

**AS CARIÁTIDES TAPAJÔNICAS: PROPOSTAS HERMENÊUTICAS**

Odair José Petri Vassoler<sup>2</sup>

**RESUMO**

O artigo presente trata das possibilidades de interpretação do simbolismo da iconografia da cerâmica Tapajônica, em específico os tipos conhecidos como vasos de cariátides, que são encontrados em sítios arqueológicos nas áreas definidas como o antigo local de povoamento do grupo étnico denominado Tapajó nas proximidades de Santarém.

O que se busca neste artigo é realizar inferências a partir de analogias dos motivos iconográficos das cerâmicas de cariátides tapajônicas com as informações arqueológicas disponíveis sobre a região amazônica, os dados etnohistóricos levantados sobre os Tapajó e os dados etnográficos levantados entre outros grupos indígenas amazônicos (Shipibo-Conibo, kalapalo, Kamayurá etc...) referente aos ritos de passagem e à semiótica dos ícones e símbolos das cerâmicas tapajônicas a partir do modelo de analogia relacional especificado por Ian Hodder, tendo como enfoque também a interpretação no modelo estruturalista de Levi-Strauss.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cariátides tapajônicas; Ritos de passagem; Iconografia indígena; Mutilação genital feminina.

---

*"Sejam nossos filhos como plantas,  
crescidos desde a adolescência;  
nossas filhas sejam colunas talhadas,  
imagem de um palácio;"*

**Salmo 144, v-12**

---

<sup>2</sup> Graduado em História e graduando em Arqueologia pela Universidade Federal de Rondônia – UNIR.

## 1. Introdução

Os vasos de cariátides e os outros exemplares cerâmicos da cultura tapajônica na região de Santarém apesar de serem bem conhecidos formam ainda um caso particular nos estudos arqueológicos da região amazônica por ser esta área carente de escavações e pesquisas arqueológicas sistematizadas, bem diferente dos sítios da região de Marajó. A maioria dos artefatos cerâmicos tapajônicos foram adquiridos através de escavações clandestinas para abastecer colecionadores. O próprio acervo de cerâmicas tapajônicas do MAE foi adquirido por meio de doação. Falta por isso toda uma gama de informações que só poderiam ter sido levantadas se fosse levado em conta o contexto estratigráfico, o que dificulta sobretudo as interpretações.

Ian Hodder, ao estimular a partir do modelo pós-processual a interpretação dos achados arqueológicos, indica dois tipos de analogias que podem ser utilizados para alcançar esse objetivo: a analogia formal e a analogia relacional. Como as analogias formais são simples por trabalhar com situações similares elas podem produzir analogias e interpretações débeis (Johnson: 2000, p. 86). As analogias relacionais no entanto:

*“descansam sobre la existência de uma conexión natural e cultural entre dos contextos, así como en el método histórico directo, siempre que puedan hacerse conexiones basadas en la continuidad cultural.”* (Johnson: 2000, p. 86)

Ao se analisar e estudar a iconografia e os símbolos indígenas iremos nos deparar com um sistema de signos e significados totalmente diferentes daqueles que são conceituados pela sociedade ocidental incluindo o conceito de arte e da função da arte (Schaan: 1996, p. 07). Numa comunidade indígena até os utensílios mais comuns podem ser utilizados para expressar a arte com símbolos que tem significado para todo o grupo (Schaan: 1996, p.07).

No contexto da comunidade indígena “*não existe o objeto artístico sem função social*”. (Schaan: 1996, p. 07). Neste caso:

*“A estética do artista é a estética do grupo. Os padrões estéticos do grupo, que se perpetuam pelas tradições, devem ser preservados e difundidos uma vez que comunicam sobre a cosmologia e mitologia do grupo, sobre sua organização social e sobre seu status de grupo social diferenciado em relação ao universo das outras comunidades e seres da natureza.”*

(Schaan: 1996, p. 07)

Os símbolos de animais, pessoas, objetos de alguma forma sempre estarão ligados à realidade social a partir da mitologia e da cosmologia daquele grupo:

*“as figuras antropozoomórficas modeladas na cerâmica, pintadas em tecidos, esculpidas em madeira ou trabalhadas nos trançados são personagens que de alguma forma se ligam ao repertório mítico. Esses mitos, invariavelmente, se referem ao tempo em que o homem era igual aos animais e explica porque as coisas se tornam como são e devem continuar assim.”* (Schaan: 1996, p. 08)

O estudo da iconografia do material cerâmico não pode dispensar a compreensão da estrutura mítica que forma e organiza o conjunto de crenças do grupo estudado ou ao qual o objeto de estudo (iconografia cerâmica) pertence.

