

**Resenha de *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia.*
Rumo a uma nova síntese, Helena Lima, Cristiana
Barreto & Carla Jaimes Betancourt (eds.), IPHAN /
MPEG, Belém-do-Pará, 2016. 668 pp.**

Stéphen Rostain
Centre National de Recherche Scientifique, France

Na Amazônia, a olaria é uma arte essencialmente feminina (Fig. 1).



Oleira de Belém do Pará especializada na reprodução e reinterpretação das cerâmicas pré-coloniais. Aqui, um vaso “de cariátides” da cultura tapajós (foto S. Rostain)

Era lógico que seu estudo o fosse também, e assim foi geralmente desde a segunda guerra mundial. Depois das pesquisas promissoras de Helen Palmatary (1939, 1960), Betty J. Meggers (e Evans, 1961, 1970) impôs um sistema de análise obrigatório para o estudo da olaria amazônica, que imperou quase até o final do último milênio. Tendo ela formado os pesquisadores a sua doutrina em todos os países amazônicos, todos passaram a usar a classificação pelo sistema de tipo-variedade. O paradigma dominante da tipologia Fordiana se manteve de forma tirânica durante muitos anos na selva tropical³. No último decênio do século XX, contudo, surgiram algumas tentativas discordantes. Nova formas de abordar a cerâmica emergiram, que trouxeram no século seguinte uma diversidade alvissareira na análise deste tipo de vestígios fundamental para a arqueologia desta região. É preciso, contudo, lembrar que, até bem pouco, os arqueólogos dispunham de fontes muito limitadas sobre a cerâmica amazônica. Apenas se encontravam algumas obras antigas – frequentemente oriundas de pesquisas doutorais – sobre o baixo e médio Amazonas, a Guayana ou a Guayana francesa, além de algumas publicações locais, pouco detalhadas e geralmente mal ilustradas. Com uma bibliografia tão pobre, era sempre difícil conhecer e reconhecer o material de alguma região. Com a multiplicação das pesquisas na Amazônia desde o início do novo milênio, era indispensável uma síntese que fizesse o balanço dos conhecimentos sobre o assunto. Com efeito, apesar da multiplicação das pesquisas e das publicações, nenhuma síntese tinha sido ainda tentada; assim ficava difícil para o pesquisador realizar comparações a nível inter-regional.

Foi neste contexto que três arqueólogas se juntaram para sanar esta carência. Conheciam bem a olaria arqueológica: Cristiana Barreto tinha-se especializado na produção Marajoara; Helena Pinto Lima tinha-se interessado às cerâmicas do médio Amazonas e Carla Jaimes Betancourt tinha esmiuçado a cerâmica dos Llanos de Mojos. As três pesquisadoras se empenharam em criar uma bela obra. Como matéria-prima reuniram a matéria cinzenta que tinha trabalhado em todos os horizontes da Amazônia. Na oportunidade de um colóquio

muito produtivo realizado em Belém-do-Pará, as ideias foram debatidas e o projeto elaborado (Fig. 2). Uma vez fixada a estrutura, cada um participou da sua decoração através de uma contribuição. Um alisamento final homogeneizou o conjunto, que passou pelo forno da impressora, dando nascimento a bela peça policroma que se pode ler hoje.



Participantes da oficina internacional “Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese” realizada no Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém em novembro de 2014 (foto MPEG)

Tudo começou com o encontro internacional « Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia : Para uma nova síntese » realizado no Museu Paraense Emílio Goeldi em novembro de 2014 (Figura 2) Os participantes foram convidados a seguir, assim como outros pesquisadores, a escrever um texto sobre as cerâmicas das suas regiões de estudo para que realize uma publicação de referência atualizada. O objetivo desta obra era apresentar um panorama dos conhecimentos sobre a cerâmica precolombiana da Amazônia. As editoras confiaram o prefácio a Michael Heckenberger, que lembre que “*os arqueólogos gostam da cerâmica*” (p. 10). O livro é a seguir

dividido em três partes principais. A primeira “História moldada no pote: introdução a uma longa viagem” contextualiza e oferece um quadro geral. Depois de uma introdução de Helena Pinto Lima, Cristiana Barreto e Carla Jaimes Betancourt, o arqueóloga Eduardo Góes Neves questiona o conceito de Formativo e o aparecimento da olaria na América do Sul. Fabíola Andréa Silva frisa a contribuição da etnoarqueologia ao estudo da cerâmica. Um quadro cronológico e um mapa arqueológico dos complexos cerâmicos completam esta parte inicial.

