

Sonoridades antigas dos povos Tapajônico e Marajoara: uma aproximação entre arqueomusicologia e etnomusicologia nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Líliam Barros Cohen*

COHEN, L.B. Sonoridades antigas dos povos Tapajônico e Marajoara: uma aproximação entre arqueomusicologia e etnomusicologia nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. R. Museu Arq. Etn. 41: 95-109, 2023.

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar as características organológicas e a proeminência de aerofones e idiofones presentes nas coleções arqueológicas dos povos Marajoara e Tapajônico no Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. O artigo apresenta, também, reflexões sobre agência e intencionalidade do som e música em contextos rituais e suas conexões com os vestígios sonoros dessas sociedades, ancorados na pesquisa etnomusicológica sobre música dos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul. Por fim, o artigo apresenta discussões em torno da sonoridade, tessitura e considerações organológicas dos instrumentos.

Palavras-chave: Arqueomusicologia; Sociedades Antigas Amazônicas; Etnomusicologia; Instrumentos Musicais.

Arqueomusicologia e etnomusicologia na pesquisa sobre as práticas musicais dos povos originários amazônicos

O som e a música são expressões relevantes entre as sociedades indígenas amazônicas, o que nos leva a inferir que também foi assim com os povos antigos, em razão mesmo dos registros escritos por cronistas viajantes, padres e ocupantes de cargos públicos.

A etnomusicologia oferece um olhar desde a música e seu contexto sociocultural, considerando a multifacetada teia de relações inter e transdisciplinares. Assim, o próprio conceito sobre música varia de sociedade para sociedade, aglutinando esferas da filosofia de mundo de cada povo, a partir de elementos simbólicos particulares de cada grupo social. Sonia Chada (2007) apresenta essa ideia a partir do conceito de prática musical como um fazer holístico, que envolve outras considerações da cultura. As sociedades indígenas amazônicas tecem o fazer musical num sistema de pensamento complexo, cujas expressões

* Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA).
liliambarroscohen@gmail.com.

artísticas anunciam discursos vários, reelaboram a realidade, comunicam mundos que coexistem em dimensões distintas, reaproximam gerações de ancestrais, organizam e humanizam as relações e as pessoas, dentre muitos outros subsistemas. Considerando essa perspectiva, a arqueomusicologia é o estudo dos vestígios sonoros das sociedades antigas, oferecendo possibilidades interpretativas de seu contexto de prática musical, organologia e, em analogia com a etnomusicologia feita presentemente sobre as musicalidades dos povos ameríndios, reflexões sobre seus usos rituais e simbolismos. No caso dos sobreviventes dos povos Marajoara e Tapajônico, seria interessante investigar as possibilidades de sobrevivências dos saberes conexos a esses vestígios em cerâmica, que talvez possam elucidar elementos para uma interpretação da prática musical antiga desses povos. Seria um passo adiante.

A agência dos objetos arqueológicos é um tema abordado por Cristiana Barreto (2020) e que podemos retomar em relação às peças sonoras e instrumentos musicais, tendo em vista a experiência contemporânea com esses mesmos aspectos no que concerne às práticas musicais ameríndias, notadamente em suas relações entre mundos e intencionalidade e agência em humanos e não-humanos.

O caráter transformacional é outro ponto relevante a ser mencionado e que está relacionado às práticas espirituais, transformacionais por excelência, e que podem ser materializadas nas formas mistas entre humanos e não-humanos, zoomorfos e possivelmente mitológicas também. Em seu livro, o pajé Tywaywa Time'I Awaete demonstra o processo transformacional nas relações espirituais entre os seres viventes na terra e em outras dimensões e suas conexões com música e ritual:

O ritual das mulheres, por exemplo, ocorre com espíritos das águas, como onça e cobra gigante, transformados do plano do invisível para o visível. Nesses rituais, as pessoas veem o jacaré boiando no rio, com peixes e ariranhas dançando ao redor. Na hora que a mulher pajé vê, ela vê pessoas cantando e dançando. Daí, acabando o ritual, vão embora pra casa, pois já não são peixes,

estão transformados em outra coisa. As mulheres são criadas nesta linha, desta sabedoria com os espíritos da água, com a orientação deles com quem aprenderam na criação. Por isso é que, quando o corpo das mulheres morre, elas vão embora com Uyra Ajyra; só a mulher pajé que vai sozinha para as profundezas d'água (Awaete 2023: 49)

