

Coleção Estudos Brasileiros
vol. 29

Direção de:
Aspásia Alcântara de Camargo
Juarez Brandão Lopes
Luciano Martins

Ficha catalográfica

CIP - Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

G171e Galvão, Eduardo, 1921-1976.
Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil /
Eduardo Galvão; prefácio de Darcy Ribeiro. - Rio de
Janeiro: Paz e Terra, 1979.
(Coleção Estudos brasileiros; v. 29)

Bibliografia

1. Antropologia social - Brasil 2. Etnologia - Brasil
I. Título II. Título: Índios e brancos no Brasil III. Série

CDD - 301.2981
572.981
CDU - 39(81)
572(81)

79-0086

EDITORA PAZ E TERRA

Conselho Editorial:

Antonio Candido

Celso Furtado

Fernando Gasparian

Fernando Henrique Cardoso

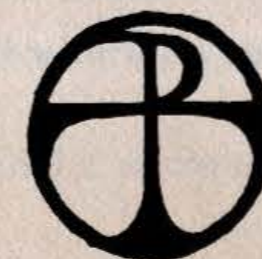
Biblioteca Digital Curt Nimuendajú - Coleção Nicolai
www.etnolinguistica.org

Eduardo Galvão

ENCONTRO DE SOCIEDADES:

Índios e brancos no Brasil

Renato Nicolai



Paz e Terra

Extraído de volume disponível em
<http://www.etnolinguistica.org/biblio:galvao-1979-encontro>

1967 - Simpósio sobre a Biota Amazônica, Belém, 1966. Atas ed. Herman Lent. Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Pesquisas. 224 p., v. 2 Antropologia.

STEWART, Julian H.

1949 - "South American cultures: an interpretative summary." In: *Handbook of South American Indians* v. 5 p. 669-772. Bulletin of the Bureau of American Ethnology, Washington 143.

STEWART, Julian H. & Faron, Louis C.

1959 - *Native peoples of South America*. New York, McGraw-Hill, 481p.

WAGLEY, Charles

1953 - *Amazon town*. New York, MacMillan. 305p.

1957 - *Uma comunidade amazônica; um estudo do homem nos trópicos*. São Paulo, Ed. Nacional. 401 p. (Brasiliana, 290).

WAGLEY, Charles & Galvão, Eduardo

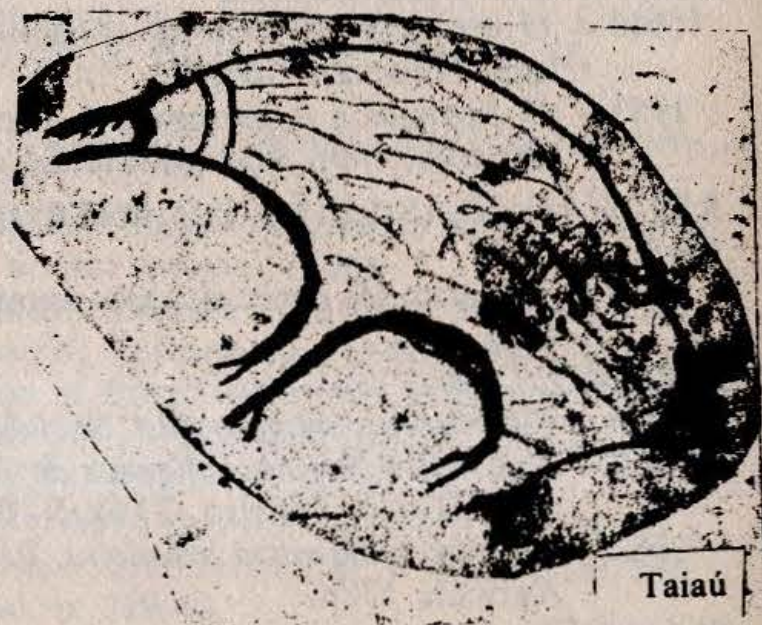
1949 - *The Tenetehara Indians of Brazil, a culture in transition*. New York, Columbia Univ. Press. 200p.

