

Grafismo e cosmologia na cerâmica Marajoara

Graphism and cosmology in Marajoara ceramics

Grafismo y cosmología en la cerámica Marajoara



Daiana Travassos Alves

Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, Pará, Brasil

daianatalves@ufpa.br



Erêndira Oliveira

Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, Pará, Brasil

erendira.oliveira@gmail.com

1

Resumo: Centenas de artefatos cerâmicos provenientes da Ilha de Marajó, Brasil, compõem coleções museológicas em todo o mundo, encantando olhares de variados públicos. Esta elaborada cerâmica combina as pinturas preta, vermelha e branca, exibe uma diversidade de elementos gráficos executados em incisões e excisões, e que aludem a cobras, lagartos, jacarés, escorpiões, corujas e outros seres, formando figuras híbridas. Esta cerâmica é atribuída às sociedades marajoara que habitaram a ilha entre os séculos V e XIV, organizando-se em sistemas políticos regionais e que manejavam a paisagem e reproduziam na cerâmica uma linguagem iconográfica – um modo de comunicação visual da sua cosmovisão. Estes grafismos são entendidos como elementos de diálogo com os universos ontológicos ameríndios, importantes na constituição das identidades sociais e na construção dos corpos na cultura marajoara. Este artigo revisa alguns dos estudos voltados à iconografia e estilo da cerâmica marajoara, para explorar como tem sido estabelecida a relação entre os grafismos e os arranjos sociopolíticos dessas sociedades

Recebido em 29 de novembro de 2024. Aceito em 19 de maio de 2025.

Palavras-chave: Cerâmica marajoara. Grafismo. Cosmologia indígena. Perspectivismo ameríndio. Arqueologia amazônica.

Abstract: Hundreds of ceramic artifacts from Marajó Island, Brazil, make up museum collections around the world, captivating the eyes of various audiences. These elaborate ceramics combine black, red, and white paintings, display a diversity of graphic elements executed through incisions and excisions, alluding to snakes, lizards, alligators, scorpions, owls, and other creatures, forming hybrid figures. This ceramics tradition is attributed to the Marajoara societies that inhabited the island between the 5th and 14th centuries, organizing themselves into regional political systems, managing the landscape, and reproducing in their ceramics an iconographic language – a form of visual communication of their cosmovision. These graphic designs are understood as elements of dialogue with the ontological universes of the Indigenous peoples, playing a key role in the formation of social identities and the construction of Marajoara culture bodies. This paper reviews some of the studies focused on the iconography and style of Marajoara ceramics to explore how the relationship between the graphic designs and the cosmopolitics of these societies has been established.

Key words: Marajoara ceramics. Graphism. Indigenous cosmology. Amerindian perspectivism. Amazonian archeology.

Resumen: Cientos de artefactos cerámicos provenientes de la Isla de Marajó, Brasil, componen colecciones museísticas en todo el mundo, cautivando las miradas de diversos públicos. Esta elaborada cerámica combina las pinturas en negro, rojo y blanco, exhibe una diversidad de elementos gráficos realizados mediante incisiones y excisiones, que aluden a serpientes, lagartos, caimanes, escorpiones, búhos y

otros seres, formando figuras híbridas. Esta cerámica se atribuye a las sociedades marajoaras que habitaron la isla entre los siglos V y XIV, organizándose en sistemas políticos regionales y manejando el paisaje, reproduciendo en la cerámica un lenguaje iconográfico: una forma de comunicación visual de su cosmovisión. Estos grafismos se entienden como elementos de diálogo con los universos ontológicos amerindios, importantes en la constitución de las identidades sociales y en la construcción de los cuerpos en la cultura marajoara. Este artículo revisa algunos de los estudios enfocados en la iconografía y estilo de la cerámica marajoara, para explorar cómo se ha establecido la relación entre los grafismos y la cosmopolítica de estas sociedades.

Palabras clave: Cerámica marajoara. Grafismo. Cosmología indígena. Perspectivismo ameríndio. Arqueología amazónica

Introdução

A ilha de Marajó (mapa 1), Brasil, é a maior ilha fluvio-marítima do mundo, com uma área de cerca de 50.000km², e localiza-se na foz do rio Amazonas, sendo limitada pelo oceano Atlântico e pelos rios Amazonas e Pará. Centenas de artefatos cerâmicos provenientes dessa ilha compõem coleções museológicas em todo o planeta, encantando olhares de variados públicos (Bezerra, 2020; Schaan, 2009; Troufflard, 2010, 2011).



Mapa 1 - Distribuição de sítios no arquipélago de Marajó. O mapa destaca alguns sítios novos identificados no município de Anajás. Fonte: Lima et al. 2024 (Relatório IPHAN). Mapa: Chayenne Furtado.

A cerâmica marajoara (figura 1) é amplamente conhecida por sua exuberante decoração, que combina elementos plásticos e pintados na composição de campos iconográficos complexos, povoados de referenciais de seres humanos e outros-que-humanos¹, remetendo a figuras compostas² que aludem a cobras, lagartos, jacarés, escorpiões, corujas, entre outros (Schaan, 2001; Barreto, 2016). Esta cerâmica é atribuída às sociedades marajoara que habitavam cerca de 20.000 m2 na porção leste da ilha, entre 400-1300 A.D. (anno domini) (Roosevelt, 1991; Schaan, 2004).



Figura 1- Diversos artefatos da cultura marajoara. Fonte: Acervo de imagens Denise Schaan sob guarda do Laboratório de Arqueologia Denise P. Schaan-UFPA (LADS-UFPA). A) Banco do Acervo do MPEG (T-2247), B) Tanga, proveniente do sítio Camutins. Acervo MPEG, C) Estatueta do Acervo do Museu do Marajó (T-227), D) Fundo externo de prato inciso, E) Urna Joanes Pintado - Acervo MPEG, F) Urna Arari exciso, G) Urna proveniente do sítio Camutins (T-1598, coleção Meggers & Evans), H) Prato pintado e com aplique de cabeça de tartaruga.

¹ Utilizamos o termo outros-que-humanos (other-than-humans) a partir da proposta de Isabelle Stengers (Dias et al, 2016) e incorporada em estudos arqueológicos como os de Soares (2022). O termo refere-se a entes com os quais se estabelecem relações de obrigação, respeito e cuidado, especialmente em cosmologias onde a humanidade não é a única forma de pessoa nem o centro organizador do mundo. Diferente das categorias “não humanos” ou “mais-que-humanos”, essa noção reconhece a alteridade radical de tais seres e convoca uma atenção cosmopolítica às múltiplas formas de existência e suas relações. Este termo casa bem com as ontologias indígenas amazônicas, uma vez que reconhece a existência de múltiplas formas de pessoa — humanas e não humanas — com agência, vontade e capacidade de relação. Nessas ontologias, animais, rios, florestas, artefatos e entidades espirituais são muitas vezes compreendidos como sujeitos com os quais se estabelecem vínculos de reciprocidade, aliança ou conflito.

² O termo “compostas” é usado no sentido de trazer múltiplas referências visuais que indicam imagens formadas por corpos ou partes de corpos em uma lógica quimérica como a proposta por Carlo Severi e Els Lagrou (2013) para as artes ameríndias. Neste sentido, a cerâmica Marajoara apresenta composições imagéticas que aludem a diferentes corpos/seres e agências, criando seres múltiplos ou compósitos, como nos termos de Nobre (2020).

As sociedades que pertenceram à cultura marajoara eram regionalmente organizadas e manejaram intensamente as paisagens da Ilha de Marajó. Segundo as autoras Ana Roosevelt (1991) e, posteriormente, Denise P. Schaan (2004), essas sociedades construíram plataformas de terra, conhecidas localmente como tesos, nos campos sazonalmente inundáveis do leste da ilha; tinham possíveis organizações hierárquicas em seus assentamentos, praticavam uma economia intensiva de pesca, participavam de extensas redes de trocas e poderiam ter elites dominantes que organizavam o trabalho, o acesso aos recursos pesqueiros, as atividades religiosas e produção especializada de sua sofisticada cerâmica. A iconografia cerâmica, portanto, poderia comunicar esse sistema sociocultural, destacando elementos das estruturas socio-políticas, hierárquicas e cosmológicas.

As cerâmicas marajoara talvez sejam as mais estudadas da arqueologia amazônica, e, embora as classificações sistemáticas remontem ao trabalho de Meggers e Evans (1957) estudos de coleção e mesmo a apropriação estilística da exuberante cerâmica marajoara remontam ao séc. XIX (Linhares, 2020). De modo geral, estes múltiplos estudos apontam que a cerâmica marajoara resulta de um processo local de desenvolvimento sociocultural, que teve na cerâmica um de seus testemunhos mais significativos. Segundo Lima et al. (2016) a cerâmica permite “operar em diferentes regimes de historicidade”, o que significa que artefatos cerâmicos possibilitam estudos diacrônicos. Para além disso, existe também a possibilidade de analisar as relações das pessoas com os artefatos cerâmicos no tempo presente, trazendo diferentes camadas de significado aos objetos e suas linguagens iconográficas (Barreto, 2020; Bezerra, 2020; Linhares, 2020; Schaan, 2009).

A iconografia das cerâmicas marajoara tem sido estudada sob diferentes perspectivas, que de um modo geral dialogam

com as ontologias ameríndias, desde os modelos animistas de Descola, até o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro e o construtivismo de Santos-Granero (Schaan, 1997; Barreto, 2009; Nobre, 2017). Tais diálogos se fundamentam sobretudo na observação dos regimes de composição de imagens e na presença de determinados elementos que aludem à instabilidade e transformação corporal (Schaan, 1997, 2007; Barreto, 2009).

Enquanto Denise Schaan, pioneira no estudo da iconografia marajoara, argumentou que estas eram formas de marcar elementos ancestrais significativos à organização sociopolítica de múltiplos cacicados na ilha de marajó, Cristiana Barreto (2009) sugeriu que estariam mais relacionadas à uma “Arte das sociedades contra o estado” (Lagrou, 2011), passíveis de serem compreendidas em uma perspectiva de história indígena de longa duração, a partir dos estudos de regimes materiais e artísticos etnográficos, sobretudo pautados pela Antropologia da Arte de Alfred Gell (1992) ou pelos modelos teóricos propostos por Santos-Granero (2009a) e Severi e Lagrou (2013), para alguns exemplos.