A segunda parte “Subindo o rio Amazonas na cobra canoa” constitui a parte principal do livro: o nordeste amazônico, o baixo Amazonas e o Xingu, a Amazônia central, o sudoeste da Amazônia e a alta Amazônia.

O nordeste da Amazônia inclui as Guianas e a foz do rio Amazonas. A cerâmica do conjunto das Guianas é descrito por Stéphen Rostain. Claude Coutet trata da Tradição Arauquinóide na Guiana francesa. João Darcy de Moura Saldanha, Mariana Petry Cabral, Alan da Silva Nazaré, Jelly Souza Lima, Michel Bueno Flores da Silva concentram-se no Amapá. Stéphen Rostain detalha uma pesquisa etnoarqueológica entre os Palikur. Cristiana Bruna trata da cerâmica Marajoara. Os dois textos seguintes – um de Elizangela Regina de Oliveira e Maura Imazio da Silveira e outro, de Arkley Marques Bandeira – analisam a antiga cerâmica Mina dos sambaquis do litoral dos estados do Pará e do Maranhão. Alexandre Guida Navarro fecha esta parte apresentando a cerâmica das palafitas de lagos e rios do estado do Maranhão.

O baixo Amazonas e o Xingu são tratados em conjunto. Fernando Ozório de Almeida compara as ocorrências com aquelas da olaria produzida pelos Tupinambá costeiros e pelos Guarani. O Xingu é tratado em vários textos, desde jusante para montante: Helena Pinto Lima e Glend Consuelo Bittencourt Fernandes tratam da foz, Lorena Garcia do curso médio-inferior, Letícia Morgana Müller, Renato Kipnis, Maria do Carmo Mattos Monteiro dos Santos e Solange Caldarelli cuidam do médio curso, Joshua R. Toney trata do curso superior. A cultura Santarém do baixo Tapajós é apresentada por Joanna Troufflard e a seguir, por Márcio Amaral. A região de Monte Alegre é analisada por Cristiana Barreto e Hannah F. Nascimento.

Finalmente, Lilian Panachuk faz um diagnóstico das cerâmicas Pocó e Konduri do Baixo Amazonas.

Vem a seguir a Amazônia central, com a cerâmica do rio Urubu apresentada por Helena Pinto Lima, Luiza Silva de Araújo e Bruno Marcos de Moraes; a seguir, os complexos Açutuba e Manacapuru por Helena Pinto Lima, e as cerâmicas Caiambépor Jacqueline Gomes e Eduardo Góes Neves. Claide de Paula Moraes e Adília dos Prazeres da Rocha Nogueira tratam da cerâmica da fase Paredão; a seguir, Jacqueline Beletti apresenta a cerâmica da Tradição Policroma. Dois artigos são dedicados à fase Guarita: um de Eduardo Kazuo Tamanaha e o outro, de Erêndira Oliveira.