1961 - *Os índios Tenetehara, uma cultura em transição*. Trad. Rio de Janeiro, MEC Serv. Documentação. 235 p.

WAGLEY, Charles & Harris, Marvin

1958 - *Minorities in the New World*. New York, Columbia Univ. Press. 320p.

Este artigo foi publicado originariamente em inglês em: Zeitschrift für Ethnologie, Band 95, Heft 2, Braunschweig, 1970: 220-230. Tradução de Inácio Nigri.



O ARTESANATO INDÍGENA NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

Encontramos na Amazônia, desde tempos pré-colombianos, produtos de artesanato indígena. O testemunho é dado pelos cerâmios do Médio e Baixo Amazonas, que têm seus pontos altos em Santarém, na boca do rio Tapajós, na ilha de Marajó, na foz do Amazonas, e em alguns sítios como Miracanguera e Itacotiara, no curso médio, o Cunani e Maracá, no Território Federal do Amapá. Nesses depósitos são encontrados machados e outros instrumentos de pedra, figuras esculpidas como os muiquitãs de Santarém e os ídolos do rio Trombetas, vasos e figuras de cerâmica. É certo que outros materiais foram usados; madeiras, fibras, palha e plumária, que por serem perecíveis não chegaram até nós. Resistiram às difíceis condições de clima e deposição em terreno úmido apenas o barro cozido e a pedra. Uma ausência é flagrante, a de objetos de metal (prata, ouro ou ligas como o bronze) comuns na área subandina, sobretudo na Venezuela e Colômbia.

Na Amazônia brasileira, as tradições ceramistas mais antigas datam de cerca de 1000 a.C., numa cronologia ainda tentativa, pois somente nos últimos anos a pesquisa arqueológica vem obtendo resultados mais definidos no tempo, através de datação pelo Carbono 14, e maior cobertura espacial¹.

¹ Para uma apreciação do artesanato indígena pré-colombiano e recente, veja-se: Barata 1952; Cruls 1952; Galvão 1967; Hilbert 1968; Meggers & Evans 1957; Nordenskiöld 1930; Palmatary 1960.

Os vários cerâmios estudados estratigraficamente não apresentam um *continuum* em que se evidenciasse a evolução de técnicas e estilos mais simples para produtos de elaboração artística ao nível da fase Marajoara ou de Santarém. Nesses sítios há uma superposição de fases de ocupação, cada uma com uma tradição técnica e estilística própria. Os arqueólogos concordam que essas tradições têm sua origem em áreas mais a oeste, como o demonstraram Meggers e Evans para a fase Marajoara, que teve suas raízes na região do rio Napo, no Equador (Evans 1967). Da encosta andina ou da orla circum-caribe, povos se deslocaram e convergiram para a estrada natural oferecida pelo rio Amazonas, alguns atingindo o seu extremo oriental, o Delta. Nesse processo dominaram e expulsaram outros grupos mais antigos e já radicados, de padrão cultural mais simples. Contudo, não foram capazes de subsistir por muito tempo. A fase Marajoara extingue-se ou se decompõe em época anterior à conquista portuguesa. Os Tapajocos e mais grupos santareno-tapajônicos não resistiram ao impacto da dominação lusitana e desaparecem como povo no século XVIII.

A influência dessas tradições estilísticas sobre a moderna cerâmica indígena é pouco ou nada aparente, exceto pelo conservantismo de algumas formas de larga difusão nos primeiros horizontes. A decoração, modelada-aplicada ou pintada, é apenas vestigial.²

As tribos que no passado recente e nos dias atuais ocupam a Amazônia brasileira, podem ser grupadas segundo critérios à preferência dos estudiosos em dois *tipos* de cultura, ou em *áreas culturais*. O primeiro, distingue os grupos da *Floresta Tropical*, daqueles das savanas, campos ou cerrados – os *Marginais* ou *Campineiros*, situados perifericamente na área da mata ou em enclaves na zona florestada. É o contraste entre tribos de tradição cultural historicamente diversa e de especialização a situações ecológicas diferentes, como os Baniwa e Tukano, das matas do rio Negro e os Waiká-Xirianá (Yanomano) das savanas do Rio Branco. Ou o dos Munduruku, do rio Tapajós com os Kayapó do Xingu-Tocantins. (Galvão 1960, Steward 1959).