Entre fatores de preservação e suas qualidades duráveis, objetos cerâmicos são vestígios predominantes nos sítios arqueológicos da amazônia e, portanto, são os artefatos mais frequentemente estudados na arqueologia da região. Por um longo período, estes estudos focaram em classificações com base em aspectos tecnológicos, como os antiplásticos empregados na produção, a fim de definir fases e tradições cerâmicas assentadas nos pressupostos teóricos do histórico culturalismo (Dias, 2007), especialmente na arqueologia brasileira (Lima et al., 2016).

Este enfoque na análise dos artefatos cerâmicos pressupunha um conservadorismo no modo de fazer cerâmica, de forma que os indícios de mudança tecnológica eram interpretados como resultados de influências externas, desconsiderando as distintas

razões que poderiam levar à mudança ou continuidade na tecnologia de um determinado grupo (Schaan, 2007, p. 79).

Na Amazônia, especificamente, essa visão conservadora das tecnologias cerâmicas mudaria a partir da própria transformação do pensamento arqueológico no decorrer dos sécs. XX e XXI, que passou a conceber as florestas como ambientes de abundância de recursos, onde os estilos cerâmicos e sua enorme variabilidade testemunham processos de inovação cultural e amplas redes de interação em sistemas complexos que vão da foz do Amazonas até o circum-caribe e Andes (Barreto 2009; Neves, 2022).

Estudos recentes sobre esses estilos orientam-se por problemáticas relacionadas ao estilo, agência e performance dos objetos dentro dos regimes de sociabilidade ameríndios, a partir da relação entre produção de imagens, figuração e percepção em universos cognitivos específicos, onde é central a ideia da instabilidade e transformabilidade dos corpos (Oliveira et al., 2020). As cerâmicas são produzidas a partir de escolhas tecnológicas, que envolvem a combinação de matérias-primas disponíveis e os referenciais mentais culturalmente construídos, sendo, portanto, veículos dos aspectos simbólicos materializados de distintas formas (Lima et al., 2016). Assim, os estudos de cerâmica visam compreender os modos de vida das pessoas que as produziram, constituindo-se em suas escolhas materializadas. Portanto, compreende-se uma relação entre a ampla diversidade formal, tecnológica e decorativa das cerâmicas arqueológicas e a própria sociobiodiversidade do passado amazônico.

A variabilidade é observada também internamente em cada indústria cerâmica, como é o caso da fase marajoara, cujas variações estilísticas são apontadas em diversos estudos, sobretudo no que toca às estratégias de composição dos estilos e suas soluções iconográficas (Schaan, 1997, 2007; Barreto, 2009,

2016; Nobre, 2017, 2020; Prous e Lima, 2011; Prous, 2013). Barreto (2009), por exemplo, sugere que variações de composição estilística entre estilos como o Joanes Pintado e Pacoval poderiam estar relacionados a diferenças estruturais no nível sociocosmológico das sociedades marajoaras e influências de diferentes regimes ontológicos, a partir das amplas redes de interação do estuário - mais especificamente de povos de matrizes culturais Tupi e Arawak.

À luz de escopos teóricos como o do perspectivismo ameríndio, somado às sínteses da produção estética indígena como as de Carlo Severi e Els Lagrou (2013) e de Fernando Santos-Granero (2009a), os grafismos marajoara vem sendo entendidos como elementos importantes na constituição das identidades sociais e na fabricação e transformação dos corpos marajoara (Nobre, 2017), inaugurando uma arena de discussão relevante sobre o papel social destes objetos e expressões estéticas no passado. Este artigo revisa alguns dos estudos voltados à iconografia e estilo da cerâmica marajoara, para explorar como tem sido estabelecida a relação entre os grafismos e os arranjos sociopolíticos dessas sociedades.

A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara

Como apontado anteriormente, as cerâmicas marajoara foram amplamente estudadas desde o século XIX (Hartt, 1871; Netto, 1885; Ferreira Penna, 1877; Derby, 1879; Lange, 1914; Farabee, 1921; Steere, 1927; Mordini, 1936, 1947; Palmatary 1949; Hilbert, 1952). Contudo, a abordagem de sua iconografia desde um diálogo com a etnografia das artes indígenas e regimes ontológicos ameríndios é mais recente (Schaan, 1997, 2001; Barreto 2009, Nobre 2017, 2020). De uma forma mais ampla,

as artes ameríndias estão imbricadas aos regimes ontológicos amazônicos, dos quais se destaca o modelo do perspectivismo ameríndio, conforme sistematizado por Eduardo Viveiros de Castro (2002). Neste sentido, as artes e regimes estéticos indígenas podem materializar estruturas mitológicas e concepções sociopolíticas, cuja materialização atravessa a construção das subjetividades e papéis sociais (Hugh-Jones, 2009; Van Velthem, 2009).

No que toca às iconografias marajoara, a primeira autora a explorar estas relações, a partir da cerâmica arqueológica, foi Denise P. Schaan (1997) que, desde uma abordagem semiológica e estruturalista, propôs pensar a iconografia como uma gramática, com uma estrutura de composição baseada no encadeamento de íconese índices ena identificação de unidades mínimas de significado - que juntas expressavam os universos cosmológicos marajoara e suas hierarquias regionais. O termo ícone origina-se na palavra grega eikon (εἰκών) que significa “imagem” ou “representação”, no âmbito dos estudos de iconografia marajoara, o ícone é entendido como elemento decorativo que mantém características do objeto que representa, mas expresso metaforicamente (Schaan, 1997, p. 32). Enquanto o índice é definido como uma representação natural do objeto representado (Schaan, 1997, p. 31). A partir do diálogo com a Etnologia Indígena, Schaan (1997, p. 13) propõe que alguns motivos decorativos (i.e. cruzeiros, triângulos, volutas) fossem unidades mínimas de significação dentro de uma linguagem gráfica. Essa abordagem é fundamentada nos estudos semióticos de Charles Sanders Peirce, cuja teoria dos signos influenciou diretamente a metodologia analítica da autora. Segundo Peirce, os signos podem ser classificados como ícones (baseados na semelhança com o objeto), índices (baseados em uma conexão causal ou existencial) e símbolos (baseados em convenções). Neste sentido, Schaan compreende a iconografia marajoara como uma

linguagem visual estruturada, composta por unidades mínimas de significação que se combinam segundo regras específicas.

No entanto, antes mesmo de Schaan, a arqueóloga Anna Roosevelt (1988, 1992) teceu algumas considerações sobre os elementos iconográficos marajoara, compreendendo os estilos como expressões estéticas com elementos identitários, simbólicos e, sobretudo, hierárquicos, de forma que os artefatos assumiam uma função importante na veiculação de mensagens necessárias à reprodução cultural (Barreto, 2009). Roosevelt (1992) centrava sua análise na dimensão representacional das estéticas visuais, considerando imagens zoomorfas e antropomorfas como índices de sistemas políticos e rituais específicos. Segundo Oliveira (2022), embora a interpretação de Roosevelt assumisse uma relação entre a iconografia e modelos ontológicos pautados pelo xamanismo, sua leitura enfatizava a expressão e reprodução de hierarquias políticas entre as sociedades marajoara. Adicionalmente, Roosevelt pautava suas interpretações a partir da estrutura dos cacicados circum-caribenhos, em uma perspectiva distanciada das ontologias e cosmovisões indígenas amazônicas (Oliveira, 2022).

É dizer, a cerâmica era compreendida como uma mídia relevante para materializar e transmitir hierarquias políticas, o que a autora vinculou a existência de figuras femininas de prestígio, diretamente relacionadas ao protagonismo da economia agrícola, que ela defendia ser o fundamento dos “cacicados” marajoara (Roosevelt 1988, 1992).

Este tipo de interpretação privilegiava uma função comunicativa dos artefatos, restringindo-os, por vezes, a suportes e mídias para a veiculação de conteúdos e mensagens específicas. Roosevelt (1988) via nas representações antropomorfas marajoara, sobretudo femininas, o destaque da figura humana (e não animal) e a materialização do protagonismo das mulheres de sociedades

agrícolas, fundamentais ao cultivo, produção e preparo dos alimentos. O destaque de determinadas figuras também poderia aludir a hierarquias/lideranças específicas e à existência de uma estrutura matrilinear (Roosevelt, 1992). A sequência dos estudos iconográficos da cerâmica marajoara foi conduzida por Denise Schaan (1997, 2001), que trouxe elementos do pensamento etnográfico amazônico para sua interpretação, embora influenciada pela ideia de cacicados e sociedades complexas que marcaram a arqueologia marajoara da primeira metade do século XX. Empregou também uma abordagem estruturalista somada à semiótica para o estudo das linguagens iconográficas arqueológicas, na época amplamente utilizada nas Arqueologias andina e mesoamericana.

Para Schaan (1997) os aspectos decorativos da cerâmica poderiam ser entendidos como uma “linguagem icônica visual” (Schaan, 1997, p. 6) imbuída de uma gramática estrutural ontologicamente orientada. Analisando detalhadamente os campos decorativos de uma coleção museológica de artefatos cerâmicos marajoara, provenientes de múltiplos sítios arqueológicos na Ilha, Schaan (2001) identificou nos motivos decorativos unidades mínimas de representação classificadas como elementos mnemônicos.

A autora empregou uma chave interpretativa representativa, na qual elementos decorativos geométricos (grafismos) e figurativos (naturalistas) compartilham do mesmo fundo cosmológico, representando a fauna local de Marajó (Schaan, 1997) e consistindo de aspectos fundantes da mitologia da cultura marajoara (Schaan 2001, p. 120). Assim, as representações iconográficas dos animais configurariam um modo de memorização das estórias mitológicas, sendo os grafismos uma estratégia de comunicação visual (Schaan, 2008), cujos significados eram socialmente construídos

e compartilhados pelas sociedades da cultura marajoara em suas atividades rituais e cotidianas.

A iconografia da cerâmica marajoara é organizada em campos decorativos (figura 2) compostos por sequências, padronizadas e repetitivas, de certos elementos mnemônicos como gregas, volutas, escalonados, círculos duplos, triângulos e cruciformes os quais reforçariam as ideias sendo comunicadas, podendo ser “lidos” e interpretados como signos específicos (Schaan 2001, p. 120). Essa padronização aponta a rigidez na produção e a habilidade das oleiras marajoara³ na reprodução material dos referenciais estéticos de sua cultura, evocando seu domínio dos códigos visuais e dos lugares sociais que ocupavam.