Segundo Levi-Strauss dentro do viés estruturalista o que se busca encontrar e isolar são os mitemas, as menores partes de um conjunto de mitos, que sempre estão se repetindo, pois:

*“é provável que não haja muito mais que isto na abordagem estruturalista; é a busca de invariantes ou de elementos invariantes entre diferenças superficiais.”* (1978, p. 15-16)

Os mitos não são elementos descaracterizados na sociedade, sem organização ou nexos para a noção de mundo que os grupos indígenas possam ter da realidade ou de si mesmos para com o próprio mundo:

*“As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrários, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda parte.”* (Levi-Strauss: 1978, p. 20)

Os mitos auxiliam na formação e na estruturação de signos e significados que criam e orientam as leis e regras no mundo real, pois para Levi-Strauss (1978, p.20) *“é absolutamente impossível conceber o significado sem a ordem”*.

Regras e significados não deveriam ser consideradas contraditórias numa sociedade. Não há por isso segundo Levi-Strauss desvinculação entre regras e significados:

*“Falar de regras e falar de significado é falar da mesma coisa; e, se olharmos para todas as realizações da Humanidade, seguindo os registros disponíveis em todo o mundo, verificaremos que o denominador comum é sempre a introdução de alguma espécie de ordem.”* (1978, p. 21)

## **2. A Sociedade Tapajônica e os Vasos de Cariátides**

O modelo teórico da Ecologia Cultural afirmava que as sociedades indígenas da região de Santarém, os Tapajó, apesar da densidade demográfica e da capacidade de captação de recursos na região ainda assim permaneciam no estágio de uma tribo com economia agrícola (Meggers, 1978). Com os trabalhos seguintes de Anne Roosevelt essa visão limitada sobre a população tapajônica começou a mudar. Roosevelt considerava Santarém um cacicado guerreiro, com centralização política e afirmava que a iconografia zoomorfa da cerâmica de Santarém estaria ligada ao caráter belicoso e expansionista desse povo. (Gomes: 2011, p. 217)

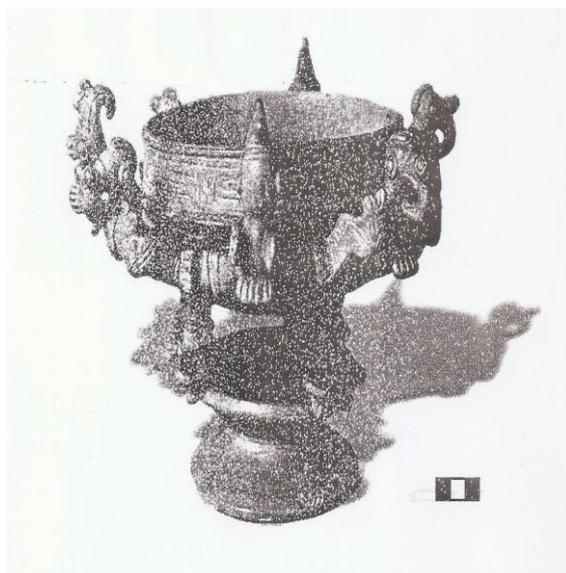
Os vasos de cariátides são compostos de três partes: a) a inferior que é representada na forma de um carretel; b) a superior que é a forma de uma cuia ou bacia; c) as cariátides antropomorfas (sempre três) que fazem a ligação entre a parte inferior e a parte superior (Guapindaia: 1993, p.36). Frederico Barata afirma que as cariátides sempre eram figuras femininas ou sem sexo definido, embora Palmatary afirme que exista um único caso em que a cariátide era masculina (Guapindaia: 1993, p. 36). Quanto às cariátides:

*“Nestas figuras a representação corpórea quase não existe, em compensação a cabeça é desproporcionalmente grande. Isto naturalmente esta ligado à sua função de suporte do vaso.*

*Os olhos, nariz, boca e orelhas são modelados com perfeição. Os membros inferiores quase não existem. Os membros superiores podem ser representados nas seguintes atitudes: com as mãos cobrindo os olhos, com as mãos tapando a boca, com as mãos estendidas para baixo e repousando sobre as pernas, com uma só mão cobrindo um olho e a outra sobre o joelho e uma só mão tapando a boca. Sem exceção, no mesmo vaso as três cariátides são sempre iguais, possuindo a mesma atitude, porém de um vaso para o outro são sempre diferentes.*”(Guapindaia: 1993, p.36)

Frederico Barata descreveu a parte superior designando como bacia, e percebeu que existiam figuras antropozoomorfas no lado externo dessa parte superior. Estas figuras (canídeo, urubu, morcego, animais bicéfalos etc...) geralmente aparecem em número de quatro, existindo porém vasos com até cinco (Guapindaia: 1993, p. 36)

Denise Gomes concorda que as implicações simbólicas remetem-se à visão de mundo na qual há uma divisão do mundo em três patamares: o mundo subterrâneo, o mundo dos humanos e o céu. O céu seria povoado pelos urubus-reis ou urubus-reis de duas cabeças “*uma vez que em algumas etnografias amazônicas sua função é receber as almas dos mortos*”. (2011, p. 219). Quanto à função dos vasos de cariátides “*sua morfologia e capacidade volumétrica por volta de 700 ml sugere um tipo de taça para consumo de bebida.*” (2011, p. 219).