O sudoeste, principalmente a Bolívia, é tratado na quarta subdivisão do livro. Este tem início com o grande rio Madeiro, tratado sucessivamente por Silvana Zuse e por Fernando Ozório de Almeida e Claide de Paula Moraes. A cerâmica do Acre é descrita por Sanna Saunaluoma. Carlos A. Zimpel e Francisco Pugliese Jr. tratam do rio Guaporé. Esta parte é finalizada com dois artigos que tratam do Beni e dos Llanos de Mojos, na Bolívia, de autoria de Carla Jaimes Betancourt. O Alto Amazonas completa esta viagem ao longo do curso do grande rio. Manuel Arroyo-Kalin e Santiago Rivas Panduro mostram a cerâmica do rio Napo; Geoffroy de Saulieu, Stéphen Rostain e Carla Jaimes Betancourt, aquela da bacia do rio Pastaza. A cerâmica Mayo-Chinchi é tratada em dois capítulos, de Quirino Oliveira Nuñez (para o Peru) e de Francisco Valdez (para o Equador). Finalmente, a cerâmica do vale do rio Upano é descrita por Stéphen Rostain.

A terceira parte “Para seguir viagem; referências para análise das cerâmicas arqueológicas da Amazônia” completa este amplo panorama. Sílvia Cunha Lima insiste sobre a necessidade de se limpar com cuidado as peças amazônicas para garantir uma boa preservação. Segue-se um glossário bilíngue (português e espanhol, com também termos em inglês) extremamente detalhado e ilustrado. Nele se descrevem processos tecnológicos, denominações de formas e de funções, os contextos arqueológicos das ocupações ceramistas, os conceitos e as categorias classificatórias.

Obviamente e como acontece em qualquer bela partitura, ocorrem algumas notas erradas. Dois artigos tratam de ocorrências que foram consideradas inadequadamente como integrantes do mundo da alta Amazônia peruana, enquanto os sítios Formativos neles descritos são claramente relacionados ao espaço cultural andino. Embora sejam situados em vales andinos baixos, seus pesquisadores inseriram-nos artificialmente na área amazônica para destaca-los. Com efeito, estes sítios, que não apresentam nenhuma originalidade no contexto andino, aparecem como excepcionais quando atribuídos às terras baixas – com as quais não compartilham nenhuma característica. Por exemplo, apresentam uma arquitetura monumental de pedra com estruturas circulares e pinturas murais, cerâmica com grandes jarras pontudas e de estreito pescoço, garrafas com alças formando ponte que são típicas das serras, além de uma iconografia mais aparentada àquela de Chavin-Cupisnique do que a qualquer manifestação amazônica. Esta intrusão é certamente um ponto negativo, mas não chega a comprometer o conjunto da obra.

Importa frisar que toda classificação estilística será sempre comprometida pela permeabilidade das fronteiras na Amazônia. O mundo cultural da maior hileia do mundo é fluido, polimorfo e flexível. Os estilos podem viajar e se propagar em alta velocidade e serem adotados em instantes. A predação é uma característica recorrente: não há limites para pegar emprestado, aprender, roubar, trocar, copiar, assimilar ou reinterpretar motivos de uma população vizinha, ou de um grupo afastado visitado durante uma viagem. Os intercâmbios de bens e a integração de forasteiros causam facilmente mudanças rápidas (Rostain *et al.* 2014). Objetos e materiais exóticos ganham tamanha popularidade que são adotados imediatamente. Por exemplo, uma oleira Kichwa do Pastaza, na Amazônia equatoriana, mudou completamente sua representação do Espírito-jacaré após ter assistido ao filme “Godzilla” em sua aldeia, nos anos de 1950. Impressionada pelo monstro japonês, passou a representar então a entidade da natureza segundo o modelo proposto pelo filme (Fig. 3).



A cerâmica ameríndia pode ser aberta a influencias externas de forma surpreendente. Assim, depois de ter visto a filme “Godzilla” nos anos de 1950, a oleira equatoriana Kichwa Estela Dagua passou a representar o espírito-jacaré desta forma, que se mantém até hoje (cartaz DR; foto S. Rostain)

O desaparecimento de um conjunto cerâmico e sua substituição por outro pode, portanto, resultar de fenômenos culturais ou econômicos simples, caracterizados pela existência de uma rede de comunicação e pela avaliação positiva de produtos novos. Devemos lembrar destas atitudes para relativizar a pertinência e a significação das nossas tipologias. Por isto, a apresentação de um importante corpus e de um largo leque estilístico neste livro fornece uma referência indispensável para se entender o mundo cultural do passado amazônico.