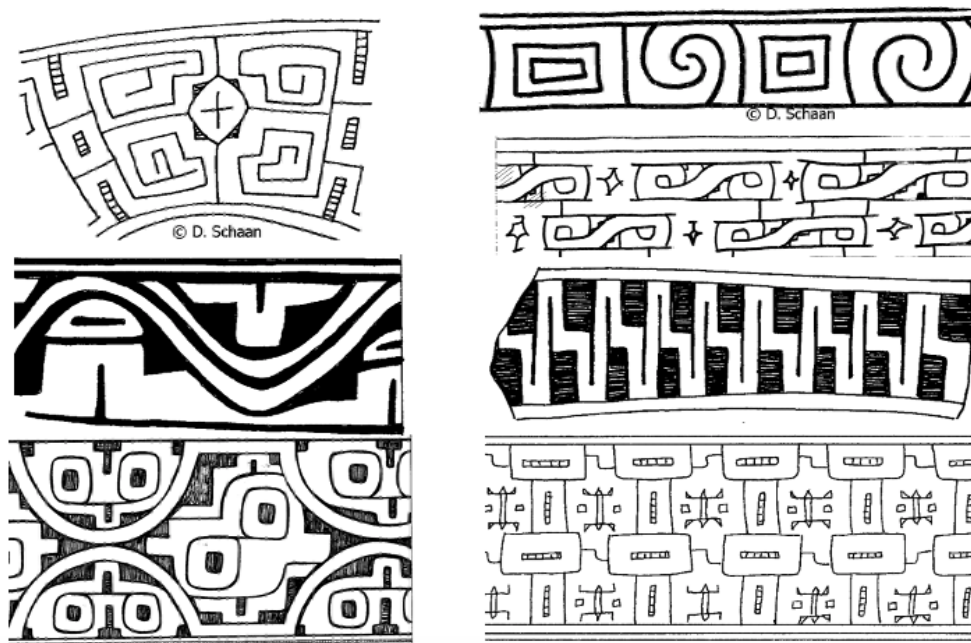


Figura 2 - Alguns dos padrões decorativos (PD) identificados por Schaan (1997).
Fonte: Acervo de imagens Denise Schaan sob guarda do (LADS-UFPA).

³ Schaan (2003, p. 39) propôs que as mulheres fossem as principais responsáveis pela produção cerâmica entre os marajoara, com base na classificação de espaços de produção cerâmica associados a contextos domésticos do sítio Camutins, bem como da interpretação de tangas como vestimentas femininas. Para uma crítica a essa associação entre tangas e princípios femininos ver Nobre (2017).

Dentre os motivos geometrizarantes (grafismos) estudados pela autora, foram destacadas 52 unidades mínimas de significado (elementos icônicos) que fornecem um panorama do repertório iconográfico da cerâmica marajoara (Schaan, 1997). Tais unidades mínimas de significado repetem-se nessa cerâmica a partir de distintas técnicas decorativas (i.e. pinturas, incisões e excisões) (figura 3). É a partir destas unidades mínimas de significado que foram apontadas algumas possibilidades de representação icônica estruturais de animais da fauna marajoara. Os significados atribuídos a alguns desses grafismos são as variações de motivos de serpentes (ondas, espirais, triângulos concêntricos), olhos de escorpião e patas de lagarto.



Figura 3 - Padrão decorativo 5 identificado por Schaan (1997) com o emprego de múltiplas técnicas decorativas: pintura, incisão, excisão e apliques modelados. Fonte: Acervo de imagens Denise Schaan sob guarda do (LADS-UFGA).

No escopo deste artigo sintetizamos alguns dos elementos icônicos (figura 4) aos quais foram tentativamente atribuídos significados, de forma a exemplificar o esforço da autora em decodificar essa linguagem gráfica e sua contribuição para os posteriores estudos sobre o tema. As unidades mínimas de significado associadas à serpentes (figura 4A-C) incluem triângulos concêntricos, pontas de lança, ondas, volutas, gregas e linhas

paralelas hachuradas internamente (ventre de serpentes); tridentes e setas são associados ao lagarto (figura 4D); e tracinhos paralelos ao escorpião (figura 4E). Alguns ícones presentes em composições antropomórficas são o motivo “T” (figura 4F) - associado à cabeça, e o “Y” (figura 4G) representando o nariz. Destacamos também um motivo formado por incisões paralelas (figura 4H) e que aludem à cestaria e são encontrados em banquinhos e tigelas.

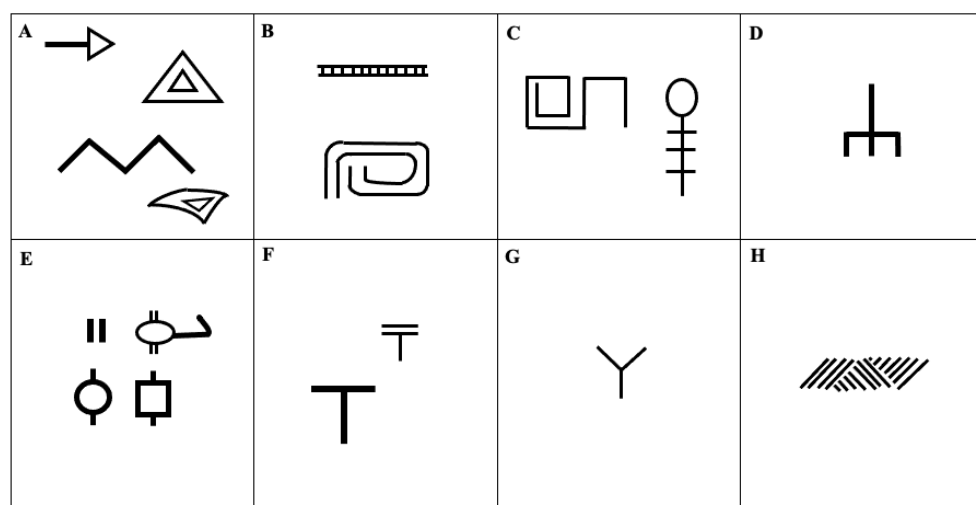


Figura 4 - Elementos icônicos e aqueles referentes a animais específicos apontados por Schaan (1997). Fonte: Adaptado de Schaan 1997.

Como assinalado anteriormente, o emprego desses signos icônicos ocorre nas mais variadas composições, através da combinação de múltiplas técnicas decorativas e de distintos signos na elaboração dos arranjos decorativos, o que por seu turno revela um aspecto construtivista da cerâmica marajoara (Barreto, 2016) como será discorrido na próxima sessão. Ao mesmo tempo que a semântica marajoara se configura a partir dos modos pelos quais as unidades mínimas de significado são arranjadas, possibilitando sua leitura enquanto linguagem visual, esta combinação atribui

também um caráter quimérico⁴ a essa iconografia, que por sua vez é uma característica do repertório estético ameríndio (Barreto e Oliveira, 2016).

As construções compostas ou quiméricas ocorrem, por exemplo, na decoração de objetos zoomorfos, como o aplique em formato de tartaruga (figura 5) que tem a carapaça decorada por um conjunto de motivos, destacando-se a representação icônica do escorpião.



Figura 5 - Aplique zoomorfo em formato de tartaruga, decorado com incisões e excisões formando representação icônica do escorpião. Fonte: Acervo Museu do Marajó. Foto: Acervo de imagens Denise Schaan sob guarda do (LADS-UFPA).

Segundo Schaan (1997), esse caráter compósito do figurativismo se coaduna com a associação de grafismos ameríndios às imagens proporcionadas por substâncias alucinógenas consumidas

⁴ Barreto e Oliveira (2016) propõem que os arranjos dos grafismos nas cerâmicas antigas da Amazônia poderiam ser interpretados desde o ponto de vista de uma Arte Perspectivista, formada por elementos quiméricos ou 'quimeras abstratas' - dialogando com os conceitos propostos por Carlo Severi e Els Lagrou (2013). Os elementos quiméricos das artes indígenas representam imagens bi e tridimensionais compostas por diferentes corpos/seres ou partes de corpos, evocando imagens mentais cuja principal temática é a instabilidade e transformabilidade dos corpos. De forma análoga, as quimeras abstratas compreendem arranjos gráficos "abstratos" que formam padrões labirínticos e evocam imagens e conteúdos mentais sobre diferentes planos e subjetividades indígenas, pautados pelos universos instáveis ameríndios e seus potenciais transformacionais.

nas práticas xamânicas. Estas imagens seriam então reproduzidas em diversos meios i.e. nas pinturas corporais e escarificações, nos tecidos, na cestaria e na cerâmica (figura 6). Assim, os arranjos decorativos podem ser pensados como roupas ou peles sociais dos objetos marajoara, integrando o processo de subjetificação dos mesmos como observado entre grupos indígenas amazônicos contemporâneos (Hugh-Jones, 2009; Santos-Granero, 2009b).



Figura 6 - artefatos que apresentam figurativismo compósito. Fonte: Acervo do MPEG. Ilustrações por Victor Carréra no Procreate®. Esquerda: estatueta-chocalho de morfologia fálica, face antropomorfa adornada com motivos icônicos do escorpião e pintura corporal com motivos serpentiformes (altura 22cm, largura 12,5cm). Direita: urna Joanes pintado decorada com motivos serpentiformes e aviformes (coruja) (altura 84cm, largura 70cm).

Em síntese, Schaan (2007) entende a linguagem iconográfica da cerâmica marajoara, e particularmente das urnas funerárias, como materializações do universo relacional entre pessoas e

animais nestas sociedades, sobretudo do ponto de vista da cosmologia e narrativas mitológicas e das hierarquias políticas. A autora (Schaan, 2004) compreende os grafismos marajoara e seus arranjos como parte das construções de identidades étnicas e as situa no contexto da unificação/unidade regional dos cacicados marajoara, dialogando com Roosevelt no que toca à compreensão da cerâmica no âmbito das relações sociopolíticas internas à ilha.

A linguagem agentiva da cerâmica marajoara

Se a abordagem semântica visou isolar os signos e atribuir significados a estes, (Schaan, 1997), outra abordagem da iconografia marajoara foi desenvolvida por Cristiana Barreto (2009), inspirada nos temas da agência artefactual, performance e produção de imagens rituais. Barreto se volta ao estudo dos regimes de produção estética ameríndios, e às discussões da Antropologia da Arte da década de 1990, para propor uma análise iconográfica integrada das cerâmicas Marajoaras, pensando não a decomposição dos campos gráficos na procura de elementos síntese, mas na compreensão das relações entre forma e imagem e como as estéticas marajoaras estariam profundamente relacionadas às performances e funções sociais dos objetos.