As formas de diálogo entre essas sociedades humanas e não-humanas perpassam a prática musical, com intencionalidade e agência, especialmente quando se refere às questões de cura de enfermidades cuja origem é a desordem espiritual. Assim, muitas vezes há restrições ao olhar, manipulação e uso indiscriminado dos objetos rituais utilizados nesses processos espirituais. Considerando este aspecto, há necessidade de observância de cuidados em relação às peças arqueológicas que consideramos ligadas a esses contextos. Trata-se de uma inferência tendo em vista a experiência com os povos indígenas amazônicos; porém, infelizmente não temos como obter a análise destas sociedades antigas para ter a certeza em relação à agência e intencionalidade das peças em questão.

Dentre os vestígios destas relações complexas entre a cosmologia e as práticas músico-rituais dos povos amazônicos, gostaria de destacar a análise de Robin Wright (2018) acerca dos petróglifos presentes em rochas no Noroeste Amazônico. Tais petróglifos ficam submersos em parte do ano, quando das cheias dos rios. Wright tece relações entre aspectos simbólicos presentes nos petróglifos e seus vínculos com Kuwai, um demiurgo presente na história da criação da humanidade segundo os Baniwa. Kuwai possuía corpo perfurado, por onde saíam sons, e ele próprio foi o criador das flautas sagradas e dono dos cantos e rituais sagrados. Segundo o autor, os petróglifos relembram aos iniciados o que eles não devem fazer. Entre os Desana, no alto rio Negro, a história da criação da humanidade também se refere ao mesmo demiurgo, porém denominado Miriá Porã Masú. Apesar de imaterial, seu corpo possuía furos, por onde fluía o ar e soavam diversos sons. De sua morte numa fogueira, surgiram as paxiúbas de quartzo branco de cada parte do seu corpo e das quais foram

confeccionadas as primeiras flautas sagradas. O aprendizado das flautas sagradas abrange o processo de humanização e aquisição de bens culturais indispensáveis para a vida, conforme descrito no livro dos bayoaras Desana (Galvão & Galvão 2004). Interessante notar essa relação de continuidade entre os vestígios dos ancestrais dos povos do Noroeste Amazônico e sua cosmologia atual, apesar de todas as frentes coloniais ocorridas na região. Sem dúvida, é um tema para maior aprofundamento em pesquisas arqueomusicológicas para o futuro.

Abordagens contemporâneas acerca de som e intencionalidade dialogam com o conceito de perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro (2022), e outros autores da antropologia e etnomusicologia (Brabec de Mori, Lewy & Garcia 2015). Do mesmo modo, podemos apreender em publicações de autores indígenas que, de alguma forma, explicam esse aspecto a exemplo das restrições na audição, apresentação de informações e transcrições de letra e música das canções de cura do povo Warao (Mariano 2021). Tais canções, ao serem cantadas ou terem gravações ouvidas fora de seus contextos, podem acometer os ouvintes (Warao ou não) de enfermidades curáveis apenas por medicina tradicional. Em comunicação pessoal, também ficou claro que era restrita a visão dos maracás denominados *hebu mataro*, tendo em vista seu poder. No estudo de instrumentos musicais ou peças sonoras de povos antigos amazônicos, devem ser levados em consideração esses cuidados com o conteúdo simbólico atrelado à força do som e da música, assim como suas relações com a espiritualidade.

Importante levar em consideração que os conceitos de som e música no contexto amazônico fazem parte de pensamentos e sistemas complexos inter e transdisciplinares, geralmente com inseparabilidade entre dança, música, ritual e espiritualidade. Tal aspecto já havia sido abordado por Till (2014) acerca de pesquisas arqueomusicológicas, ainda que seja um tema frequente nos estudos sobre música ameríndia. Nestes sistemas, as artes expressivas agregam saberes e habilidades múltiplas, não restritas ao conceito abstrato de som e música característico do modelo

clássico europeu. Esse elemento tem um impacto direto no manejo da cultura imaterial, na medida em que objetos e coisas podem ser aglutinadas com a experiência e conceito musical em diversas sociedades amazônicas. Tal impacto pode se estender ao trabalho etnoarqueomusicológico em termos de um horizonte a ser observado, ainda que não haja concretudes sobre essas múltiplas relações ontológicas e suas intencionalidades, uma vez que não temos a cooperação dialógica com o grupo representado (ao menos nos casos aqui mencionados).