Vaso de Cariátide com figuras zoomorfas na parte superior sendo esta sustentada pelas figuras femininas (Cariátides) que se apoiam sobre uma base em formato de carretel. Acervo do MAE-USP.  
Foto: Cláudio Wakahara.

Para MacDonald (1972), as representações iconográficas das cariátides cobrindo os olhos com as mãos atestam *“tanto o caráter religioso das cerimônias, quanto a exclusão das mulheres destas”* (Gomes: 2002, p. 39). Existiam entre os Tapajó várias cerimônias e em algumas delas as mulheres estavam realmente proibidas de participar. No entanto podiam transportar bebidas para o local, mas *“por não possuírem permissão para ver o que se passava, cobriam os olhos com as mãos”* (Guapindaia: 1993, p. 24). Frederico Barata possuía uma opinião semelhante sobre a proibição ritual das mulheres e a iconografia das cariátides (Guapindaia: 1993, p. 24).

Escavações feitas no sítio Aldeia em Santarém com ocupação situada entre os séculos XIII e XV d.C. constatam a função ritual e cerimonial dos vasos de cariátides. As escavações demonstraram a existência de dois tipos diferenciados de contexto cerâmico ritual: os bolsões (retenção) e a cerâmica queimada dispersa, associada ao lixo comum (dispersão) (Gomes: 2011, p. 225). O contexto de retenção:

*“representa uma forma de deposição intencional de artefatos cerâmicos que foram usados durante cerimônias coletivas, intencionalmente quebrados e em seguida descartados numa estrutura cavada na terra.”* (Gomes: 2011, p. 228)

O uso de bolsões no contexto de retenção para descartar o material cerâmico utilizado é uma tentativa de isolar tais artefatos do contato com os humanos (Gomes: 2011, p.228).

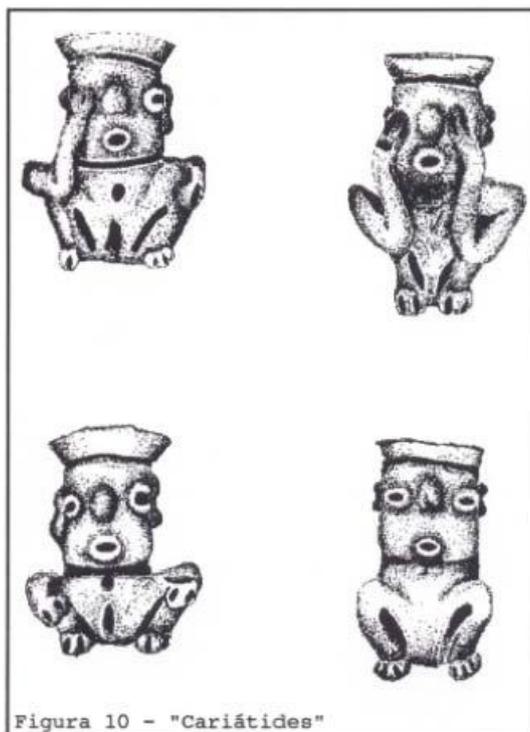
As cariátides fazem consonância ao contexto do principal ritual de passagem que acontece entre as meninas quando atingem a idade adulta. Situação que é indicada pela primeira menstruação (menarca). A primeira menstruação é o sinal de que a jovem indígena está preparada para ser mãe. A função de um rito de passagem é marcar as mudanças na vida humana. Essas mudanças não passam despercebidas e a comunidade a qual pertence o indivíduo as celebra através de rituais religiosos. (Davies: 1994, p. 16)

Segundo Van Gennep o processo ritual é composto por três ritos: separação do indivíduo, período de neutralidade relativa e por último, a aquisição de um novo estatuto definido por ele como fase pré-liminal, fase liminal e fase pós-liminal (Davies: 1994, p.19). A função do rito de passagem é *“auxiliar os indivíduos a se prepararem para este sentimento de identidade, fundamental quando se vive em sociedade”* (Davies: 1994, p.24).

Segundo Shorter é o sangue vertido da primeira menstruação e da primeira relação sexual que delinea psicológica e simbolicamente uma mulher (Madeira: 2006, p.07). Entre os Kalapalo as meninas neste momento de reclusão permanecem em um gabinete por um período que vai de um ano e meio a três. Só saem para tomar banho e sempre cobertas para que ninguém as veja. A menina durante a reclusão é orientada pela mãe, segue restrições alimentares e sexuais com o intuito de adquirir forças (Lima: 2007, p. 04). Quanto ao fim da reclusão isto ocorrerá quando ela estiver apta a desenvolver suas funções femininas na aldeia (Lima: 2007, p.04-05).