A autora articula os conceitos de agência e encantamento, conforme propostos por Alfred Gell (1992, 1998), as ontologias construcionistas de Fernando Santos-Granero (2009a, 2009b) e as sínteses etnográficas sobre arte indígena, a exemplo de Barcelos Neto (2008), Els Lagrou (2007), Lagrou e Severi (2013) e Van Velthem (1998, 2009). Esta abordagem situa a cerâmica marajoara em um universo figurativo pan-amazônico associado às noções de fabricação, instabilidade e transformação dos corpos e da subjetividade (Barreto, 2009). A cerâmica é também compreendida

dentro de amplas “redes de interação social e fluxo estilístico” (Barreto, 2016), fluxos estes associados a redes de troca supra-regionais e que teriam influenciado a variabilidade das cerâmicas arqueológicas, sobretudo na região estuarina.

Barreto traz então para a análise iconográfica alguns diálogos e críticas importantes em voga na Etnologia do séc. XXI, cujas sínteses (Santos-Granero, 2009a; Severi e Lagrou, 2013) organizam elementos estruturantes dos regimes artefatuais e estéticos indígenas, onde são centrais as tecnologias de fabricação dos corpos, os potenciais de objetos e imagens de subjetivar e (des) subjetivar seres, bem como a relação entre esses regimes e os universos transformacionais e instáveis indígenas, nos quais as artes podem ser ferramentas de manutenção das estruturas cosmopolíticas e identidades particulares.

Nesta nova abordagem metodológica, que em muito se pauta pela Antropologia da Arte de Alfred Gell, a discussão sobre as expressões estéticas indígenas passa da compreensão dos grafismos enquanto uma linguagem decodificável, e da “representatividade” e “figurativismo”, para encarar a combinação desses elementos como estratégias para sintetizar e produzir corpos/sujeitos/imagens com performances e agências específicas (Demarchi, 2009). A recorrência, a nível regional, de temas iconográficos voltados à instabilidade e transformação corpórea foi pensada por Barreto (2014) como indicativo de uma estética pan-amazônica compartilhada, com paralelos nas sociedades andinas e circum-caribenhas e que poderia revelar a importância das ontologias animistas e perspectivistas nesses diferentes contextos.

A análise da iconografia marajoara proposta por Barreto parte de um conjunto de urnas funerárias de diferentes estilos, nas quais aplica os conceitos fundamentados na Antropologia

da Arte e nos modelos etnográficos, voltando-se para análise dos componentes de agência e performance dos objetos e suas funções sociais específicas dentro de determinados eventos, neste caso específico, os funerários.

A cerâmica da fase Marajoara se destaca pela combinação de uma ampla variedade de técnicas plásticas e pintadas, entre incisões, excisões, negativos, e combinações das cores preto, vermelho e branco em diferentes sequências. É também no contexto do Marajó que se desenvolvem as primeiras urnas funerárias antropomorfas e antropozoomorfas do estuário amazônico, indicando um fenômeno regional importante de transformação dos estilos cerâmicos e dos papéis sociais destes objetos (Barreto, 2009).

Denise P. Schaan (2004), explicou esse fenômeno como representativo de uma intensificação de atividades rituais, motivada pela competição de grupos rivais em reforçar identidades comunitárias ou reatualizar/legitimar o prestígio e poder de determinados indivíduos através de sua relação com linhagens ancestrais, isto é, um processo essencialmente interno à sociedade da ilha durante a fase Marajoara. Já Cristiana Barreto (2009) observou esse fenômeno a partir da ideia de fluxo estilístico, onde a complexidade da cerâmica marajoara seria o resultado da influência de diferentes técnicas e estilos dentro de um amplo sistema de redes de interação no estuário amazônico. A posição privilegiada do Marajó e sua rede de passagens fluviais formada por rios e cursos d'água de diferentes dimensões teriam possibilitado uma alta mobilidade de diferentes grupos no interior do arquipélago e diversas influências na formação das sociedades insulares.

A abordagem iconográfica de Barreto (2009) volta-se para a relação entre as imagens bidimensionais e os suportes cerâmicos

tridimensionais, os efeitos visuais e sensoriais apreendidos a partir dessa relação e a intencionalidade por trás dessas técnicas de composição, relacionadas às performances almejadas para estes objetos. Nesta proposta, a ideia de *encantamento*⁵ de Alfred Gell (1998) foi relevante para interpretar alguns objetos, entre os quais as urnas funerárias, como dotados de uma agência abductiva, capaz de fixar a atenção do observador e conduzir a experiências sensoriais e simbólicas específicas.

As urnas funerárias foram então compreendidas enquanto objetos vinculados a momentos relevantes para a manutenção das relações sociocosmológicas e políticas, protagonistas nas cerimônias funerárias, eventos estes que mobilizam grandes contingentes populacionais, entre seres humanos e outros-que-humanos e que são estruturantes e definidores da continuidade ou não de um modo de vida de uma sociedade (Carneiro da Cunha 1975; Vilaça 1992, 2018; Viveiros de Castro 1986). De forma complementar à análise de Barreto, Oliveira (2022) pontua que tal ponto de vista considera as artes e artefatos arqueológicos como capazes de comunicar, ativar e reproduzir mensagens, narrativas e sínteses de certos regimes ontológicos, tendo sido importantes sujeitos na condução de eventos estruturantes como as cerimônias funerárias.

Alguns elementos de análise utilizados por Barreto foram metodologicamente pautados pelas técnicas de animação e movimento, também propostas por Gell (1992), e puderam identificar princípios de composição em que os designs dos campos iconográficos eram encadeados em padrões de simetria, assimetria, repetição, espelhamento, translação e outros, criando

⁵ O conceito de *Tecnologias de Encantamento* proposto por Alfred Gell (1998) pressupõe que alguns objetos teriam uma agência abductiva capaz de “encantar” ou produzir determinadas reações em seus observadores. Esse encantamento se daria a partir de elementos técnicos e estéticos particulares, como materiais diferenciados e composições gráficas elaboradas, sempre aludindo a uma expertise técnica e por vezes criando sensações de animação aos artefatos. Segundo o autor, tais objetos carregam intenções de agência específicas e deveriam realizar determinadas performances em cerimônias, atividades de troca, festividades e outras ocasiões, sendo elementos importantes dentro das redes de socialidade e manutenção de sistemas sociopolíticos.

jogos perspectivistas entre diferentes componentes imagéticos e, com isso, as noções de contraste entre claro e escuro, alto e baixo, relevo e animação, proporcionada pelo movimento entre os padrões encadeados.

Nesses jogos de composição marajoara também foram identificadas técnicas de representação desdobrada (*split representation*)⁶ que, desde Boas (1955), são compreendidas como uma ferramenta estética ameríndia, amplamente difundida entre as américas indígenas e que define uma estratégia da produção de imagens compostas, basicamente em um princípio semiótico de gerar uma forma a partir da combinação de outras duas formas espelhadas e simetricamente opostas. Na etnografia sul americana este princípio foi usado por Lévi-Strauss (1975, p. 290) para a análise da arte do povo Kadiwéu, onde o desdobramento de imagens estaria na assimetria sistemática dos grafismos que cobrem a pintura facial das mulheres.

O princípio da representação desdobrada na cerâmica marajoara (figura 7) destacou a existência de técnicas de produção de imagens a partir de outras imagens espelhadas e simetricamente opostas, em uma estratégia de combinação de elementos bi e tridimensionais que revelam a existência de diferentes corpos, rostos e referenciais de distintos seres. As urnas funerárias do tipo Joanes Pintado, um sub estilo da fase marajoara definido por Betty Meggers (1995) são um importante exemplo de como se dá essa representação desdobrada, uma vez que se podem observar seres diferentes nos copos das urnas, posicionados entre os dois perfis espelhados de seus rostos principais (Barreto, 2009).

⁶ O princípio da representação desdobrada (*ou split representation*) foi inicialmente sistematizado por Franz Boas em sua obra *Primitive Art* (1927). Boas observou que, em diversas tradições artísticas indígenas, especialmente entre os povos da costa noroeste da América do Norte, figuras de animais e humanos eram representadas de forma estilizada, se valendo de uma técnica de composição que criava imagens de determinados seres a partir de outros seres, simetricamente opostos. Para Boas, essa técnica era uma escolha técnica que representava uma estrutura social e simbólica compartilhada entre os povos ameríndios.



Figura 7 - Exemplos do desdobramento na cerâmica arqueológica Marajoara, identificados por Cristiana Barreto. É possível notar na parede interna da vasilha acima, a produção de rostos centrais a partir de duas figuras simetricamente opostas. Na urna abaixo, do tipo Joanes Pintado, vemos que os olhos do rosto central da urna formam um outro rosto, quando olhados de perfil, ao passo que os grafismos do corpo também indicam seres/padrões diferentes a depender de seus perfis de visualização. Fonte: Cristiana Barreto (2009).

Para pensar a função e performance das urnas funerárias, Barreto (2009) busca paralelos na etnografia ameríndia, desde o ponto de vista da utilização de objetos e estéticas específicas em ritos funerários e seus potenciais simbólicos e ontológicos. A autora apresenta, assim, uma proposta relevante de diálogo entre dimensões de análise arqueológicas e etnográficas a partir das funções e papéis sociais de determinados objetos, e sua atuação

em momentos importantes que marcam as sociedades humanas, desde o nascimento até a morte.

Barreto (2009, p. 118) sugere uma possível base ontológica perspectivista na iconografia Marajoara, materializada através da composição de figuras híbridas entre humanos e animais e uma função social/estruturante das urnas funerárias como um novo corpo social, estabilizando o corpo do ente falecido diante dos potenciais perigos da transformação aos quais estavam sujeitas sua alma/duplo/espírito. A presença de índices de humanidade nos corpos das urnas como alargadores, inaladores/carimbos, membros articulados e genitália, foram lidos pela autora como uma estratégia para fixar a humanidade, diante da transformação corporal encadeada pela morte, mas também como ferramentas de fabricação de outros corpos, estabelecendo novos vínculos e atualizando a condição de subjetividade do morto dentro de seu coletivo. Essa mesma abordagem foi posteriormente utilizada por Oliveira (2022) na análise das urnas funerárias da Tradição Polícroma da Amazônia.

Outros índices de imagem identificados nas urnas marajoara poderiam aludir a modelos míticos, narrativas e determinados seres que protagonizam os processos de vida e morte e as transformações que deles decorrem. Nas urnas do tipo Joanes-Pintado (figura 8), citadas anteriormente, Barreto destacou a presença de seres que remetem a pássaros, sobretudo corujas, já anteriormente identificados por Schaan (1997) e que poderiam materializar metáforas da transformação corporal (Barreto 2009, p. 161).