A divisão em áreas culturais tem como ponto de referência a distribuição uniforme sobre determinada área geográfica de um

2 A moderna cerâmica não representa uma linha de descendência de tradições pré-colombianas como a fase Marajoara ou a dos povos tapajônicos. É o produto de outras tradições também arcaicas, porém histórica e culturalmente diversas, embora pudessem ter recebido alguma influência daqueles centros de irradiação cultural.

conjunto de traços culturais dominantes. E um critério mais adaptável à descrição etnográfica nos museus. No mapeamento dessas áreas, o pressuposto de filiação lingüística e cultural, tão a gosto de classificações antigas, que atribuíam, por exemplo, uma vocação cerâmica aos de língua Aruaque, não é operativo.

Essa digressão sobre diferenças culturais, vistas sobre um ou outro critério, ou por ambos, porque não se excluem, é oportuna porque aí reside a explicação da diversidade de manifestações artísticas e a preferência por determinados veículos para a expressão estética. Ao mesmo tempo, concorre para a compreensão das mudanças de estilo e de formas decorrentes da história desses grupos tribais. Pode-se contrastar, por exemplo, a maior variedade de meios de expressão artística entre os grupos da floresta, afeitos à navegação, agricultores sedentários, com ênfase na cerâmica, fiação e tecelagem, no uso de “panos” de entrecasca vegetal, nos ornatos plumários sobre base flexível, tecida em algodão ou fibras, com a dominância da cestaria e trançados de palha, a plumária em bases rígidas, de talas, e a ausência de cerâmica e tecidos entre os Campineiros – coletores e caçadores apoiados em uma precária agricultura, obrigados a movimento e dispersão de grupos locais o que reclama simplificação e portabilidade de equipamento. Não se quer implicar que a essa simplicidade no equipamento corresponda a uma expressão estética inferior, apenas uma amplitude bem mais limitada nos veículos dessa expressão.

O meio ambiente oferece uma variedade de materiais para o artesanato – as diversas madeiras, o barro, fibras cultivadas ou não, palhas, cipós, plumagem das aves, sementes, conchas, dentes, resinas e tintas.

A manipulação e trato desses materiais depende essencialmente de fins utilitários condicionados pela tradição cultural, como da sua ocorrência segundo a área ecológica. No Alto Rio Negro e no Alto Xingu, bastante conhecidos na literatura etnográfica, a tradição tribal e as fontes de matérias primas conduziram a um processo de especialização local e ao escambo de manufaturas entre as tribos. No Xingu, por exemplo, a cerâmica é uma especialidade dos Waurá, que a trocam por colares de nácar dos Kuikuru, por arcos de madeira “preta” dos Kamaiurá e artigos vários de outras tribos, num complexo formalizado de comércio vicinal, o *moitará*. No Alto Rio Negro, da mesma forma, surgiram focos de especialização em cestaria, cerâmica e trabalho em madeira. Essas trocas conduzem à difusão de um estilo composto de tradições historicamente diversas e dão uma característica peculiar ao artesanato dessas á-

reas. Onde não se desenvolveram relações de troca, tribos como a dos Urubu-Kaapor, do Maranhão, se singularizam em uma modalidade de artesanato, no caso, a plumária, a par de relativa pobreza nos demais aspectos de sua ergologia. (Ribeiro, Berta 1957)