Trajectoria da pesquisa

A primeira etapa da pesquisa foram as visitas às coleções do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2014, ocasião em que foram registradas em foto e vídeo sete peças, bem como foram realizadas análises organológicas e catalogação. No ano seguinte, com a aprovação da pesquisa no Edital Universal do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), foi realizado levantamento das peças nas coleções da Reserva Técnica Mário Simões do Museu Paraense Emílio Goeldi. Foram selecionadas 26 peças das coleções Charles Townsend, Frederico Barata, Curt Nimuendaju e Xingu. As análises ocorreram em um período de três semanas com um fluxo de três a cinco peças por dia. A intenção era o registro fotográfico, análise organológica e catalogação em fichas específicas. Em 2016 foi realizada visita ao Museu de Etnologia e Arqueologia da USP, com supervisão da dra. Cristiana Barreto, e no local analisamos e catalogamos 19 peças. Nessas instituições, apenas os idiofones foram manipulados para ter uma experiência de sua sonoridade. Os instrumentos de sopro não foram manipulados.

O preparo da ficha catalográfica da análise organológica se deu em diálogo com o pesquisador Perez de Arce, com vasta experiência na organização do acervo arqueomusicológico do Museu Chileno de Arte Precolombino, que nos fez sugestões acerca de aspectos relevantes a serem observados no

primeiro momento. A opção pelo sistema de classificação organológica de Sachs e Hornbostel se deu por duas razões: 1) por ser um sistema amplamente conhecido e usado em grande parte de museus no mundo; 2) por não termos condições de dialogar acerca das especificidades organológicas dessas peças arqueológicas, dadas as dimensões temporais que separam o povo Tapajoara e Marajoara antigo dos seus representantes atuais. Obviamente, com o avanço das pesquisas no futuro e incorporação destes representantes em projetos da área, tais escolhas podem ser revistas e ajustadas ao olhar dos especialistas de cada povo.

As fichas catalográficas se compunham dos seguintes itens: classificação numeral, nome genérico, divisão administrativa, país, localidade, etnia\cultura, proprietário, inventário, coletor, lugar, data, altura, comprimento, largura, medidas específicas, materiais, estado de conservação, tangido, construção, ornamentação, diapasão. As fichas foram preenchidas à mão após medições, fotografias e análise dos instrumentos musicais. Posteriormente, foram transcritas e diagramadas no formato de catálogo virtual.

A cidade de Belém conta com um pólo ceramista localizado no bairro do Paracuri, no distrito de Icoaracy, pertencente à capital. Assim, convidamos a senhora Inez e seu filho, o senhor Levi Cardoso, para confeccionarem as réplicas dos instrumentos musicais pertencentes à Reserva Técnica Mário Simões. Este foi um processo demorado, pois foi necessário estabelecer critérios para escolha de peças representativas daquela coleção, especialmente no que se refere aos aerofones. Assim, escolhemos 13 peças a partir dos seguintes critérios: para os aerofones, escolhemos peças que estivessem em boas condições de conservação e que dispusessem de um até três orifícios, além dos conjuntos de flautas globulares; para a escolha dos idiofones, escolhemos peças de tamanhos e formatos diferenciados, representativos das sociedades Tapajônica e Marajoara. Ainda assim, escolhemos um aerofone xinguano classificado como zumbidor, por ser peça única na coleção. A seguir, estão as peças escolhidas para serem feitas réplicas e seus respectivos números de inventários:

- 220 – idiofone com caixa de ressonância dividida;
- 495 – idiofone com mais de uma caixa de ressonância;
- 1251 – aerofone com três orifícios;
- 1256 – aerofone com três orifícios;
- 1158 – aerofone com um orifício;
- 1159 – aerofone com cinco orifícios;
- 1257 – aerofone duplo;
- 1000 – idiofone com caixa de ressonância oval;
- 531 – aerofone com dois orifícios;
- 500 – idiofone com caixa de ressonância dividida;
- 463 – idiofone com caixa de ressonância dividida;
- 328 – idiofone com uma caixa e base maciça;
- 2011 – aerofone livre – zumbidor.