Figura 8 - Urnas do tipo Joanes-Pintado com imagem central provavelmente aludindo a um pássaro-coruja. Fonte: Adaptado de Barreto 2009, p. 161.

Sua análise também destaca as diferenças estilísticas entre as urnas marajoara (figura 9), sobretudo nas formas de compor os corpos, o que poderiam indicar influências de outros regimes estéticos/ontológicos e variações diacrônicas. Em síntese, as urnas do tipo Joanes-Pintado, caracterizadas pela representação desdobrada/espelhada de corpos compostos onde os elementos antropomorfos (humanos) não estão tão destacados, enfatizaram narrativas míticas e elementos ancestrais.

Outros conjuntos com maior destaque de referências humanas e uma maior figuração de suas partes corpóreas (ainda que misturados a índices zoomorfos como os braços de cobras e olhos de escorpião), poderiam materializar performances associadas a pessoas de destaque, como guerreiros, chefes e xamãs. Estes padrões seriam observados em urnas dos tipos Pacoval ou Anajás Inciso, e aparentemente dariam ênfase a características humanizadas. Essas diferenças estruturais do estilo, por sua vez, poderiam indicar influências de regimes ontológicos de povos distintos como os grupos Arawak e Tupi, sabendo-se que estes estavam inseridos nas amplas redes de interação do estuário Amazônico.



Figura 9 - Urnas Marajoara. Da esquerda para direita: Duas urnas do estilo Joanes Pintado, uma urna Anajás e uma urna Pacoval. Fonte: Acervo do MPEG. Foto: Oliveira 2022, p.44.

A temática do simbolismo das urnas marajoara já havia sido anteriormente abordada por Anna Roosevelt e Denise Schaan sob diferentes vieses. Roosevelt (1991), em sua escavação nos Tesos dos Bichos e Guajará propôs que a prática de enterrar os mortos em lugares (tesos) de habitação seria uma forma de definir territorialidades e legitimar a diferenciação entre as elites a partir das relações com os ancestrais. Schaan (2004), por sua vez, identificou padrões iconográficos semelhantes entre as urnas do teso Belém no rio Camutins, relacionando-as a uma mesma família ou linhagem, compreendendo o estilo como demarcador de identidade, posição política e consanguinidade.

Schaan destacou também a recorrência de signos como os do escorpião e da serpente na decoração das urnas, associados pela autora ao feminino (Schaan, 1997). Nobre (2020) chamou atenção para como seres aquáticos, a exemplo das serpentes, ganharam destaque nas análises de Schaan, por estarem vinculados aos domínios aquáticos, fonte de subsistência central às sociedades marajoara. Para Schaan (2004) certos padrões presentes em distintas morfologias aludiram a estes seres aquáticos, demarcando domínios e hierarquias políticas.

Ainda para Schaan (2007, p.107) as variações dos estilos das

cerâmicas funerárias seriam índices de uma sociedade marajoara múltipla, formada por grupos regionais que se relacionavam entre si via casamentos, alianças e talvez guerras. A ênfase na figura feminina observada em algumas urnas foi relacionada à matrilinearidade na organização do parentesco. Na sua percepção, as variações decorativas das urnas funerárias estariam associadas às identidades sociais individuais e coletivas (com urnas de padrões decorativos semelhantes marcando linhagens) e, portanto, os povos da cultura marajoara reproduziram em suas práticas funerárias suas relações sociais enquanto vivos.

A abordagem de Barreto propõe voltar os olhos para estes objetos como sujeitos corporificados e dotados de agência, enfatizando os regimes de materialidade indígenas em seus modelos interpretativos e pensando mais no legado das artes marajoara no passado e no presente, na construção de corpos e subjetividade e no protagonismo dos objetos arqueológicos entre suas sociedades criadoras e entre as sociedades do presente, na qual seguem provocando encantamento (Barreto, 2020).

A linguagem corporal da cerâmica Marajoara

No que toca às composições iconográficas das tangas marajoaras, objetos emblemáticos destas sociedades e profundamente estudados do ponto de vista arqueológico, Schaan (2001, 2007) interpreta que a divisão de seus campos decorativos indicariam o princípio feminino (faixa superior), a representação geometrizzante de serpentes (faixa intermediária) e a identidade da usuária (faixa inferior). Em ambos os casos, esses signos estariam inseridos em composições híbridas que funcionam como mecanismos de construção e fortalecimento da identidade étnica, necessária à manutenção de sua unidade política (Schaan, 1997).

Recentemente, a relação das tangas com o universo feminino foi questionada, em vista dos escassos elementos contextuais que permitiriam defender esta relação e que indicam, na realidade, o oposto, estando estes artefatos relacionados aos domínios masculino e feminino (Nobre, 2020). As análises das tangas de cerâmica por Emerson Nobre (2017, 2020) consistem nos estudos mais recentes voltados à iconografia marajoara. Nobre (2020) identificou nas tangas a presença de anatomias compósitas, em uma lógica quimérica da produção de corpos a partir de partes de corpos e seus desdobramentos e da combinação de imagens fractais que aludem a rostos e seres trans-específicos como os “sauros”, conforme será abordado mais adiante.

As imagens das tangas são identificadas como bricolagens de seres e suas partes anatômicas, sendo as tangas em si mais objetos-síntese das lógicas de fabricação e transformação corporal que peças utilitárias ou índices de prestígio e hierarquias sociais.

As tangas, também abordadas anteriormente por Schaan (2003) e outros autores como Prous e Lima (2011) e Prous (2013), foram relacionadas às identidades sociais e hierarquias políticas, mas, sobretudo, ao gênero feminino (Schaan, 2003, p. 34). Essa relação remonta aos primeiros estudos das cerâmicas marajoara (Hartt, 1871; Netto 1885), seja pelo formato triangular ou por uma associação com a decoração das urnas com as quais foram coletadas. Contudo, Nobre (2019) argumentou que tais classificações refletem muito mais premissas enviesadas pela heteronormatividade do que nos poucos dados contextuais disponíveis e sugere que as tangas foram parte do processo de fabricação corporal tanto de homens como de mulheres. Sua presença nos contextos funerários se daria mais pela associação aos conjuntos de objetos de acompanhamento que materializam estas lógicas construcionistas (Santos-Granero, 2009b) e que

podem estar vinculados à própria noção de constituição de pessoa nos processos de transformação da morte.

Tangas podem ser encontradas de formas variadas nos contextos funerários, no interior ou fora das urnas, com um ou mais indivíduos, associadas a outras tangas ou vasilhames cerâmicos (Nobre 2020). Nestes mesmos contextos podem estar ainda associadas com outros objetos que atuam nos regimes de fabricação corporal, como recipientes de tintas, alargadores de orelha, labretes e contas/pingentes líticos ou cerâmicos (Nobre, 2017).

Schaan (2007) relaciona o estilo das tangas a elementos de diferenciação etária ou política/hierárquica a partir da presença ou não de elementos decorados, estando as mais decoradas vinculadas às elites e pessoas mais jovens (tangas menores). A ênfase às serpentes e seres aquáticos já foi anteriormente destacada aqui como um elemento da análise iconográfica de Schaan, que relaciona estes seres às narrativas míticas da cobra grande e das serpentes primordiais que integram estórias de diferentes povos indígenas (Schaan, 2001). Nobre (2020), ao analisar o trabalho de Schaan, explica que a autora vê na representação destes seres uma estratégia de se justificar hierarquias sociais e acessos aos recursos aquáticos (Nobre, 2020).

A análise de Nobre compreende estes campos de forma mais complexa, compostos por um número reduzido de seres que são decompostos e combinados de diferentes formas, criando outros corpos/seres e rostos multiplicados (Nobre, 2020, p. 11). Estes mesmos motivos, que remetem a lagartos, cobras, felinos, entre outros, povoam os grafismos e modelados encontrados nas demais morfologias marajoaras, o que indica uma mesma linguagem cosmológica aplicada aos mais variados suportes.

Nobre inova ao dividir os campos iconográficos das tangas

em quatro segmentos, com pequenas variações de motivos e gestos pictóricos (Nobre 2020, p. 9). Inspirado pelos estudos de Barreto (2009, 2014), pelos conceitos da Antropologia da Arte e os regimes de produção estética indígenas citados anteriormente, o autor passa a interpretar a iconografia das tangas a partir da relação entre seus elementos gráficos e morfológicos (bi e tri dimensionais), com ênfase na ideia de pessoa fractal de Alfred Gell (1992) e nas ontologias construcionistas, corpos artefatuais e compósitos de Santos-Granero (2009b). Neste sentido, o autor defende que o conceito de pessoa fractal pode ser compreendido a partir da ideia da constituição do “eu” a partir da incorporação de alteridades (Santos-Granero, 2009b, p. 31), conceito chave para as ontologias ameríndias pautadas pela predação, perspectivismo e transformabilidade dos corpos.

A análise formal de Nobre enfatiza os regimes de fabricação corporal ameríndios, compreendendo as tangas como elementos de construção de “um corpo multicomposto e recursivo” (Nobre, 2020 p. 25). A composição dos grafismos das tangas foi interpretada como técnicas perspectivistas, como definidas por Els Lagrou (2013), e que indicam uma estratégia de criar campos estéticos que produzem imagens multicompostas, com diferentes ângulos de visualização e observação de imagens e significados distintos a partir desses ângulos. Ainda pautado pelos estudos de Lagrou, Nobre (2017) também percebe nas tangas a execução de campos gráficos “infinitos”, sem contornos delimitados e que se projetam para fora da superfície das tangas, levando à criação mental de imagens virtuais. O autor relaciona essa tecnologia da produção de imagens mentais às composições quiméricas de Severi e Lagrou (2013), que sintetizam uma lógica da produção estética indígena onde se privilegia a produção de imagens compostas a partir de índices e partes de outras imagens, bem como, a projeção mental

de suas continuidades e componentes simbólicos a partir de repertórios específicos.

Para Nobre (2020), muitas das imagens apreendidas nas tangas compõem imagens de corpos (sobretudo animais) e rostos justapostos a partir da sobreposição e repetição encadenada dos grafismos. Assim, as composições gráficas das tangas (figura 10) reforçam a ideia de uma iconografia marajoara que materializa regimes ontológicos pautados pela transformabilidade dos corpos e pela relação entre seres humanos, não-humanos e outros-que-humanos, além de caracterizar a tanga como um objeto síntese destes universos e um provável elemento de fabricação corporal.



Figura 10- Tangas decoradas com pintura vermelha sobre engobo branco, cuja composição compreende grafismos encadeados. Fonte: Acervo do MPEG. Fotos Acervo de imagens Denise Schaan sob guarda do (LADS-UFPA).