O instrumental para o trabalhamento da matéria-prima, se constituía, no passado, sobretudo de machados raspadores e alisadores de pedra, formões e biseis de dentes de animais, plainas de conchas, agulhas e perfuradores de osso, teares de madeira e resinas para colagem ou verniz. O encontro com os "brancos" acrescentou ferramentas de metal. Entretanto, comparando-se coleções etnográficas antigas, com as modernas, observa-se nestas uma inferioridade de acabamento embora a maior potencialidade oferecida pelo novo instrumental. O fator responsável por essa queda em qualidade não deriva da introdução da nova ferramenta, mas de um conjunto de fatores paralelos a essa inovação. A maioria dos grupos indígenas, após o contato com a sociedade nacional, passou de uma economia de subsistência, auto-suficiente, a outra de produção para um mercado externo que exigiu um encurtamento no tempo de lazer ou a migração da mão-de-obra. O valor estético do produto indígena, o prestígio do artesão em alcançá-lo, ou do indivíduo em possuí-lo, foi em parte abafado pela introdução de novas manufaturas de caráter mais utilitário, a produção para o comércio mais intenso e a desvalorização do estilo indígena, tido como exótico ou incompreendido pela sociedade nacional dominante. A cerâmica é substituída pelo vasilhame de metal. O tecido, especialmente das redes de dormir, encontra um substituto de mais fácil obtenção e de maior prestígio, por serem importadas, nas redes cearenses. A pintura corporal e o adorno caíram em desuso com a aceitação ou imposição de roupas "civilizadas" e um novo sentido de pudor ou vergonha em mostrar o corpo nu. Também porque constituíam *marcas* tribais é induziam a uma discriminação mais acentuada entre o *índio* e o *civilizado*, com desvantagem para aquele.

Dos materiais mencionados, as madeiras se prestavam sobretudo ao fabrico de bancos, armações, máscaras de dança e figuras esculpidas. Os bancos são geralmente lavrados numa só peça de cerne, variando o modelo de assentos retangulares ou ovalados, levemente côncavos, com pernas em aleta compacta ou vasada, da própria peça, aos zoomorfos, representando figuras de pássaros, jabutis, onças e jacarés, também talhados em uma só peça. É comum a representação de pássaros com duas cabeças. O uso da pintura, desenhos geométricos, retilíneos ou curvilíneos, em preto, branco ou vermelho, é freqüente. O vermelho é obtido das sementes de

urucu, piladas em veículo de óleo vegetal. Descora rapidamente. O preto da fuligem ou do carvão, com óleo, mais permanente. O branco de massa de tabatinga pouco resiste ao desgaste. A decoração com pintura desse tipo se estende a outros artefatos de madeira como os paus de cavar raízes, pás de virar beiju, zunidores e máscaras, ou a figuras de simples ornamento, zoomorfas, penduradas à cumeeira ou aos caibros da maloca.

O barro para a cerâmica, escolhido por sua textura em locais próprios, é temperado com a cinza da casca de caraípe (*Licania*) ou da esponja de água doce, cauixi, ambos silicosos, que atuam com aplásticos durante a queima. Outras tâmporas são obtidas da mistura de areia, cacos velhos moídos, ou conchas. Sendo a roda de oleiro desconhecida na América indígena, a modelagem dos vasos se faz pela técnica de superposição de rolos de barro, alisando-se a superfície com seixo e raspadores. Os vasos pequenos são moldados de um só bloco de barro. Após a modelagem, o vaso é deixado secar e enrijecer para ser levado à queima. O forno é uma armação improvisada de paus e palha, de fácil combustão e temperatura elevada. O controle da queima com maior ou menor exposição ao ar produz dois tipos, cerâmica avermelhada ou preta. A decoração dos vasos, por pintura, se obtém com desenhos ou banhos de tinta de argilas ferrosas antes da queima, ou aplicação de tinturas vegetais após o cozimento, protegidas por um "vidrado" (glazing) de resina de jutaíca.

A preferência por padrões de desenho, na pintura da cerâmica, é bastante variável de tribo a tribo, porém constantes como estilos locais, e os motivos identificáveis como representativos de coisas. A representação figurativa é rara, predominando o simbólico abstrato. Sobre a permanência desses estilos e representações a informação é precária. Mas a julgar pela comparação de coleções como as de Steinen e de Koch-Grünberg que datam de mais de meio século, não se observam inovações ou mudanças sensíveis (Koch-Grünberg 1910; Martius 1817; Steinen 1940 e 1942). Na observação cotidiana o indivíduo pode se destacar pela habilidade de repetir melhor desenhos ou motivos tradicionais, mas em que é muito limitado o fator criação ou inovação.