Esta obra é um sucesso; constitui a Bíblia atualizada, necessária e ricamente ilustrada em cores que os arqueólogos que trabalham na Amazônia esperavam há muito tempo. A ordem dos capítulos é por vezes estranha, mas de fato, a diversidade dos temas não facilitava uma ordenação totalmente lógica. “Cerâmicas arqueológicas da Amazônia” propõe finalmente um quadro tão sedutor quanto aqueles

de Raffaello Sanzio (1483-1520) apresentado por três excelentes arqueólogas brasileiras e boliviana. Seria uma pena não curtir.

(resenha traduzida por André Prous)

NOTAS:

¹ A introdução do termo “tipologia” em arqueologia no final do século XIX se deve ao arqueólogo sueco Hans Olof Hildebrand, que procurava estruturar esta disciplina com a mesma metodologia da linguística histórica (Hildebrand 1973:16) .

² Referencia a vários mitos amazônicos sobre a origem da cerâmica, que teria sido trazido por uma cobra grande.

REFERENCIAS:

Hildebrand, Hans Olof, 1873, *Den Vetenskapliga Fornforskningen, hennes uppgift, behof och rätt*, L. Norman, Stockholm.

Meggers, Betty J. & Clifford Evans, 1961, “An experimental formulation of horizon styles in the tropical forest area of South America” In: Lothrop, S. (ed.). *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Cambridge: Harvard University Press: 372-388.

Meggers, Betty J. & Clifford Evans, 1970, *Como interpretar a linguagem da cerâmica: manual para arqueólogos*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Palmatory, Helen C., 1939, “Tapajo pottery” *Etnologiska Studier*, 8: 1-136.

Palmatory, Helen C., 1960, “The Archaeology of the Lower Tapajós Valley, Brazil” *Transactions of The American Philosophical Society*, Philadelphia: New Series, 50(3): 1-243.

Rostain, Stéphen, Geoffroy de Saulieu, Carla Jaimes Betancourt & Carlos Duche Hidalgo, 2014, *Manga allpa. Cerámica indígena de la Amazonía ecuatoriana*, Quito: IKIAM-MCCTH/ SENESCYT/ 3EIAA.

Reseña de *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia. Rumo a uma nova síntese*, Helena Lima, Cristiana Barreto & Carla Jaimes Betancourt (eds.), IPHAN / MPEG, Belém-do-Pará, 2016. 668 pp.

Stéphen Rostain
Centre National de Recherche Scientifique, France

En Amazonie, la céramique est un art essentiellement féminin (Figure 1).



Potière de Belém-do-Pará, spécialisée dans la reproduction et la réinterprétation de céramiques précolombiennes. Ici, une coupe à cariatides de culture Tapajós (foto S. Rostain)

Il ne devrait pas y avoir de raison pour que son étude ne le soit pas également, et ce fut effectivement souvent le cas depuis la Seconde Guerre Mondiale. A la suite des travaux prometteurs d'Helen Palmatary (1939, 1960), Betty J. Meggers (& Evans 1961, 1970) imposa un système d'analyse obligé de la poterie amazonienne qui domina jusqu'à quasiment la fin du dernier millénaire. Ayant formé des chercheurs à sa doctrine dans presque tous les pays amazoniens, tout le monde se mit à la classification par type-variété. Le paradigme dominant de la typologie Fordienne régna ainsi en tyran durant bien des années sur la sylvie tropicale.¹ Pourtant, dans la dernière décennie du XX^e siècle, quelques tentatives discordantes naquirent. De nouvelles façons de penser la céramique émergèrent, aboutissant, au siècle suivant, à une diversité bienvenue dans l'analyse de ce vestige essentiel de l'archéologie de la région.