Entre os motivos que estruturam os campos iconográficos das tangas, Nobre (2020) destaca a figura de um corpo trans-específico, definido como “sauro”, já identificado por Schaan (1997) como a materialização de um réptil estilizado (figura 11), com características ambíguas de jacarés, lagartos e outros répteis. Para Nobre (2017, 2020) este ser pode ser percebido como um elemento síntese a partir do qual vão se decompondo outros seres e grafismos mais complexos (figura 12). Ele atua, assim, como um ponto de inter-relação entre os campos das diferentes tangas e mesmo de outras morfologias, indicando talvez um elemento mínimo, não de significado, como propõe Schaan em sua análise, mas de composição, sendo um corpo a partir do qual se desdobram outros corpos nos arranjos gráficos marajoaras. Na mesma função do sauro poderiam ser percebidos grafismos aludindo a peixes com corpos serpentiníneos e felinos.

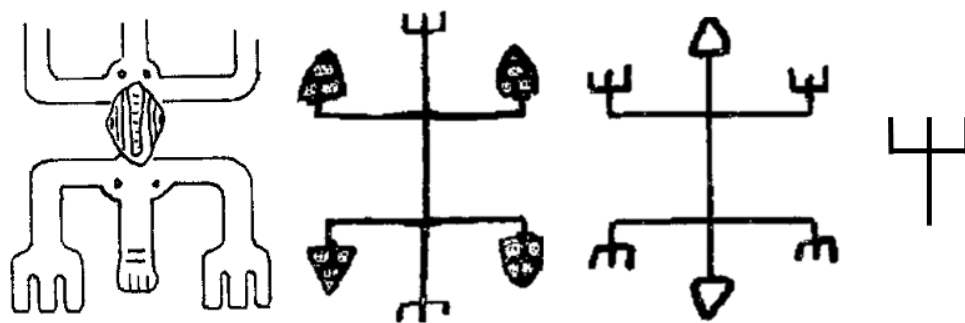


Figura 11: Elementos gráficos relacionados ao sauro por Nobre (2020, p. 14), mostrando como podem ser apresentados com características mais figurativas ou mais “abstratas” como os trígitos. Fonte: Adaptado pelas autoras a partir de Schaan 1997.

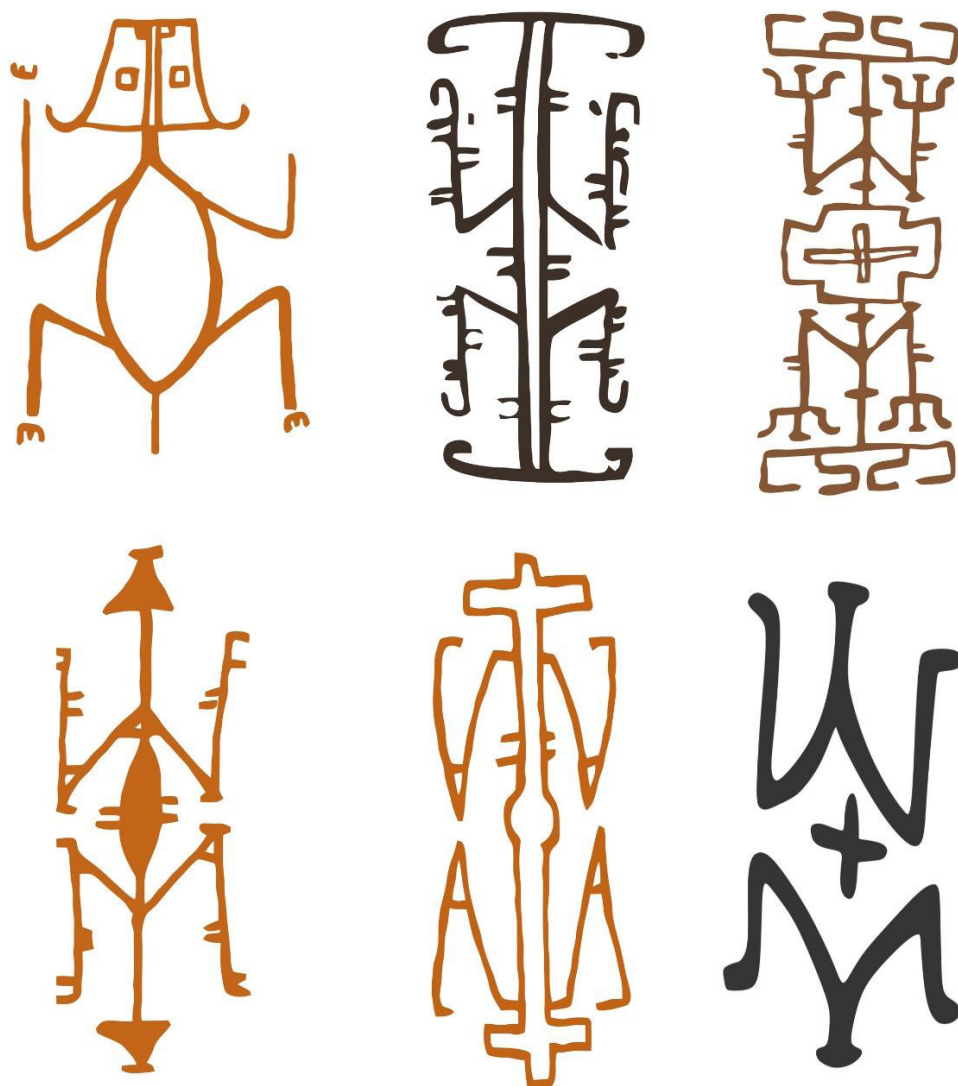


Figura 12: Variações gráficas do padrão do sauro, como aparece nas tangas e em outras morfologias, podendo ter suas laterais espelhadas e simetricamente opostas, a partir das quais se desmembram outras imagens. Fonte: Nobre 2017.

Assim, estes elementos atuam como códigos visuais de processos metamórficos, onde múltiplos corpos são compostos a partir de um mesmo referencial, uma relação entre múltiplos, dialogando com as artes perspectivistas sugeridas por Lagrou (2013). A presença de “rostos/faces” (figura 13) nas tangas marajoaras também havia sido indicada por Hartt (1876) no séc.

XIX e é retomada nos estudos de Nobre desde a perspectiva de uma linguagem da fabricação e transformação dos corpos (Nobre 2020, p.19).

O autor compreende tais rostos ou faces como índices da corporalidade, composto por unidades visuais como os sauros, peixes, serpentes, felinos, entre outros, em uma lógica quimérica de composições e decomposições de imagens que projetam outras imagens virtuais (Nobre 2017, 2020). Essa mesma lógica de composição se projeta nas urnas funerárias e outras morfologias marajoaras, sendo o referencial do rosto quase sempre um elemento central de articulação e desdobramento.

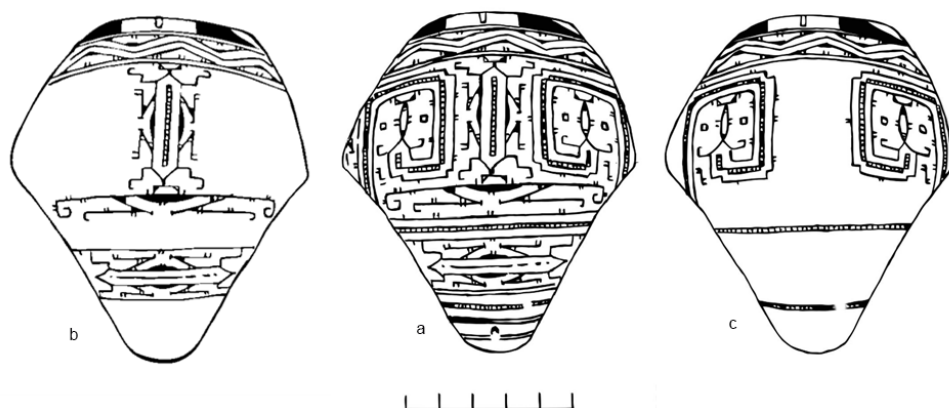


Figura 13: Decomposição de grafismo de uma tanga marajoara onde o rosto pode ser percebido a partir da decomposição dos diferentes grafismos que cobrem seu campo gráfico. Destaque é dado para a figura espelhada do sauro posicionada no centro da tanga e os elementos felinos compondo os olhos do padrão total. Fonte: Nobre 2020 p. 20.

Como expomos anteriormente, tais rostos e seus segmentos são compostos sem limites definidos, gerando uma projeção mental dos padrões para além dos limites do objeto tridimensional (neste caso, as tangas), onde os campos assumem um padrão

*allover*⁷, projetando os grafismos para outros suportes, visíveis e invisíveis (Nobre, 2020).

Em síntese, os estudos de Nobre (2017, 2020) sobre a iconografia marajoara também extrapolam relações entre as artes e estruturas de hierarquização social e política para pensar sua relação com os fundamentos cosmológicos destas sociedades e como estes podem dialogar com os regimes de materialidade e produção estética entre os povos indígenas do presente. A tanga, em particular, é então pensada como um objeto fabricado “usada em um corpo, modulando capacidades e qualidade específicas, assim como todos os adornos corporais, no mundo ameríndio” (Nobre, 2017, p. 221).

Por último, mas não menos importante, outro conjunto de objetos marajoara que foram alvo de estudos, e que nos permitem pensar na construção das pessoas nas sociedades marajoara, foram os bancos de cerâmica. Alves e Schaan (2011) analisaram 69 bancos pertencentes a coleções abrigadas em distintas instituições de guarda visando entender seus possíveis usos e significados simbólicos. Partindo de uma análise iconográfica (que tomava a iconografia como linguagem), mas também tomando os contextos conhecidos e dialogando com a Etnografia Amazônica e Etnohistória das Américas, as autoras associaram esses objetos a um contexto mais mundano, uma vez que as proveniências documentadas para a maior parte das coleções eram áreas de lixeiras comuns ou, de modo geral, fora dos contextos funerários (Alves e Schaan 2011, p. 117-120), mesmo que todos fossem provenientes de tesos “de elite”, ou seja, aqueles que possuíam tanto áreas de habitação

⁷ O conceito de *allover* na pesquisa de Nobre (2020) se caracteriza pela expansão dos campos gráficos nos objetos cerâmicos para fora de seus suportes materiais, em padrões infinitos, contínuos e interligados, sem a presença de um ponto focal, figura central dominante ou limites definidos. Neste contexto, a imagem é concebida como um campo visual dinâmico e fluido, que se projeta (mentalmente) para fora dos limites materiais de seus suportes, permitindo com que os motivos gráficos se interliguem ininterruptamente, criando combinações de formas humanas, animais e geométricas entrelaçadas. Essa abordagem gráfica permite a representação de corpos compostos e em transformação, conforme método apresentado por Nobre (2020). A ideia de uma projeção mental dos campos gráficos se pauta também pelos conceitos de quimera abstrata e Arte Perspectivista de Els Lagrou (2013), que assumem uma potência de reprodução mental dos grafismos indígenas para fora dos limites de seus suportes materiais, levando visualização de planos e seres diferentes.

quanto enterramentos, segundo os modelos propostos por Roosevelt (1991) e Schaan (2004).