A primeira parte do processo de confecção das réplicas se deu com a permanência dos ceramistas no interior da Reserva Técnica Mário Simões, no Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) (**Fig. 1**). Todo o processo de visita, observação e modelação das peças foi registrado em vídeo pela bolsista de extensão Camila Costa². Os vídeos estão guardados no Acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (LabEtno/UFGPA)³, devidamente inventariados e catalogados. Para a produção das peças no interior da Reserva Técnica, os ceramistas levavam a argila desde Icoaracy até as dependências do MPEG. Esse processo teve duração de um mês. Posteriormente, os ceramistas levaram as peças para queima no forno de sua morada (**Fig. 2**). Além da queima, houve, também, o enterramento das peças para adquirirem a coloração parecida com as originais do Museu Goeldi.

2 Foi constituído o projeto de extensão “Arte em Toda Parte: Temas Transversais como Colaboradores Sociais” para o acompanhamento deste processo de confecção das réplicas com um bolsista de extensão.

3 Disponível em: <www.labetno.ufpa.br>.

Quando do recebimento dos conjuntos de réplicas, foram entregues os do Museu Goeldi e os do LabEtno. As peças do Labetno estão agregadas ao Acervo Físico do LabEtno, e estão inventariadas e classificadas (Fig. 3). Assim, foi possível a manipulação das réplicas e análise das sonoridades dos instrumentos musicais. Interessante notar o destaque que o ceramista Levy Cardoso deu aos cuidados com a confecção dos furos das peças sonoras:

A gente tem alguns cuidados, primeiro a espessura da peça que vai ser elaborada e o formato da peça. O formato influencia muito na qualidade do som que está se buscando e, principalmente, os orifícios utilizados para que esses sons sejam produzidos. Deve-se ter muito cuidado na elaboração desses orifícios e como ele vai ser desenvolvido futuramente para produzir o som que sai do próprio instrumento (Cardoso 2016).

Após a realização de testes e gravações com as réplicas do LabEtno, fizemos um blog para compartilhar um pouco das possibilidades sonoras destes instrumentos musicais. Apresentamos brevemente cada réplica no contexto mais abrangente do projeto e incluímos os sons que resultam de sua manipulação. Obviamente tal iniciativa não tem como objetivo demonstrar as músicas e escolhas sonoras dos povos antigos, apenas observar a extensão de cada flauta globular e as diferenças de volume e tangido entre os idiofones. O blog está circunscrito às ações de divulgação e popularização da ciência do LabEtno, realizadas no ambiente on-line e presencial, através da realização de exposições e feiras culturais.

Nesse mesmo intento, foi confeccionado o catálogo das coleções do MPEG e Museu Nacional, organizadas e inventariadas conforme descrito acima. O catálogo e o blog estão disponíveis no site do LabEtno.



Fig. 1. Ceramista Levy Cardoso nas dependências da Reserva Técnica Mário Simões, no Museu Paraense Emílio Goeldi, observando o idiofone Tapajônico original e construindo sua réplica. Fotografia: Camila Costa.

Fonte: Acervo LabEtno (2016).



Fig. 2. Forno localizado na residência dos ceramistas Levi e Inez Cardoso. Neste forno, foram queimadas as peças confeccionadas no MPEG. Fotografia: Camila Costa.

Fonte: Acervo LabEtno (2016).



Fig. 3. Conjunto de réplicas pertencente ao Acervo do LabEtno/UFGA. Fotografia: Camila Costa.

Fonte: Acervo LabEtno (2016).

Aerofones e idiofones dos povos antigos

Em todas as coleções, verificamos a presença de aerofones classificados como flautas globulares com um ou mais orifícios, além da presença de jogo de flautas globulares. Possuem como característica a caixa de ressonância em formato circular, globular, que pode ser acessada por canais de insuflação ou possuir os orifícios diretamente perfurados na própria caixa. Apliques podem ser agregados ao corpo, caracterizando formatos antrope ou zoomorfos, além de outros não identificáveis. Possuem tamanho pequeno e, por isso mesmo, os vários detalhes que possam figurar como adorno ou caracterização de uma determinada forma tornam a peça mais complexa.