MacDonald elenca um mito Warrau (grupo indígena não classificado linguisticamente) que está associado a um momento de mudança próprio de um rito de passagem que marca o início da idade adulta de uma mulher e sua aptidão e maturidade para o casamento. Segundo Denise Gomes (2002: p. 38) *“a eleição do mito não é arbitrária, mas está ligada a estudos como os de Lathrap (1970) que relaciona os Tapajós à expansão Caribe”*.

Nos vasos de cariátides as figuras femininas apresentam muitas vezes uma incisão vertical e um ponteadão profundo. Esses dois sinais nas figuras femininas estão, segundo MacDonald, associados aos pássaros da parte superior do vasilhame da mesma forma que há no mito Warrau também uma associação das incisões com um pássaro mítico (Gomes: 2002, p. 38). Para MacDonald os vasos de cariátides também teriam a função de ser um recipiente para o ato de beber (Gomes: 2002, p. 40).



Alguns tipos de figuras femininas cariátides da cerâmica tapajônica. Algumas cobrem os olhos enquanto outras apoiam as mãos sobre as pernas. A primeira e a terceira cariátide possuem uma incisão vertical e um ponteadado profundo no ventre.

O mito Warrau analisado por MacDonald (1972) foi “O Sol, o sapo e o fogo” e em consonância com eles, outros mitos caribe foram analisados também. O mito relata:

*“a história de um velho solitário que resolve criar uma filha a partir do tronco de árvore, para que, após o casamento desta, ele possa beneficiar-se dos serviços do genro. Dos pretendentes que surgem, apenas Yar, o Sol que desceu do céu impressiona o velho. Este, após realizar várias tarefas envolvendo suas habilidades como caçador e guerreiro, metaforicamente ligadas à potência sexual, desposa a filha do ancião.”* (Gomes: 2002, p. 39)

As primeiras mulheres nas sociedades agrícolas da Amazônia estão associadas a um ser criador, o demiurgo, que as fez a partir de toras de madeiras. Essa significação é evidente na mitologia alto-xinguana e no ritual do Kuarup voltado para os ancestrais míticos (Viveiro de Castro *apud* Madeira: 2006, p. 04). No mito Warrau essa conotação é evidente assim como a associação de um pássaro com uma incisão nas partes íntimas da mulher de madeira:

“Entretanto, o ato sexual não pôde ser consumado. Yar aconselha-se com um pássaro e leva-o para casa. Este se aproveita da inocência da mulher de madeira. O pai também interfere na situação e retira uma cobra das partes íntimas da filha, solucionando, então, o problema.” (Gomes: 2002, p. 39)

A presença dos elementos míticos como os pássaros e a abertura genital nos vasos de cariátides confirmam esta interpretação (Gomes: 2002, p. 39). Os pássaros são animais associados ao xamãs, inclusive o urubu, que nas Guianas “é o espírito auxiliar do pajé, nas ‘viagens ao céu’, que o mesmo efetua durante os tranSES” (Carvalho: 1979, p. 247).

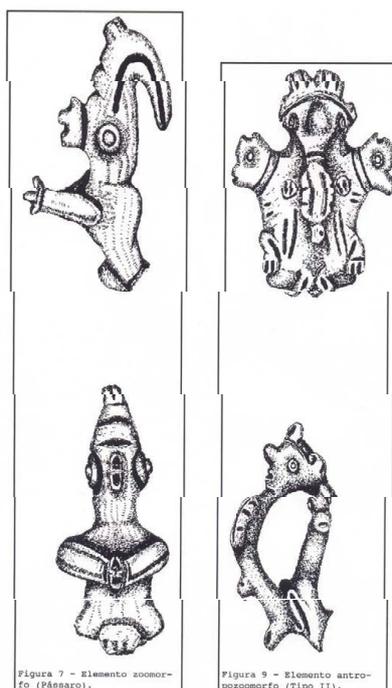


Figura zoomorfa com asas fechadas e figura antropozoomorfa com asas abertas representando pássaros.

O morcego que é uma figura mítica também presente na borda superior dos vasos de cariátides simboliza entre os índios Desana, na região do rio Negro, “a vagina, a menstruação, a diarreia, e é o precursor e companheiro dos espíritos da floresta” (Carvalho: 1979, p. 176).

