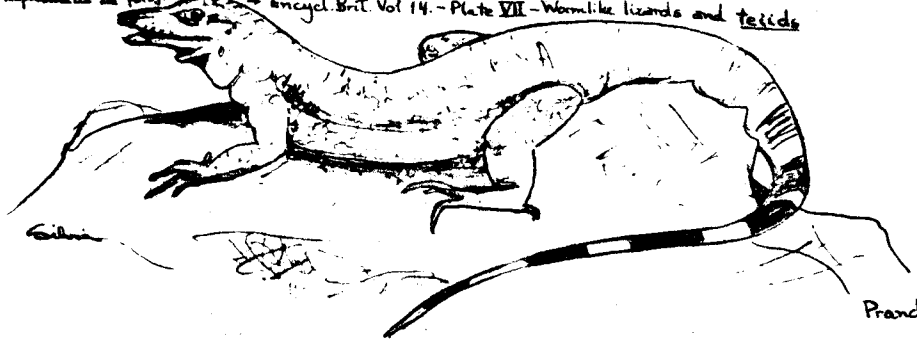


(Iguana iguana)

Found in tropical Central
 and South America.
 Reproduced de fotografia de
 Encyclopaedia Britannica
 Vol. 14 - Plate III - Iguanids

Golden or northern tegu (Tupinambis
 nigropunctatus) - Found in South America
 Reproduced de foto

Encycl. Brit. Vol. 14 - Plate VII - Wormlike lizards and teiids



Gilbert

Prancha B