Pourtant, il faut rappeler que, jusqu'à il y a peu, les archéologues disposaient de sources faméliques sur la céramique amazonienne. On ne trouvait que quelques ouvrages anciens, souvent issus de Doctorats – sur le bas ou le moyen Amazone, le Guyana ou la Guyane française – mais aussi quelques études très locales, peu détaillées et généralement mal illustrées. Avec un tel assortiment aussi pauvre, il était toujours difficile de connaître et reconnaître le matériel d'une région. Les projets de recherche se multipliant en Amazonie depuis le début du nouveau millénaire, un état des lieux du sujet était plus que nécessaire. En effet, malgré la multiplication des études et des publications sur le sujet, aucune synthèse globale n'avait jamais été entreprise, laissant le chercheur un peu désarmé lorsqu'il voulait établir des comparaisons à un niveau général.

C'est dans ce contexte que trois archéologues se concertèrent pour palier ce problème. La poterie archéologique, elles connaissaient : Cristiana Barreto s'était spécialisée sur la production Marajoara, Helena Pinto Lima s'était penchée sur les terres cuites du moyen

¹ L'introduction du terme « typologie » en archéologie à la fin du XIX^e siècle est la faute de l'archéologue suédois Hans Olof Hildebrand, qui voulait structurer cette discipline avec la même méthodologie que la linguistique historique (Hildebrand 1873: 16).

Amazone, et Carla Jaimes Betancourt avait étudié en détail la céramique des Llanos de Mojos. Le trio entreprit donc de produire une belle œuvre. Comme matière première, elles rassemblèrent les matières grises ayant travaillé sur la poterie des quatre coins de l'Amazonie. Lors d'un très fertile colloque à Belém-do-Pará, les idées furent malaxées et mises en forme. Une fois la structure façonnée, chacun apporta sa touche décorative en écrivant une contribution. Enfin, un lissage général homogénéisa l'ensemble qui fut mis à cuire chez l'imprimeur pour aboutir à un joli pot polychrome que l'on peut lire aujourd'hui.



Participants de l'atelier international "Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese" realizada no Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém em novembro de 2014 (foto MPEG)

Les éditrices laissent préfacier leur ouvrage par Michael Heckenberger qui rappelle que « Arqueólogos amam cerâmica » (page 10). Le livre est ensuite divisé en trois parties principales. La première « A história moldada nos potes: introdução a uma longa viagem » place le contexte et offre un cadre général. Après une introduction d'Helena Pinto Lima, Cristiana Barreto et Carla Jaimes Betancourt, l'archéologue Eduardo Góes Neves interroge le concept de Formatif et l'apparition de la poterie en Amérique du Sud. Ensuite, Fabíola Andréa Silva souligne l'apport de l'ethnoarchéologie dans l'étude de la céramique. Un quadro cronológico e un mapa arqueológico dos complexos cerâmicos da amazônia ferment cette partie initiale. La seconde partie « Subindo o Amazonas na cobra canoa »² constitue le corps principal du livre : le Nordeste amazônico, le baixo Amazonas e Xingu, la Amazônia central, le Sudoeste da Amazônia, la alta Amazônia.

Le Nordeste amazonien comprend les Guyanes et l'embouchure de l'Amazone. La poterie de l'ensemble des Guyanes est décrite par Stéphen Rostain. Claude Coutet s'intéresse à la radition Arauquinoïde en Guyane française. João Darcy de Moura Saldanha, Mariana Petry Cabral, Alan da Silva Nazaré, Jelly Souza Lima, Michel Bueno Flores da Silva se concentrent sur l'Amapá. Stéphen Rostain détaille une enquête ethnoarchéologique sur la poterie Palikur. Cristiana Barreto se penche sur la céramique Marajoara. Les deux articles suivants, respectivement d'Elisângela Regina de Oliveira et Maura Imazio da Silveira et le second d'Arkley Marques Bandeira, concernent la très ancienne céramique Mina des sambaquis littoraux des États du Pará et de Maranhão. Alexandre Guida Navarro termine cette partie avec la poterie des palafites de lacs et de rivières de l'État de Maranhão.