A tecelagem é, de modo geral, pobre, usando-se como material o algodão cultivado, fibras de palmáceas como o buriti e o tucum, ou de bromeliáceas sob o nome genérico de *caragoatá*. O uso de corantes é limitado ao branco, amarelado ou avermelhado. Ultimamente, com a introdução de anilinas comerciais, a gama é mais variada. A fabricação de panos para indumentária, redes de dormir,

tipóias para carregar crianças, faixas ou tiras é bastante disseminada entre grupos da floresta, porém mais características da Amazônia ocidental. Utiliza-se dois tipos de tear, o horizontal e o vertical, sendo mais generalizado o primeiro. É limitado o segundo para a manufatura de peças menores. As *maqueiras*, apreciadas pelo tecido de tucum e ornamentação das varandas com apliques de plumas, são, no Rio Negro, fabricadas em tear vertical, e hoje menos um produto indígena que o monopólio de famílias caboclas. As redes de dormir, simples, tecidas em algodão ou fibras, ou mistas, são feitas por uma técnica de amarração ou fiação frouxa. Os punhos e varandas são ausentes.

Técnica, a mais generalizada, é a da cestaria, que utiliza fibras, cipós e talas, geralmente de gramíneas e marantáceas. A grosso modo, os artigos de cestaria podem ser distinguidos em dois tipos, o amarrado-espiralado e o sobreposto plano. O primeiro, usando fibras ou maços de fibras, justapostos em espiral e presos por amarrihos, comum aos *Campineiros*. Há uma certa variação, usando-se a trama fechada ou aberta e o uso de talas rijas. São geralmente de bôjo arredondado ou elíptico que resulta da espiral ascendente, e de boca constrita. A técnica limita muito os padrões ornamentais. O tipo sobreposto-plano deriva do trançado de talas flexíveis numa grande variedade de soluções, eixo reto ou em diagonal, uma tala sobre outra, duas sobre uma, três sobre uma, três sobre duas, etc. Da manipulação dessas possibilidades resulta uma infinidade de padrões de desenhos, gregas, quadrados, triângulos, cruces, pontilhados, etc. Para melhor efeito decorativo usa-se trançar talas de duas cores, o amarelo natural da tala, e outra pintada em preto ou vermelho. Essa técnica permite também grande variedade na forma, quadrangular, circular, fundo quadrado com bojo arredondado, e outras. O trançado sobreposto-plano aplica-se também como elemento decorativo nas empunhaduras de armas e tacapes e arcos, e de outros utensílios. Na cestaria evidencia-se mais que em outras formas ou produtos do artesanato, a preocupação pelo efeito decorativo. Afirmam, no presuposto que a cestaria seja uma técnica mais arcaica que a cerâmica e a tecelagem, seja ela a matriz para os padrões de desenho aplicado a outras artes.

Um outro material de largo e variado uso pelos índios da Amazônia são as plumas e penas de pássaros. Ocasionalmente usadas como apliques em artefatos diversos, como armas, redes, tecidos e na cestaria, a decoração plumária é caracteristicamente utilizada no adorno pessoal. As formas mais vistosas são as de capacetes, coifas, aros, grinaldas, diademas, leques e pingentes para a ca-

beça. Em tempos passados, os Tupinambá foram mestres na arte, em que também se distinguiram os Munduruku do rio Tapajós. Atualmente a arte plumária mais preciosa se encontra entre os Urubu-Kaapor. (Ribeiro & Ribeiro 1957).

A variedade de tipos é facilmente identificável a estilos tribais. Coroas radiais dominam entre os Bororo, coifas e leques, entre os Carajá, diademas nos Urubu-Kaapor e Alto-Xinguanos, placas occipitais de aigrettes, no Rio Negro. Nessas preferências estão implícitas variedades de técnicas na armação e fixação das penas ou plumas e na escolha de combinações de cor e de tipos de penas. Base flexível ou rija, amarrilho ou colagem. Papagaios, araras e tucanos são criados para uso futuro de suas penas. Flechas de ponta embotada, usadas para a caça de aves evitando que as penas se manchem de sangue. Brincos, braçadeiras, cintas, pulseiras são complementos aos adornos de cabeça. A criação individual também aí é limitada pelo conservantismo e subordinação aos modelos tradicionais.