Aerofones são fundamentais e altamente presentes nos sistemas musicais dos povos indígenas amazônicos que sobreviveram ao contato. Constituem complexos sistêmicos multiexpressivos que envolvem a performance ritual, pintura corporal, plasticidade corpórea através da dança e\ou movimentação no espaço territorial e, obviamente, a organização sonora musical ou não. Os aerofones podem atuar em processos transformacionais comunicando os planos da realidade terrestre e espiritual. Tais complexos foram abordados em estudos particulares no livro *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*, organizado por Jonathan Hill e Jean-Pierre Chaumeil (2011), que oferece inestimáveis contribuições sobre o tema, especialmente no que tange ao complexo das flautas sagradas entre vários povos amazônicos. Esses processos se diversificam conforme o sistema musical particular de cada povo e, possivelmente, deve haver outras abordagens que só poderiam ser descritas com excelência pelos próprios representantes indígenas. Autores como Izikowitz (1935) e Manoel Veiga (2004) já viam a proeminência dos aerofones nos estudos das musicalidades indígenas dos povos amazônicos e brasileiros em geral.

A partir das coleções presentes na Reserva Técnica Mário Simões, no Museu Paraense Emílio Goeldi, foi possível confeccionar réplicas de exemplares de modelos de um, dois e três orifícios, bem como de jogo de flautas globulares. Ao todo, foram três conjuntos de réplicas das peças que foram distribuídos da seguinte forma: um conjunto para o Museu Paraense Emílio Goeldi; um para o LabEtno e um para os mestres ceramistas Inez e Levi Cardoso manterem em seu acervo. Com as réplicas foi possível manipular os aerofones e ter uma percepção sonora de suas possibilidades, cuja tessitura foi descrita em Barros e Severiano (2018). Um aspecto relevante é o fato de que, comparando os registros de flautas dos conjuntos de réplicas do LabEtno e do MPEG, foi verificada que a altura não é fixa nos instrumentos (Barros & Severiano 2018: 20). Os mestres ceramistas explicaram que tais diferenças se dão em razão dos processos de queima da caixa de ressonância, que podem gerar diferenças em seu interior e, por conseguinte, na tessitura gerada.

Destacamos aqui um aerofone pertencente ao acervo do MAE-USP, inv. 6656 (Fig. 5, 6 e 7), que é provavelmente parte de um conjunto de duas flautas, sendo que um dos instrumentos (inv. 6654) está quebrado (Fig. 4). Nesta lateral quebrada provavelmente estaria a outra caixa de ressonância, a exemplo de outros jogos de flautas pertencentes ao acervo da Reserva Técnica Mário Simões, do Museu Paraense Emílio Goeldi (Fig. 8). No instrumento MAE-USP 6655 (Fig. 5, 6 e 7), há cinco orifícios, sendo constituído por dois de insuflação, dois de comunicação e um de digitação. A peça não tem pinturas, apenas alguns apliques representando asas.

Observamos também um aerofone Tapajônico (Fig. 9) com um orifício e uma caixa de ressonância em formato zoomorfo, aparentemente sem a cauda onde estariam os demais orifícios. Possui formato zoomorfo e apliques em formato de asas e patas.



Fig. 4. Flauta globular inv. 6654. Fotografia Marcos Cohen.
Fonte: Acervo MAE-USP, 2016.



Fig. 5. Jogo de flautas globulares (parte superior) inv. 6656. Fotografia Marcos Cohen.
Fonte: Acervo MAE-USP, 2016.



Fig. 6. Jogo de flautas globulares (parte inferior) Inv. 6656. Fotografia Marcos Cohen.
Fonte: Acervo MAE-USP, 2016.



Fig. 7. Jogo de flautas globulares (orifícios de insuflação e, abaixo, orifício de digitação). Inv. 6656. Fotografia Marcos Cohen.
Fonte: Acervo MAE-USP, 2016.



Fig.8. Jogo de flautas globulares. Inv. 1257. Fotografia Lohana Gomes.
Fonte: Reserva Técnica Mário Simões, MPEG, 2016.