Le bas Amazone e le Xingu sont traités ensemble. Fernando Ozorio de Almeida fait une comparaison avec la céramique produite par les Tupinambá cotiers et les Gyarabu, Le Xingu est divisé en plusieurs articles allant de l'aval vers l'amont : Helena Pinto Lima et Glenda

² En référence à un mythe du haut Xingu sur l'origine de la céramique, qui aurait été apportée par un grand serpent.

Consuelo Bittencourt Fernandes pour l'embouchure, Lorena Garcia pour le moyen et bas Xingu, Letícia Morgana Müller, Renato Kipnis, Maria do Carmo Mattos Monteiro dos Santos et Solange Bezerra Caldarelli pour la moyenne rivière, Joshua R. Toney pour le haut Xingu. La culture Santarém du bas Tapajós est présentée par Joanna Troufflard, puis par Márcio Amaral. La région de Monte Alegre est analysée par Cristiana Barreto et Hannah F. Nascimento. Enfin, Lílian Panachuk fait le point sur les céramiques Pocó et Konduri du Bas Amazone

L'Amazonic centrale vient ensuite, avec la céramique de la rivière Urubu par Helena Pinto Lima, Luiza Silva de Araújo et Bruno Marcos Moraes, puis les complexes Açutuba e Manacapuru par Helena Pinto Lima et les céramiques Caiambé par Jaqueline Gomes et Eduardo Góes Neves. Claide de Paula Moraes et Adília dos Prazeres da Rocha Nogueira traitent la poterie de la fase Paredão, suivi de Jaqueline Belletti avec la poterie de la tradition Polychrome. Deux articles sont enfin nécessaires pour la phase Guarita, l'un d'Eduardo Kazuo Tamanaha et l'autre d'Erêndira Oliveira.

Le Sud-Ouest, principalement la Bolivie, constitue la quatrième sous-partie. Elle commence par la rivière Madeira avec deux articles de Silvana Zuse puis de Fernando Ozório de Almeida et Claide de Paula Moraes. La céramique de l'Acre est alors décrite par Sanna Saunaluoma. Carlos A. Zimpel e Francisco A. Pugliese Jr. se chargent du Guaporé. On termine en Bolivie, dans le Beni et les Llanos de Mojos avec deux articles de Carla Jaimes Betancourt. La haute Amazonie achève cette remontée scientifique du grand fleuve. Manuel Arroyo-Kalin et Santiago Rivas Panduro exposent la poterie de la rivière Napo, Geoffroy de Saulieu, Stéphen Rostain et Carla Jaimes Betancourt celle de la cuenca del Pastaza. La poterie Mayo Chinchipe fait l'objet de deux articles, de Quirino Olivera Núñez pour le Pérou et de Francisco Valdez pour l'Équateur On termine avec la céramique de la vallée de l' Upano décrite par Stéphen Rostain.

La troisième partie « Para seguir viagem: referências para a análise das cerâmicas arqueológicas da Amazônia » complète cet ample panorama. Silvia Cunha Lima plaide pour un nettoyage délicat du matériel céramique amazonien afin de prévenir sa bonne conservation. Suit un glossaire bilingue (portugais et espagnol, mais avec les termes également en anglais) extrêmement détaillé, accompagné d'images. On y décrit les processus technologiques, les noms de formes et de fonctions des céramiques, les contextes archéologiques des occupations céramiques, les concepts et catégories classificatoires.

Evidemment, comme dans toute jolie partition, on peut trouver de fausses notes. Deux articles sont abusivement localisés dans la haute Amazonie péruvienne et équatorienne, alors que les sites Formatifs décrits appartiennent très clairement à l'espace culturel andin. Situés dans des vallées andines basses, les chercheurs les ont attribué par un tour de passe-passe à l'aire amazonienne pour leur donner plus de gloire. En effet, peu surprenant dans le monde andin, ils deviennent exceptionnels dans les basses terres car ils n'en partagent aucun trait. Ils présentent par exemple une architecture monumentale de pierre avec des structures circulaires avec peintures murales, de la céramique de hautes jarres pointues à col étroit et de bouteilles à anse en pont typiques des montagnes ou encore une iconographie plus proche de Chavín-Cupinisque que de n'importe quelle pièce amazonienne. Cette désignation forcée est évidemment regrettable, mais ne porte pas vraiment à conséquence si l'on écarte ces contributions de l'ensemble.