Um complemento ao adorno plumário é a pintura corporal. Três cores são usadas, o branco de tabatinga, o preto de fuligem ou do sumo de genipapo, e o vermelho ou amarelado do urucu. O negro do genipapo é mais duradouro, levando até duas semanas para evanescer. O branco e o vermelho funcionam apenas para o momento. A pintura é aplicada com os dedos, varetas e carimbos. Os motivos dos desenhos obedecem a modelos tradicionais e à situação de apresentação, simples embelezamento cotidiano ou para festividades e cerimônias.

Um capítulo menor do adorno corporal é o da tatuagem por escarificação ou punctura. Funciona mais como marca tribal, a exemplo dos Kayabi do Tapajós-Xingu em que linhas pretas descem dos lobos das orelhas e circundam a boca, ou dos Karajá, do rio Araguaia, dois círculos pretos sobre os zigomas.

Um material introduzido desde os primeiros tempos da colonização foi a conta de vidro ou de louça. Substituiu com vantagem o uso de sementes ou das contas primitivas de pedra ou osso, de confecção trabalhosa e sem maior colorido, e transformou-se em artigo de alto valor no escambo entre índios e brancos. Usadas para cintos, pulseiras, colares ou aplicadas a vários tipos de adorno, é nas tangas femininas da área norte-amazônica que alcançam maior expressão estética. Essas tangas, de forma retangular, e variando em tamanho de um pequeno cobre-sexo a um quase avental, são "tecidas" em teares em forma de U, invertido. Os desenhos a duas e três cores são semelhantes aos desenvolvidos na cestaria, com marcada predominância de gregas.

O líber de algumas árvores, genericamente identificado pelo nome de *tururi*, fornece o pano para bolsas, tangas masculinas, painéis decorativos e principalmente para as máscaras cerimoniais. Essas vestimentas marcam uma partida da simples decoração aplicada a um artefato utilitário, como na cestaria ou na cerâmica, para o da criação de uma figura em que forma, desenho e cor se fundem para atingir a representação do universo sobrenatural. Como no decorativo simples, as representações são subordinadas a formas e estilos tribais, ou de área cultural, ou melhor, a concepções diversas do sobrenatural, fixadas na tradição do grupo. Não obstante o conservantismo da figuração que deriva da mítica dessas tribos, encontra-se aí uma dimensão maior para a interpretação individual.

O fabrico dos "panos" de *tururi* obedece a uma técnica mais ou menos generalizada para toda a área amazônica. O tronco de *tururi* é cortado no tamanho adequado ao corpo ou à cabeça da máscara e debastado da casca externa com o cuidado de não ferir a entrecasca. Após imerso em água até amolecer, o líber é batido com macetes roliços até se desprender do lenho. É lavado e novamente batido e distendido no tamanho permissível ou desejável. Após armado sobre estrutura de trançado ou de madeira, é pintado com tabatinga, urucu ou fuligem. Nas máscaras maiores, os panos são costurados. Saias compridas, de palha desfiada, são acessórios ao corpo de pano. Cabeças de máscaras, esculpidas em madeira e pintadas são comuns.

As figuras representam sobrenaturais de vária ordem e descrição. "Encantados" dos rios ou da mata, espíritos de animais ou dos mortos, seres de um mundo subterrâneo. Segundo a área ou tribo, a figura é bastante naturalística e facilmente identificável a um bicho como a onça, a borboleta ou o morcego, de características dos grupos do Alto Rio Negro. Em outras representações, somente o iniciado é capaz de apreender o seu sentido. Há, porém, uma constante, o antropomorfismo da figuração do sobrenatural.

Essas máscaras, por sua conexão mágico-religiosa, têm função importante na socialização do indivíduo. Em muitas tribos, sua vista é proibida às mulheres e jovens não iniciados. Estão presentes nos "ritos de passagem" dos jovens, a quem é revelado o sentido da personificação do sobrenatural. Nessas tribos, as máscaras são guardadas em casas próprias, onde é vedado o ingresso de mulheres e crianças.