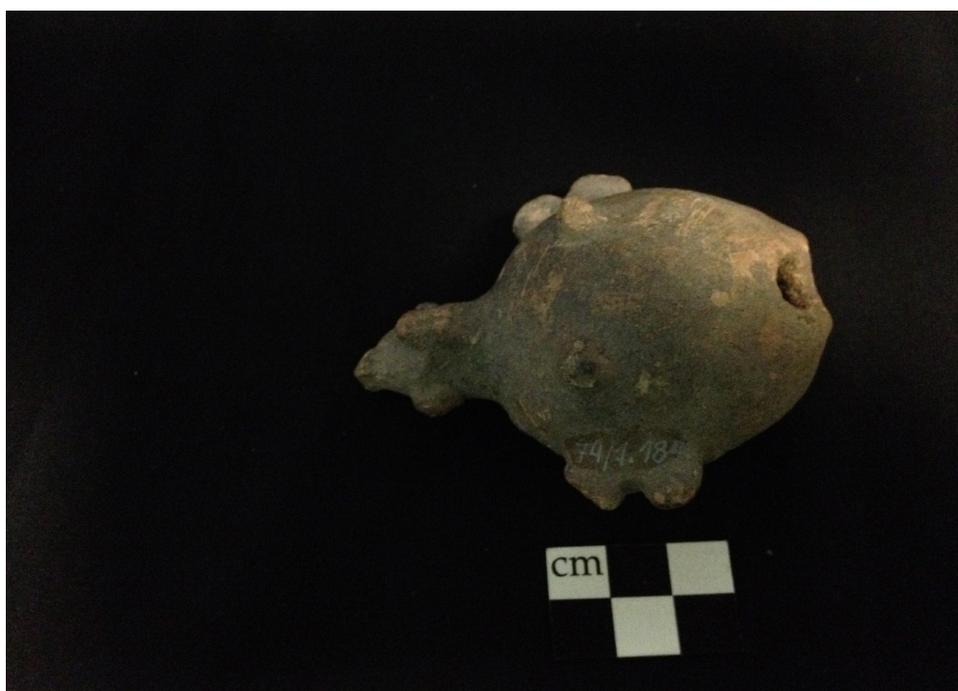


Fig. 9. Flauta globular. Inv. 6619. Fotografia: Marcos Cohen.
Fonte: Acervo MAE-USP, 2016.

Acima observamos jogos de flautas globulares, conservados nos acervos do MPEG e do MAE. Compostos por duas flautas unidas em suas caixas de ressonância, possuem dois canais de insuflação e dois orifícios de digitação. Na réplica reproduzida

no LabEtno, é possível ouvir dois sons simultaneamente e com possibilidades de manuseio sonoro ao articular o orifício de digitação. Assim, percebe-se a complexidade sonora que circunscrevia os ambientes dessas práticas musicais tapajônicas.



Fig. 10. Inv. 622-1447. Fotografia: Marcos Cohen.

Fonte: Acervo MAE-USP, 2016.

Os idiofones também conformam um patrimônio valioso das sociedades antigas da Amazônia, assim como para os povos indígenas que habitam contemporaneamente a região. A grande diversidade de idiofones presentes entre os povos indígenas amazônicos na atualidade inclui maracás, chocalhos e tornozeleiras diversas, adornos corporais como cintos, apliques para cabelos que contêm objetos sonorizantes, bastões, tambores e muitas outras possibilidades sonoras (Hill & Chaumeil, 2011). Dentre as peças sonoras

que constituem vestígios das práticas musicais dos povos Marajoara e Tapajônico, estão principalmente os maracás. Em formatos antropo e zoomorfo, ou ainda, de seres mitológicos, são constituídos por caixa de ressonância no formato do corpo com ou sem afinamento interior (geralmente entre cabeça e corpo). Em seu interior existem pedrinhas de cerâmica cuja sonoridade pode variar conforme a quantidade, caminho no interior da caixa de ressonância e tamanho dela. Entre os povos amazônicos da contemporaneidade, a exemplo

dos Warao e Awaete, o maracá vinculado à atividade de pajelança não é um instrumento qualquer e deve ser utilizado apenas pelo especialista em ocasiões rituais específicas. Porém, entre os próprios Warao, há o uso de tipo específico de maracá no repertório de Dokototuma que não implica em restrições simbólicas. Podemos imaginar que os idiofones Tapajônico e Marajoara estariam circunscritos à esfera da relação mais próxima da espiritualidade, tendo em vista o caráter transformacional sugerido pelas suas formas híbridas, pelo detalhamento e refinamento de seu processo constitutivo e, como sugere a literatura arqueológica, pelo seu atrelamento a estratos sociais hierarquicamente superiores nos grandes cacicados amazônicos.