Il faut souligner ici que toute classification stylistique sera toujours mise à mal par la perméabilité des frontières en Amazonie. Le monde culturel de la plus grande forêt tropicale du monde est mouvant, polymorphe et malléable. Les styles peuvent voyager et se diffuser à une allure phénoménale et être adoptés en un instant. La prédation est un trait récurrent aussi n'hésite-t-on pas à emprunter, apprendre, voler, échanger, imiter, assimiler ou recombinaison les motifs d'un

voisin ou, plus facilement encore, d'un groupe éloigné rencontré au hasard d'un déplacement. Les échanges de biens ou l'intégration de nouvelles personnes provoquent aisément des changements rapides. Certains styles ou motifs rencontrent une telle popularité qu'ils sont adoptés immédiatement. Les objets ou les matériaux exotiques sont ainsi particulièrement appréciés. Par exemple, une potière Kichwa du Pastaza, en Amazonie équatorienne, a radicalement transformé sa représentation de l'esprit-caïman après avoir vu le film « Godzilla » dans son village dans les années 1950. Impressionnée par le monstre japonais, elle représenta par la suite l'entité de la nature à son effigie (Figure 3).



³ La céramique amérindienne peut être perméable aux influences extérieures de manière surprenante. Ainsi, c'est après avoir vu le film japonais « Godzilla » dans les années 1950 que l'esprit caïman façonné par la potière Kichwa d'Équateur Estela Dagua prit cette nouvelle allure qu'il a gardée depuis (affiche DR ; photo S. Rostain)

La disparition d'un assemblage céramique au profit d'un autre peut donc résulter de phénomènes culturels ou économiques simples, caractérisés par une bonne mise en place d'un réseau d'échange ainsi que par une évaluation qualitative positive des nouveaux produits.

De telles attitudes sont à retenir pour relativiser la pertinence et la solidité de nos typologies. C'est aussi pour cela que la présentation d'un corpus important et d'un éventail stylistique large dans ce livre fournit une référence indispensable à l'entendement culturel du passé amazonien.

L'ouvrage est une réussite, constituant une bible actualisée, nécessaire et richement illustrée en couleur, que les archéologues amazonistes attendaient depuis longtemps. L'ordre choisi pour les articles est parfois curieux, mais il est vrai qu'une telle diversité de thèmes n'était pas facile à ordonner de manière parfaitement logique.

« Cerâmicas arqueológicas da Amazônia » est finalement un tableau aussi séduisant que ceux de Raffaello Sanzio (1483-1520), proposé par trois excellentes archéologues brésiliennes et bolivienne. Il serait malvenu de bouder ce plaisir.

REFERENCIAS:

Hildebrandt, Hans Olof, 1873, *Den Vetenskapliga Fornforskningen, hennes uppgift, behof och rätt*, L. Norman, Stockholm. 39 p.

Meggers, Betty J. & Clifford Evans, 1961, « An experimental formulation of horizon styles in the tropical forest area of South America » In: Lothrop, S. (ed.). *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Cambridge: Harvard University Press: 372-388.

Meggers, Betty J. & Clifford Evans, 1970, *Como interpretar a linguagem da cerâmica: manual para arqueólogos*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Palmatary, Helen C., 1939, « Tapajo pottery » *Etnologiska Studier*, 8: 1-136.

Palmatary, Helen C., 1960, « The Archaeology of the Lower Tapajós Valley, Brazil » *Transactions of The American Philosophical Society*, Philadelphia: New Series, 50(3): 1-243.