Dessa forma, bancos foram associados a contextos de poder, mas não aos contextos funerários (rituais). Os bancos são objetos de poder, assentos de lideranças e pajés (McEwan, 2001), contudo seu estudo iconográfico identificou que a maior parte deles apresenta uma decoração mais “simples” em relação aos demais padrões da cerâmica marajoara. De modo geral, a decoração mais frequente identificada nos bancos foi definida como “anajás simples inciso” (Meggers 1957). Os elementos gráficos principais consistem em incisões distribuídas nos assentos e suportes dos bancos (Alves e Schaan, 2011, p. 124) e os assentos eram divididos em quatro campos decorativos sendo comuns feixes de linhas paralelas (figura 14) se cruzando e formando padrões semelhantes ao trançado da cestaria, tal como documentado etnograficamente por McEwan (2001, p. 184).

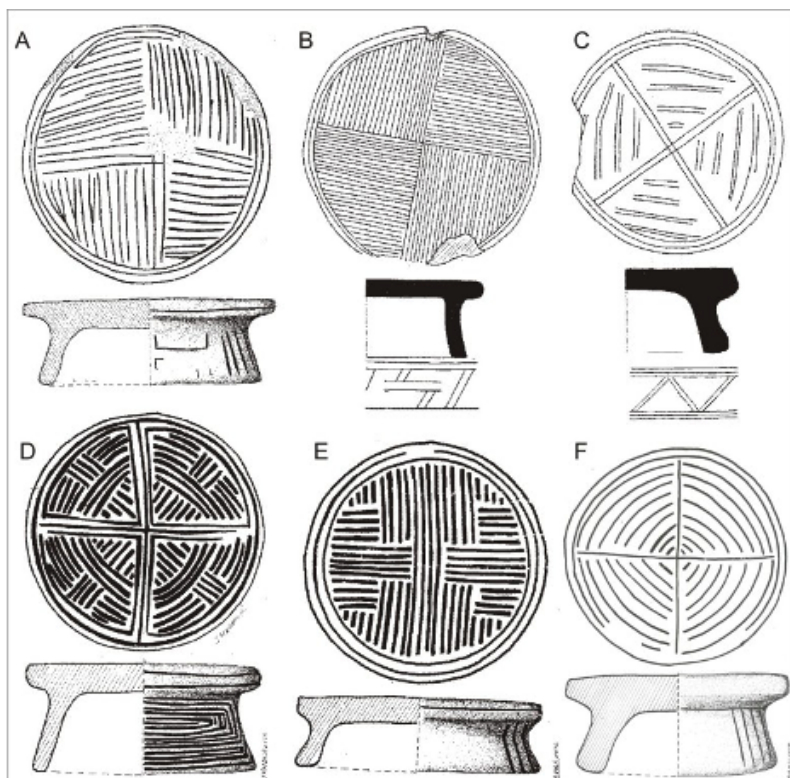


Figura 14 - bancos decorados com incisão imitando trançados da cestaria. Fonte: Reproduzido de Alves e Schaan (2011). Ilustrações de Raimundo Jorge Mardock (A, D-F) e Denise Schaan (B, C).

Contudo, foram também documentados bancos (figura 15) com iconografias registradas em outros objetos (tangas, urnas, pratos) como é o caso daqueles que remetem ao ícone do lagarto/jacaré (Schaan 1997, 2001) ou figura do sauro (Nobre, 2020). Mesmo se não encontrados em contextos funerários, os bancos são majoritariamente encontrados inteiros, sugerindo para as autoras (Alves e Schaan 2011, p. 112) serem possíveis deposições votivas.

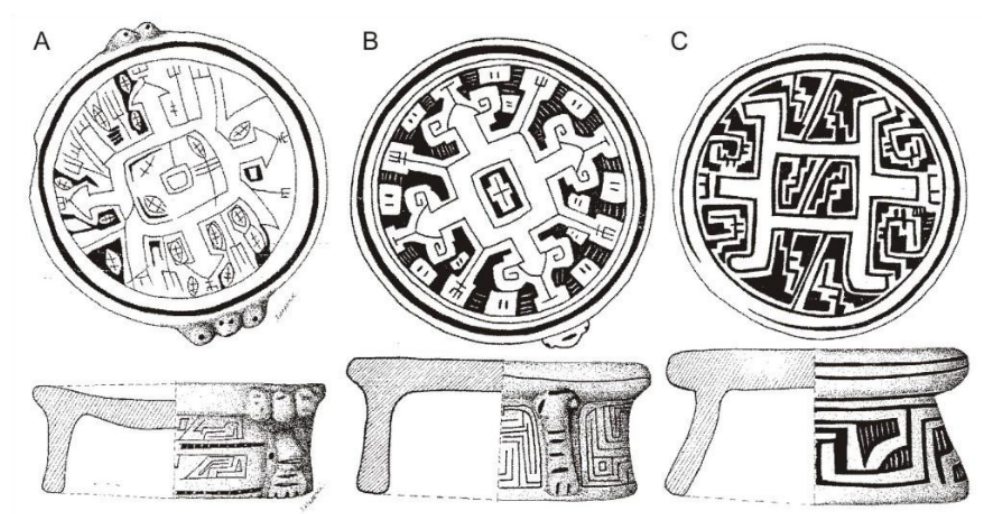


Figura 15 - bancos decorados com motivos icônicos do lagarto/jacaré ou sauro. Fonte: Reproduzido de Alves e Schaan (2011). Acervo MPEG. Ilustrações de Raimundo Jorge Mardock.

Embora os bancos não componham os corpos das urnas funerárias marajoara de maneira relacional, eles estão amplamente presentes nas urnas antropomorfas de outros estilos cerâmicos com as urnas Maracá e Caviana, no estuário e as urnas

antropomorfas da Tradição Polícroma da Amazônia, no oeste amazônico (Oliveira, 2022). Etnograficamente, são considerados como objetos importantes de socialidade e compõem o conjunto de elementos rituais relevantes nos ritos de passagem da vida humana, como nascimento, crescimento e morte, sendo também objetos de fabricação de corpos, ora associados a posições de prestígio ora a cerimônias/eventos de transição e maturação do corpo (Barreto, 2015; McEwan, 2001; Santos-Granero, 2009a), sendo o ato de sentar associado a 'saber ter assento' (Alves e Schaan, 2011, p. 115), isto é, saber estar no mundo. Dessa forma, o banco é símbolo de sabedoria e estabilidade, conectando aqueles aptos a sentar aos ancestrais e aos seres outros-que-humanos (McEwan, 2001; Urbina, 1994), portanto, constituindo também as pessoas e os papéis sociais nas sociedades marajoara.

38

Considerações finais

Os estudos apresentados compreendem as principais pesquisas, até o momento, voltadas a iconografia das cerâmicas marajoara. Ao revisitar esses trabalhos fica claro como as perspectivas analíticas mudam com o passar do tempo e de acordo com diferentes referenciais teórico-metodológicos, indo desde uma perspectiva pautada por determinismos ambientais e modelos de evolução cultural para uma revisão epistemológica dos modelos de desenvolvimento cultural na Amazônia, junto a incorporação de ontologias indígenas para a compreensão destas sociedades, suas artes e possíveis formas de relação com o mundo.

Tais estudos evidenciam como as sociedades que produziram a cerâmica marajoara chamam a atenção desde o séc. XIX através de sua arte elaborada e das soluções estratégicas de manejo e modificação do ambiente em que viviam, elementos estes que

fundamentam os diferentes cenários interpretativos. É dizer, as estéticas e paisagem cultural marajoara levam a crer que se tratava de uma sociedade ímpar, interpretada ora como uma sociedade hierárquica e com sistemas de dominação política, ora como uma sociedade estruturada em regimes ontológicos menos centralizados e mais próximos das sociedades indígenas do presente, em que a cosmopolítica se alicerça em complexas relações entre humanos e outros-que-humanos.

Outro ponto de destaque nos modelos citados eram os tesos marajoara, tidos como elementos de uma cartografia do poder das elites, pois definiam espaços ritualizados onde se realizavam enterramentos coletivos e gestos funerários elaborados. Neste sentido, as exuberantes urnas e acompanhamentos variados, incluindo tanto bens importados como pedras verdes e lâminas de machado (não disponíveis naturalmente na ilha), quanto objetos em cerâmica elaborada (pratos, tigelas, vasos, bancos, tangas, cachimbos, inaladores, estatuetas e igaçabas) seriam elementos de legitimação de poder e prestígio de determinados grupos. Os modelos mais recentes, no entanto, alertam para as problemáticas nestas interpretações, por vezes muito enraizadas na ideia de hierarquia e dominação política e trazem os sistemas ontológicos indígenas do presente para a arena de interpretação destes contextos, abrindo novas possibilidades de significação dessas estéticas, padrões funerários e de ocupação do território, focando nas complexas redes de interação entre sujeitos (humanos e outros-que-humanos), manejo da paisagem e alteridade.

Os estudos iconográficos das cerâmicas marajoara, de forma mais específica, acompanharam os modelos interpretativos sobre essas sociedades, sempre relacionando estruturas sociopolíticas com variabilidade formal e simbologia. As abordagens mais recentes ampliam o diálogo com a Etnologia a partir da

relação entre as estéticas indígenas do passado e do presente, interpretando a arte cerâmica como uma tecnologia de fabricação de corpos/sujeitos importantes para as redes de socialidade e que materializam aspectos ontológicos de alteridade, instabilidade e transformação dos corpos. A partir disso, reflete-se também como estes objetos podem ter assumido funções sociais estruturantes e capacidades de agência que se refletem na forma como as pessoas se relacionam e se encantam com esta cultura material até os dias de hoje.