Seria esse mito Warrau apenas um caso de mito de ritual de passagem para as mulheres em idade núbil se a falta de uma incisão (umbigo) e a presença de uma cobra não fossem os elementos característicos de uma grande divindade feminina da mitologia dos povos Calíña que são da família lingüística karibe:

*“Segundo a mitologia caliña (karibe), a origem do Universo, a essência do tempo, é Amana, mãe-virgem, deusa das águas, bela mulher, sem umbigo (nunca nascida), cujo corpo termina em serpente. Exerce seu poder das plêiades. Ela se renova sempre, deixando sua pele, como uma cobra. É também chamada Wala Yumu ‘espírito das espécies’, e é chefe de todos os espíritos aquáticos.”* (Carvalho: 1979, p. 54)

Segundo Carvalho essas representações de divindades femininas vieram para a América do Sul através de migrações aruak a partir da América Central e Noroeste da América do Sul. Essas divindades femininas (Amana ou Seucy) seriam deusas resultante de sacrifícios humanos (1979, p. 369). Mas a religião de Jurupari as neutraliza e as expulsa do panteão dos deuses (Carvalho: 1979, p. 369)

A religião de Jurupari compreendia um culto secreto na qual somente era permitida a participação de membros do sexo masculino. Sobre a religião de Jurupari ou Guaricana entre os Jurimáguas, o padre jesuíta Samuel Fritz, assim escreve em seu diário:

*“Notável foi o que averigüei nesta aldeia dos Jurimaguas, e foi que em um festim que celebravam, ouvi, do rancho onde pousava, tocar uma flauta que me causou tal susto que não pude sofrer seu som; mandei que deixassem de tocar aquela flauta; perguntei que era aquilo, e me responderam que dessa maneira tocavam e chamavam a Guaricana, que era o Diabo, o qual desde o tempo de seus antepassados, visivelmente vinha e assistia em suas aldeias, e lhe faziam sempre sua casa separada da aldeia, dentro do bosque, e ali lhe levavam bebidas e os enfermos para que os curasse. Fui perguntando com que cara ou figura vinha. Respondeu-me o Curaca chamado Mativa: ‘Padre, não o posso explicar, só sei que é horrível, e quando vinha todas as mulheres e meninos fugiam, somente ficavam os grandes, e*

*então tomava o Diabo um açoite, que para o fim tínhamos preparado, de uma correia de couro de vaca-marinha, e nos açoitava no peito até tirar muito sangue. Na ausência do Diabo o acoitador era um velho, do que nos ficaram grandes cicatrizes nos peitos. Fazíamos isto, dizem, para sermos valentes.”* (Casudo: 2002, p. 74)

Entre os Tapajó também existia estas sociedades masculinas com locais apropriados para as cerimônias secretas denominados pelos padres como “Terreiros do Diabo”. Nestes locais, segundo Bettendorf, os indígenas se reuniam para beber, dançar e invocar o Diabo (Guapindaia: 1993 p. 11).

A mulher era excluída das reuniões e celebrações e sua presença em tal local era esporádica e restrita a certas condições (Guapindaia: 1994, p. 24). A mulher na religião de Jurupari era tida como impaciente, curiosa, leviana e incapaz de guardar segredos e os homens para manterem a autonomia social e política apelavam para o casamento exogâmico e a hostilização ritual da mulher (Carvalho: 1979, p. 21).

As mulheres não podiam ouvir as flautas do culto de Jurupari e nem podiam ver a sua máscara. Sua própria mãe, segundo o mito, foi transformada em pedra por tentar observar o culto secreto estabelecido por ele (Casudo: 2002, p. 90). As mulheres deveriam fugir à menção da presença desses instrumentos. Caso assim não fizessem iriam ser punidas com a morte (Casudo: 2002, p. 80):

*“A mulher que lhes escutar o som está condenada à morte pelo veneno, sendo homem não-iniciado, morrerá a golpes de tacapes, cuidaru e bordunas.”* (Casudo: 2002, p. 80)

Jurupari também agia como legislador e estabeleceu além de seu culto três festas para serem celebradas nas aldeias. A primeira é a iniciação masculina (*Camuano Nindé*); a segunda é o batismo das crianças (*Mahacanaca Basare*) e a terceira é a festa da puberdade das moças (*Cariamã*) (Casudo: 2002, p. 85). Ele também cria leis que proíbem a sedução das donzelas antes da primeira menstruação, que condena os adúlteros à morte e que estabele o choco (*couvade*), estatuto no qual o pai de uma criança recém-nascida deve ficar em repouso

e com alimentação especial durante um mês para garantir forças para o seu filho (Casudo: 2002, p. 91).

Jurupari teria nascido de uma virgem após ela ter comido os frutos da árvore pücã durante o período fértil e não ter percebido que o sumo da fruta escorria para suas partes íntimas. Esta virgem, Ceuci, engravidou e assim que deu à luz a Jurupari este fugiu e só à noite vinha para ser amamentado. Aos quinze anos reaparece para governar a aldeia de sua mãe que devido à falta de homens eram as mulheres que governavam. Jurupari assumiu a missão de retirar o poder das mulheres e restituiu-o aos homens (Casudo: 2002, p. 90) e:

*“vencedor das mulheres, Jurupari reuniu os homens e ensinou-lhes sua doutrina. Instituiu as festas e ritos iniciatórios, os ‘costumes do Sol’. As mulheres não podiam assisti-lo sob pena de morte.”* (Casudo: 2002, p. 90)