Podemos observar um idiofone de golpe indireto (Fig. 10), pertencente ao

povo Marajoara e depositado no Acervo do MAE-USP, em formato de prato circular com bordas ocas preenchidas e com objetos de entrechoque que circulam por toda a circunferência do prato. Sua ornamentação está com pintura desgastada. Possui tangido cheio em razão da grande quantidade de elementos de entrechoque. Esta peça emite som ao ser manipulada, o que nos leva a considerar a possibilidade de ela ter um uso ritual de enriquecimento sonoro ambiental. Neste sentido, a proposição do som como elemento contextual simbólico ganha força, mesmo que a peça tenha sido usada como objeto utilitário. Importante mencionar que as bordas possuem uma vedação em dado momento, dividindo-a ao meio, o que interfere na forma de manuseio com intenção sonora.



Fig. 11. Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna. Fotografia Lohana Gomes.

Fonte: Reserva Técnica Mário Simões, MPEG, 2015.

Na Figura 11 temos outro exemplo de idiofone do Museu Paraense Emílio Goeldi, cuja caixa de ressonância é formada pela base (réptil) interligada com as duas primeiras porções dos vasos, que estão situados acima da base. Tais vasos possuem quatro orifícios nas bordas das porções superiores (pratos), que auxiliam na vibração sonora, funcionando como uma caixa amplificadora de som quando tocado na posição normal. Há objetos de entrecchoque que entram nas cavidades dos vasos quando se achocalha o instrumento ao contrário (de cabeça para baixo). Há um orifício na parte inferior da caixa de ressonância pelo qual se veem os objetos de entrecchoque, provavelmente de argila. Trata-se de um vaso duplo com base zoomorfa (réptil) e uma figura antropomorfa sentada em cima olhando para trás, disposta entre dois vasos. O instrumento produz dois tipos de sonoridades: 1) mais cheio, quando balanceado na posição normal; e 2) mais seco, quando balanceado ao contrário (de cabeça para baixo).

Considerações finais

Este artigo teve como foco os vestígios sonoros das sociedades amazônicas Marajoara e Tapajônica presentes nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional da UFRJ e MAE-USP. A análise organológica privilegiou observar aspectos físicos dos instrumentos, classificando-os conforme o modelo de Sachs e Hornbostel, amplamente utilizado em instituições de todo o mundo. A análise demonstrou a proeminência de aerofones e idiofones. As flautas globulares são as maiores representantes dos aerofones, e os idiofones de golpe indireto, dos idiofones.

A construção das réplicas permitiu a manipulação sonora dos instrumentos e, ainda que não seja possível saber como eram as músicas daqueles povos, foi possível ter uma noção das possibilidades sonoras das flautas globulares e idiofones confeccionados. Importante observar que, em razão do processo

de queima, as alturas não são fixas, tendo variado nos três conjuntos constituídos (Barros & Severiano 2018).

O diálogo entre a arqueomusicologia e etnomusicologia, especialmente a partir da tradição de estudos sobre musicalidade ameríndia cujas etnografias apresentam a relevância do som, mito e ritual como elementos centrais na ordenação sociocosmológica dessas sociedades (Montardo 2002; Menezes Bastos 2013; Piedade 2011; Mariano 2022; Awaete 2023), somado à experiência da autora neste campo, possibilitou estabelecer reflexões em torno da intencionalidade do som e música, considerando que os instrumentos musicais dessas sociedades antigas, conforme a literatura arqueológica, inseriam-se em contextos rituais. Assim, a partir da compreensão relacional xamânica desenvolvida no pensamento do perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiro de Castro (2002), e a partir de experiências etnográficas atuais em torno da intencionalidade do som e música (Mariano 2022; Awaete 2022), considera-se a hipótese de esses instrumentos musicais também se inserirem nesse contexto de força e poder do som e da música no que tange à emanção de energia e atuação direta no cosmos.