Este ensaio tentou elaborar uma síntese sobre as principais abordagens da Arqueologia Amazônica voltadas à interpretação da iconografia marajoara, juntando autoras e autores relevantes para o tema e explorando como cada um dos modelos propostos transita entre diferentes referenciais teóricos e traz contribuições importantes para o estudo desta que é talvez uma das artes cerâmicas mais conhecidas do Brasil. A cerâmica marajoara teve e tem um protagonismo no estudo das artes e das sociedades antigas e presentes da Amazônia, se configurando como um legado importante sobre a diversidade cultural e as variadas formas de relação, transformação e significação dos territórios amazônicos.

Referências

ALVES, Daiana T.; SCHAAN, Denise P.. Os bancos de cerâmica marajoara: seus contextos e possíveis significados simbólicos. **Amazônica-Revista de Antropologia**, v. 3, no. 1, p. 108-141, 2011.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai**: rituais de máscaras no alto Xingu. São Paulo: Edusp, 2008.

BARRETO, Cristiana. **Meios místicos de reprodução social**: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga. 2009. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2009.

BARRETO, Cristiana. Modos de figurar o corpo na Amazônia pré-colonial. *In*: Stéphen Rostain. (Org.). Antes de orellana. **Actas ...** Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica, 3. Quito: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2014. p. 123-132.

BARRETO, Cristiana. O que a cerâmica Marajoara nos ensina sobre fluxo estilístico na Amazônia. *In*: BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena P.; BETANCOURT, Carla J. (eds.). **Cerâmicas arqueológicas da Amazônia**: rumo a uma nova síntese. Belém: IPHAN/MPEG, 2016. p. 115-124.

BARRETO, Cristiana. Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, V. 15, n. 3, e20190106, 2020. Disponível em: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0106. Acessado em: 25 nov. 2024.

BEZERRA, Marcia. A urna bordada: artesanato e arqueologia na

Amazônia contemporânea. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 15, n. 3, e20190124, 2020. Disponível em: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0124, 2020. Acessado em: 24 nov. 2024.

BOAS, Franz. **Primitive Art**. London, Dover Publications. 1955(1928).

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela L. C. **Os mortos e os outros:** uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1975.

DIAS, Adriana S. Novas perguntas para um velho problema: escolhas tecnológicas como índices para o estudo de fronteiras e identidades sociais no registro arqueológico. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v.2, n. 1, p. 59-76, 2007.

DIAS, Jamille P. et al. Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers. **Revista de Antropologia**, v. 59, n. 2, p. 155-186, 2016.

DEMARCHI, André. Armadilhas, Quimeras e Caminhos: Três abordagens da Arte na Antropologia Contemporânea. **Espaço Ameríndio**, v.3, n. 2, p. 177-199, 2009.

DERBY, Orville. The artificial mounds of the Island of Marajo. **The American Naturalist**, v. 13, p. 224-229, 1879.

FARABEE, William C. Explorations at the mouth of the Amazon. **Mus. J. Uni. Penn.** Philadelphia, vol. 12, p. 142-161, 1921.

FERREIRA PENNA, Domingos S. Apontamentos sobre os Cerâmios

do Pará. **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**, 2 , 47-67, 1877.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. *In*: COOTE, J.; SHELTON, A. (Eds.), **Anthropology, art and aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, p. 40-63, 1992.

GELL, Alfred. **Art and agency, an anthropological theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HARTT, Charles. F. The ancient indian pottery of Marajo, Brazil. **American Naturalist**, v. 5, n. 5, 259-27, 1871.

HILBERT, Peter P. Contribuição à Arqueologia da ilha de Marajó. Os “tesos” marajoaras do alto Camutins e a atual situação da ilha do Pacoval, no Arari. **Publ. Int. Antropo. Etnol. Pará**. Belém, v. 5, p. 1-32, 1952.

HUGH-JONES, Stephen. The Fabricated body: objects and ancestors in northwest Amazonia. *In*: Santos-Granero, Fernando (ed.). **The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood**. Tucson: University of Arizona Press, 2009. p. 33-59.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? **Revista de Antropologia**, v. 54, n. 2, p. 747-779, 2011.

LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivis-

ta. *In*: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs.), **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 67-109.

LANGE, Algot. **The lower Amazon**. New York: G.P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1914.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. 1975.

LIMA, Helena P. ET AL. **Relatório de vistoria técnica**. Belém: IPHAN. 2024.

LIMA, Helena P.; BARRETO, Cristiana; BETANCOURT, Carla J.. Novos olhares sobre as cerâmicas arqueológicas da Amazônia. *In*: BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena P. ; BETANCOURT, Carla J. (eds.), **Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese 1**. Belém: IPHAN/MPEG, 2016. p. 19-31.

LINHARES, Anna M. A. O simbolismo marajoara nos cuidados com o corpo. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v.15, n. 3, e20190127, 2020. Disponível em: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0127. Acessado em: 24 nov. 2024.

MCEWAN, Colin. 2001. Seats of Power. Axiality and Access to Invisible Worlds. *In*: **Unknown Amazon: Nature and Culture in Ancient Brazil**. MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana, NEVES, Eduardo (eds.). London: British Museum Press, 2001. p. 176-95.

MEGGERS, Betty; EVANS, Clifford. Archaeological Investigations at the Mouth of the Amazon. **Bureau of American Ethnology, Bulletin, v. 167**. Smithsonian Institution Press, 1957.

MORDINI, Antonio. Contributo Allo Studio dell'Archeologia dell'Isola di Marajo. **Il Nazionale, Revista di Studi Americani**, Ano XIV, 479, 1936.

MORDINI, Antonio. L'île de Marajó (bas Amazon): un Probleme Archeologique à Resoudre. **Actes ... Congrès International des Américanistes**, 28e. Paris, 1947.

NETTO, Ladislau. Investigações sobre a arqueologia brasileira. **Arquivos do Museu Nacional**, v. 6, p. 257-554, 1885.

NEVES, Eduardo G. **Sob os tempos do equinócio**: oito mil anos de história na Amazônia Central. Ubu Editora, 2022.

NOBRE, Emerson. **Objetos e imagens no Marajó** antigo: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2017.

NOBRE, Emerson. A sintaxe dos corpos compósitos: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas marajoara. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 15, n. 3, e20190109, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0109>. Acesso em: 24 nov. 2024.

OLIVEIRA, Erêndira. **Potes que encantam**: estilo e agência na cerâmica polícroma da Amazônia central. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Erêndira. **Estéticas da transformação**: iconografia e estilo da cerâmica polícroma da Amazônia. Tese (Doutorado em

Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, Erêndira; NOBRE, Emerson; BARRETO, Cristiana. Arte, Arqueologia e agência na Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 15, n. 3, e20200111, 2020. Disponível em: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2020-0111. Acesso em: 24 nov. 2024.

PALMATARY, H. C. The Pottery of Marajo Island, Brazil. *In: Transactions of the American Philosophical Society*, v. 39, n. 3, 1949.

PROUS, André. Tangas of the Marajó (Brazil): ornamental pubic covers, their typology and meaning. **Antiquity**, v. 87, no. 337, p. 815-828, 2013.

PROUS, André; LIMA, A. Pessoa. De cobras e lagartos: as tangas marajoaras. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Brasil, n. 21, p. 231-263, 2011. DOI: 10.11606/issn.2448-1750.revmae.2011.89975. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revmae/article/view/89975>. Acesso em: 26 nov. 2024.

ROOSEVELT, Anna C.. Arqueologia amazônica. *In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 53-86.

ROOSEVELT, Anna C. **Moundbuilders of the Amazon**: geophysical archaeology on Marajo Island, Brazil. San Diego: Academic Press, 1991.

ROOSEVELT, Anna C. Interpreting Certain Female Images in

Prehistoric Art. *In*: Miller, V. (org). **The role of gender in pre-Columbian art and architecture**. Harvard: University Press, p.1-34, 1988.

SANTOS-GRANERO, F. (ed.), **La vida oculta de las cosas**: teorías indígenas de la materialidade y de la personhood. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2009a.

SANTOS-GRANERO, Fernando. Introduction: Amerindian Constructional Views of the World. *In*: SANTOS-GRANERO, Fernando (ed.). **The occult life of things**: native Amazonian theories of materiality and personhood. Tucson: University of Arizona Press, pp. 1-29, 2009b.

SCHAAN, Denise P. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SCHAAN, Denise P. Into the labyrinths of Marajoara pottery. **Unknown Amazon**: Nature and Culture in Ancient Brazil. MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana, NEVES, Eduardo (Eds.). London: British Museum Press, 2001. p. 108-133.

SCHAAN, Denise P. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. **Revista de Arqueologia**, v. 16, p. 31-45, 2003.

SCHAAN, Denise P. **The camutins chiefdom**: rise and development of social complexity on Marajó Island, Brazilian Amazon. Tese (Doutorado) - Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004.

SCHAAN, Denise P. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. **Revista Habitus - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**,

Goiânia, Brasil, v. 5, n. 1, p. 99–117, 2008. DOI: 10.18224/hab.v5.1.2007.99-117. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/380>. Acesso em: 25 nov. 2024.

SCHAAN, Denise P. **Cultura marajoara**. São Paulo: Ed. Senac e Fecomércio/PA, 2009.

SEVERI, Carlo; LAGROU, Els. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SOARES, Dé L. **Trabajando con huacos: curanderismo, huaqueo e cerâmica arqueológica na Costa Norte peruana**. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2022.

STEERE, Joseph B. The Archaeology of the Amazon. **University of Michigan Official publications**, V. 29, n. 2, p. 20-26, 1927.

TROUFFLARD, Joanna. **Testemunhos funerários da ilha do Marajó no Museu Dr. Santos Rocha e no Museu Nacional de Etnologia - Interpretação arqueológica**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2010.

Troufflard, Joanna. Abordagem da prática colecionista através de um conjunto de peças Marajoara do Museu Nacional de Etnologia em Lisboa (Portugal). **Amazônica-Revista de Antropologia**, v. 3, n. 1, p. 142-168, 2011.

URBINA, Fernando. El Hombre Sentado: Mitos, Ritos Y Petroglifos En El Río Caquetá. **Boletim Museo Del Oro**, v. 36, p. 66-111, 1994.

VAN VELTHEM, Lúcia. H. **A pele de Tuluperê: uma etnografia**

dos trançados Wayana. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. 1998.

VAN VELTHEM, Lúcia. H.. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. **Mana**, v.15, n. 1, p. 213-236, 2009.

VILAÇA, Aparecida. **Comendo como gente:** formas do canibalismo wari. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro. 1992.

VILAÇA, Aparecida. **Paletó e eu:** memórias de meu pai indígena. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté:** os deuses canibais. Jorge Zahar, Rio de Janeiro. 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify 5, 2002.