Há várias interpretações sobre o significado real do nome *Jurupari*. Câmara Casudo em seu *Atlas Geográfico da Mitologia Brasileira* elenca algumas hipóteses explicativas propostas por diversos autores:

*“Batista Caetano de Almeida Nogueira ensina que vem de y-ur-upári, o que nos vem à rede, o pesadelo, o mau sonho. Teodoro Sampaio afirma ser apenas iuru-pari, boca fechada, uma alusão ao silêncio do ritual empregado. Couto de Magalhães diz significar tirar da boca ou mão sobre a boca, jurupoari. Coudreau lembra a versão do jurupará-i, saído da boca do rio. Para Stradelli era simplesmente iuru, boca, e pari, a grade de talas com que se fecham as saídas dos igarapés para obstar a fuga dos peixes. Traduz bem a necessidade de segredo, punido com a morte em caso de traição.”* (Casudo: 2002, p. 88)

Mas Jurupari não é apenas o legislador e embaixador do Sol que veio ao mundo trazer a sua doutrina para os seres humanos de toda a Terra acabando com a supremacia do matriarcado. Jurupari é também o filho do Sol e uma de suas missões neste mundo é encontrar

a mulher ideal para ser a esposa do seu pai. Essa mulher ideal terá de ter três virtudes: ser paciente, saber guardar um segredo e não ter curiosidade (Cascudo: 2002, p.92).

### **3. O Ritual do *Anishati***

As escavações feitas no Sítio Zapotal no Baixo Ucayali demonstraram a presença das duas grandes tradições cerâmicas da Amazônia: a Polícroma e a Inciso Ponteadada. De acordo com a diferenciação temporal e a sobreposição estratigráfica a cerâmica Polícroma é mais antiga que a cerâmica Inciso Ponteadada (Chocano: 2010, p; 370). A região do Zapotal no Ucayali é considerada uma antiga área de habitação dos povos Omáguas, sendo estes atualmente representados pelos seus descendentes, os Cocamas. Sendo assim, segundo Chocano, os Omáguas compartilhavam com o material arqueológico cerâmico de Zapotal também essas duas tradições cerâmicas (2002, p. 63).

Com os estudos feitos entre as populações indígenas Shipibo-Conibo, Chocano encontrou cinco elementos comuns entre eles e os antigos Omáguas: a fabricação de cerâmica vermelha e branca; cerâmica branca e negra; enterros em urnas funerárias; deformação craniana e uso de instrumentos em ritos de puberdade (2002, p. 64). Entre os instrumentos de ritual de puberdade se destacaram alguns cilindros de cerâmica pequenos em formato peniano e com decoração inciso complexa que os Shipibo-Conibo reconheceram como *shibinante* ou *shibinanti* (Chocano: 2010, p.371):

*“Los shibinantes son artefactos de cerámica de forma alargada, ancho en la base y com meandro en el extremo más delgado, dando la aparente forma de un pene, están decorados com líneas incisas anchas y líneas incisas muy finas, miden entre 7 a 12 centímetros de largo.”* (Chocano: 2010, p. 374)

A festa do *Anishati* ou *Ani Sheati* é um ritual de puberdade na qual acontece a remoção do clitóris das jovens com uma faca de bambu para que elas possam ficar aptas ao casamento, pois ter um clitóris para as mulheres Shipibo era considerado um motivo de vergonha. As

informações mais antigas sobre os Shipibo-Conibo falam do ritual do *Anishati* e do corte do clitóris mas não fazem referência ao artefato conhecido como *shibinante* (Chocano: 2010, p.393).



Três exemplares de *shibinante* com decoração incisa.

Mas não era somente entre os Shipibo-Conibo que ocorria o ritual de remoção do clitóris. Outros grupos da etnia pano também praticavam essa cerimônia de corte do clitóris tais como os Cashibos que praticavam em crianças com poucos meses de idade (Tessman *apud* Chocano: 2010, p.393) e os Cashinaguas.

Sobre o ritual do *Anishati* ou *Waken Honeti* entre os Shipibo:

*“Al llegar la muchacha a la edad de la puberdade, se realiza una de las fiestas más importantes llamada ‘waken honeti’, que las habilita para el matrimonio. Se celebra em la luna llena, la joven es aislada em um apartado lhamado ‘pushuva’ – casa del silêncio – donde su madre le lleva los alimentos. El acto de interes del cerimonial consiste, como entre los kashinagua em la circuncisión de la doncella que se realiza fuera de casa, em um lugar ad hoc. La joven se sienta em um banco de madera de balsa, em el cual hay una abertura acondicionada para que la sangre caiga sobre la terra. Ella se presenta ricamente ataviada y com el rostro cubierto com la pintura tradicional la embriagan antes de la dolorosa prueba. La operación la realiza uma anciana, com um cuchillo de bambu, después lava la herida com água de piripiri.”* (Girard *apud* Chocano: 2010, p. 393-394)

No ritual do *Anishati* uma anciã era encarregada de cortar o clitóris das jovens com uma faquinha de bambu. E as meninas não poderiam chorar e deveriam suportar a dor de forma estóica. Se chorassem seriam sacrificadas. Após o corte o *shibinante* era colocado na vagina para que esta não se fechasse e não se pregassem os lábio vaginais. A partir deste momento a moça estava livre da vergonha de ter um clitóris (Chocano: 2010, p. 399-400).