A presença de peças utilitárias sonorizantes pode sinalizar um uso ampliado do som enquanto elemento importante no contexto ritual, atuando na ambientação sônica ritual. A presença intensa de aerofones e idiofones pode sinalizar importância dessas categorias instrumentais do ponto de vista simbólico, tal como foi demonstrado ser relevante nas sociedades ameríndias amazônicas da contemporaneidade. A presença de figuras mitológicas pode pontuar as relações cosmológicas e transformacionais características de processos xamânicos.

Por fim, espera-se que este estudo seja uma contribuição para a compreensão da relevância do som e da música para as sociedades indígenas amazônicas antigas.

COHEN, L.B. Ancient soundscapes of the Tapajonic and Marajoara peoples: an approach bridging archaeomusicology and ethnomusicology in the collections of the Museu Paraense Emílio Goeldi, the National Museum, and the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo. R. *Museu Arq. Etn.* 41: 95-109, 2023.

Abstract: This article aims to present the organological characteristics and the prominence of aerophones and idiophones in the archaeological collections of the Marajoara and Tapajonic peoples at the Museu Paraense Emílio Goeldi, the National Museum, and the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo. The article also offers reflections on the agency and intentionality of sound and music in ritual contexts and their connections with the sonic traces of these societies, grounded in ethnomusicological research on the music of indigenous peoples of the lowlands of South America. Finally, the article discusses aspects of sound production, texture, and organological considerations of the instruments.

Keywords: Archaeomusicology; Ancient Amazonian Societies; Ethnomusicology; Musical Instruments.

Referências bibliográficas

- Awaete, Time'I. 2023. *Uira Maraka kauyrau'Upy: o canto dos jovens pássaros guerreiros*. UFPA, Belém.
- Barreto, C. 2020. *Do teso Marajoara ao sambódromo: agência e resistência dos objetos arqueológicos da Amazônia*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas* 15(3).
- Barros, L.; Severiano, R. 2018. Arqueologia musical amazônica: desafios na pesquisa em vestígios sonoros de populações antigas da região amazônica. In: Cohen, L.C.B.; Venturieri L.V. (Eds.). *Arqueologia Musical Amazônica*. Pakatatu, Belém, 13-21.
- Brabec de Mori, B.; Lewy, M.; Garcia, M. 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.
- Cardoso, Levy. 2016. *Entrevista concedida*. Belém.
- Chada, S. 2007. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In: *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, 2007, Salvador.
- Galvão, W.; Galvão, R. 2004. *Livro dos antigos Desana Guahari Diputiro Porã*. Foirn, São Gabriel da Cachoeira.
- Hill, J.D.; Chaumeil, J.-P. (Orgs.). 2011. *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Library of Congress, Nebraska.
- Izikowitz, K.G. 1935. *Musical and other sound instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Goteborg.
- Mariano, M. et al. 2021. *Vida dos Warao*. UFPA, Belém.
- Menezes Bastos, R. 1999. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Edufsc, Florianópolis.
- Menezes Bastos, R. 2013. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Edufsc, Florianópolis.
- Montardo, D.L. 2003. *Através do Mbaraká: música, dança e xamanismo Guarani*. Edusp, São Paulo.

- Piedade, A. 2011. Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas. *Revista Transcultural de Música* 15: 1-22.
- Till, R. 2014. Sound archaeology: terminology, palaeolithic cave art and the soundscape. *World Archaeology* 46(3): 292-304.
- Veiga Júnior, M.V.R. 2004. Toward a Brazilian ethnomusicology: Amerindian Phases. In: *Por uma etnomusicologia brasileira: Festschrift Manuel Veiga*. Blanco, P.S. (Org.). Edufba, Salvador, 53-423.
- Viveiros de Castro, E. 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios em antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo.
- Wright, R.M. 2018. The Kuwai religions of Northern Arawak-Speaking peoples: initiation, shamanism, and nature religions of the Amazon and Orinoco. In: Barros, L.; Severiano, R. (Orgs.). *Arqueologia Musical Amazônica*. Pakatatu, Belém, 22-38.