Nessa apresentação sumária do artesanato indígena na Amazônia, podem ser fixados alguns pontos. Os artefatos modernos não

representam uma decadência de modelos pré-colombianos, extintos pela conquista, mas a sobrevivência de outras tradições também arcaicas mas historicamente diversas. A transformação do artesanato, e em muitos casos a sua qualidade inferior no presente, se deve a efeitos do processo mais geral do contato entre as sociedades indígenas dominadas e a sociedade nacional dominante, que traumatizou ou levou à desorganização cultural aquelas. A comercialização de alguns produtos de maior procura pelo interesse turístico ou de curiosidades levou a uma produção em maior escala e menos cuidada, como no caso das bonecas e adornos dos índios Carajá, do rio Araguaia. Acentuou-se bastante o conservantismo dos modelos e estilos tradicionais e a relativa ausência de inovações na criação individual. As mudanças, que sem dúvida ocorrem pela própria dinâmica do fenômeno cultural são, entretanto, de ritmo demasiado lento e por isso pouco perceptível à observação etnográfica.

BIBLIOGRAFIA

- BARATA, Frederico
1952 - "Arqueologia". In: AS ARTES plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Emp. Graf. Ouvidor, v.1. p. 13-74.
- CRULS, Gastão
1952 - "Arte indígena". In: AS ARTES plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Emp. Graf. Ouvidor. v.1. p.75-112.
- EVANS, Clifford
1967 - Amazon Archeology, a colonial appraisal. *Atas do Simpósio sobre a Biota Amazônica*. Belém, 1966. Rio de Janeiro, Cons. Nac. Pesquisas. v.2 p.1-12
- GALVÃO, Eduardo
1960 - Áreas culturais indígenas do Brasil: 1900-1959. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, Belém, n. ser. Antrop. 8, 41p.
1967 - *Guia das Exposições de Antropologia*. 2. ed. Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi, 65p. (Ser. Guias, 1)
- HILBERT, Peter Paul
1968 - *Archäologische Untersuchungen am Mittleren Amazonas Beiträge zur Vorgeschichte des sudamerikanischen Tieflandes*. Berlin, D. Reimer. 160p. (Marburger Studien zur Völkerkunde, 1).
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor
1910 - *Zwei Jahre unter der Indianern. Reisen in Nordwest Brasilien 1903-5*. Berlin, E. Wasnuth. 2v.
- MARTIUS, Carl F.P., von
1817 - *Beiträge zur Ethnographie und sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens*. Leipzig, F. Fleischer. 2.v.
- MEGGERS, Betty
1967 - The Archaeological sequence on the rio Napo, Ecuador and its im-

- plications. *Atas do Simpósio sobre a Biota Amazônica*. Belém, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Pesquisas. 1966 v.2 p.145-152.
- MEGGERS, Betty & EVANS, Clifford
1957 - Archaeological investigations at the mouth of the Amazon. *Bulletin. Bureau of American Ethnology*. Smithsonian Institution, Washington, 167, 619p.
- NORDENSKJOLD, Erland
1930 - *Ars Americana. I. Archéologie du bassin de l'Amazones*. Paris, G. van Oest. 70p.
- PALMATARY, Helen C.
1960 - The Archeology of the lower Tapajós valley, Brasil. *Transactions of the American Philosophical Society*, Philadelphia, New Ser. 50 (3): 1-122
- RIBEIRO, Berta G.
1957 - Base para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. *Arquivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, 43:59-120.
- RIBEIRO, Darcy & RIBEIRO, Berta G.
1957 - *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro, Seikel. 154p.
- STEINEN, Karl von den
1940 - *Entre os aborígenes do Brasil Central*. S. Paulo, Dep. Cultura. 715p.
1942 - *O Brasil Central*. S. Paulo, Ed. Nacional, 419p. (Brasiliana, grande formato, 3).
- STEWART, Julian H. & FARON, Louis C.
1959 - *Native peoples of South America*. New York, McGraw Hill, 473p.

Publicado anteriormente: *Zeitschrift f. Ethnologie*, Braunschweig, 95 (2): 220-30, 1970.