No livro *Koshi Shinanya Ainbo El Testimonio de Uma Mujer Shipiba* a linguista Pilar Valenzuela Bismarck recolhe informações sobre as memórias de uma índia Shipibo, Agustina Valera Rojas ou Ranim Ama, que entre tantas lembranças, fala sobre o ritual do *Anishati*. Um deles foi contado por sua avó sobre o *Anishati* de sua tia e dois outros ela mesma participou.

Para o ritual do *Anishati* de sua tia, três moças foram escolhidas. Antecipando meses para a festa, roças de cana e banana foram cultivadas e panelas e jarras de cerâmica foram fabricadas (Bismarck: 2004, p. 40). Animais (porcos do mato, veados etc...) eram capturados e criados para serem sacrificados para o consumo no dia da festa (Bismarck: 2004, p. 42). No dia em questão os animais eram amarrados a uma cruz e sacrificados e o seu sangue era derramado no chão (Bismarck: 2004, p. 44-45)

No ritual do *Anishati* que Agustina presenciou na comunidade Alfonso Ugarte, ela relata a dança do *mashá* na qual se dedicam músicas a *Yacumama* (“Mãe de todas as serpentes”) que pode representar tanto a serpente mítica, mãe de todas as cobras, como as vasilhas decoradas com motivos ofídicos e que são utilizadas como recipientes de bebidas:

*“En el mashá se canta a las yacumamas que yacen allí. Las yacumamas son lãs tinajas cuyos diseños se asemejan a los diseños de las verdaderas yacumamas. El estómago de la yacumama contiene algo, esse algo es la bebida.”* (Bismarck: 2004, p. 51)

Sobre o ritual do *Anishati* de suas duas irmãs, Agustina Valera relata que, seu pai formou roças e sua mãe fabricou uma grande variedade de vasilhames cerâmicos que seriam utilizados no dia da festa:

*“Tras confeccionar la tela, se puso a fabricar la cerâmica. Allí habian tinajas muy grandes, tinajas para entregar al invitado especial, tinaja grande ‘del vello púbico de la mujer’, tinaja pequeña ‘del vello púbico de la mujer’, mocahuas com aletas, mocahuas com aletas em forma de vacamarina, para tomar, para entregar a la persona encargada de cortar el cerquillo. También hizo callanas com base muy grande para poner el cabello cortado, para llevar el clitoris (o grifo é nosso), para llevar el hilo.” (Bismarck: 2004, p. 54)*

No dia fixado para o corte do clitóris suas irmãs foram embriagadas até ficarem inconscientes. Foram amarradas e deixadas para que a anciã fizesse o corte. Após a extração do clitóris colocaram o *shebinante* em suas vaginas e estes só foram retirados dois meses depois. (Bismarck: 2004, 58). Enquanto os convidados dançavam o *mashá*, as jovens lastimavam-se pela retirada de seus clítoris (Bismarck: 2004, p. 59)

A justificativa e a explicação para haver um ritual de corte do clítoris como o *Anishati* é a condenação social das mulheres que possuíam clitóris e a vergonha destas de ainda possuir um (Bismarck: 2004, p. 61).

Em outras regiões do mundo como na África e na Ásia o corte do clitóris ainda acontece em muitas sociedades mas a justificativa para esse rito de passagem é mais clara e explicativa:

*“No entanto, é crença comum que a mutilação assegura e preserva a virgindade das meninas ou mulheres. Em algumas comunidades entende-se que reprime o desejo sexual, garantindo fidelidade conjugal e prevenindo comportamento sexual que seja considerado imoral.” (OMS apud Campos: 2010, p.15)*

A virgindade das moças, a contenção do desejo sexual, a fidelidade conjugal e o comportamento moral destas são normas que estão bem mais condizentes e coerentes com o que seja esperado na Doutrina do Sol pregada por Jurupari. Pois Jurupari é o responsável por retirar o poder das mulheres, excluir as mulheres do espaço religioso e impor o descanso de um mês aos homens assim que seus filhos nascem (*Couvade* ou *Choco*).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que temos de mais humano nos vasos de cariátides são as figuras femininas que vedam os olhos, a boca e que apóiam os braços nas pernas e em seus ventres há incisões verticais e acima das incisões aparece às vezes um ponteadado profundo em algumas delas. São expressões de mulheres que participam das cerimônias de Jurupari (boca fechada) sem poder olhar ou falar sobre o que viram ou de mulheres que devem silenciar (Casa do Silêncio) os seus gritos de dor e angústia ao terem o clitóris extirpado? Não há a representação de cariátides tapando os ouvidos (não há referência à proibição de se ouvir músicas, cantos ou algo parecido) mas nas duas situações rituais há a exigência do silêncio e a punição com a morte se as regras forem violadas.

Temos pois que considerar que se os vasos de cariátides eram artefatos cerimoniais importantes para o ritual de puberdade qual seria a sua real função na cerimônia? Gomes e MacDonald concordam que fossem recipientes para líquidos e sua função seria o consumo de uma bebida. Não se deve relacionar a função receptora dos vasos de cariátides à coleta de sangue ritual, pois tanto o sangue do sacrifício dos animais quanto o sangue da ferida feita pelo corte do clitóris caía diretamente no chão: empapava a terra. Decerto que as moças eram embebedadas para que ficassem inconscientes antes do corte do clitóris mas nos relatos de Agustina Valera esta também afirma que para a festa do *Anishati* eram fabricados vasilhames (*callanas*) com a base muito grande para “*poner el cabello cortado, llevar el clitóris, para llevar el hilo*”.

Os vasos de cariátides representavam uma versão tapajônica do ritual *Anishati*? Talvez esse ritual ficasse restrito a apenas algumas moças da elite tapajônica pois como Bettendorf (1909) mesmo registrou havia uma hierarquia social diferenciada entre os Tapajó, uma elite na qual seus membros casavam-se apenas entre si e detinham o poder de chefia (Guapindaia: 1993, p. 21). A doutrina do Sol, pregada por Jurupari, punia com a morte o adultério, mas Jurupari também estava ligado à missão de procurar a mulher ideal para ser esposa do Sol. Duas condições sociais que se coadunam com o ritual de extração do clitóris no *Anishati*. E o que se esperava da mulher no casamento era a fidelidade conjugal ainda mais numa sociedade em que os homens tinham diversas esposas como descreveu Bettendorf: “*O casamento era poligâmico e as mulheres adúlteras eram punidas com morte*” (Guapindaia: 1993, p. 21)

Há um fato também interessante. Embora os pesquisadores concordem em que os artefatos cerâmicos produzidos pelos povos Tapajó e pelos povos Conduri (Trombetas) sejam semelhantes, sendo estes classificados como pertencentes à Tradição Inciso Ponteadado, não foi constatada a presença de vasos de cariátides nos sítios arqueológicos do Trombetas (Guapindaia: 1993, p.32).

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BISMARCK, Pilar Valenzuela; ROJAS, Agustina Valera. **Koshi Shinaya Ainbo: El Testimonio de Uma Mujer Shipiba**. Ediciones El Santo Oficio, Peru, 2004.

CAMPOS, Caroline da Cunha. **Mutilação Genital Feminina: Uma revisão integrativa**. UFRS, Porto Alegre, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. Global Editora, São Paulo, 2002.

CARVALHO, Silvia Maria S. **Jurupari: Estudos de Mitologia Brasileira**. Ed. Ática, São Paulo, 1979.

CHOCANO, Daniel Morales. **Contactos entre Cocamas e Shipibos: um acercamiento arqueológico em La Amazônia peruana**. UNMSM, Lima, 2002.

\_\_\_\_\_. Reconstruyendo algunos aspectos socioculturales de artefactos excavados em El bajo Ucayali-Perú. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (orgs.). **Arqueologia Amazônica 1**. Belém, MEPG; IPHAN; SECULT, 2010.

DAVIES, Douglas. In: HOLM, Jean; BOWKER, John. **Ritos de Passagem**. Publicações Europa-América, LDA, Portugal, 1994.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. **Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajós de Santarém**. Recife, 1993.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica Arqueológica da Amazônia**: vasilhas da coleção tapajônica Mae – USP, Edusp, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Os Contextos e os Significados da Arte Cerâmica de Tapajó. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera. **Arqueologia Amazônica 1** (orgs.). Belém, MEPG; IPHAN; SECULT, 2011.

JOHNSON, Matthew. **Teoría Arqueológica: Una Introducción**. Ed. Ariel, Barcelona, 2000.

LIMA, Mônica dos Santos; GONÇALVES JUNIOR, Luiz; FRANCO NETO, João Veridiano. **A Construção do Corpo Indígena Kalapalo (Alto Xingu - Brasil): Processos Educativos Envolvidos**. AUGM, 2007.

LEVI-STRAUSS. Claude. **Mito e Significado**. Edições 70, Lisboa, 1978.

MADEIRA, Sofia Pereira. **Ritual de iniciação no Alto Xingu: a reclusão feminina Kamayurá**. EDUFSC, 2006.

MEGGERS, Betty. **Amazônia: Ilusão do Paraíso**. Ed. Itatiaia, Belo Horizonte, 1978.

SCHAAN, Denise Pahl. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Porto Alegre, 1996.