

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

HECTOR JUNIOR ZAPATA PAIXÃO

CERÂMICAS ARQUEOLÓGICAS DA AMAZÔNIA: NOVOS OLHARES E NOVOS  
RUMOS PARA A CULTURA MATERIAL MARAJOARA

JAGUARÃO

2022

HECTOR JUNIOR ZAPATA PAIXÃO

CERÂMICAS ARQUEOLÓGICAS DA AMAZÔNIA: NOVOS OLHARES E NOVOS  
RUMOS PARA A CULTURA MATERIAL MARAJOARA

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de História  
Licenciatura da Universidade Federal do Pampa como requisito parcial  
para obtenção do título de Licenciada em História. Orientador: Edison  
Bisso Cruxen.

JAGUARÃO

2022

HECTOR JUNIOR ZAPATA PAIXÃO

CERÂMICAS ARQUEOLÓGICAS DA AMAZÔNIA: NOVOS OLHARES E NOVOS  
RUMOS PARA A CULTURA MATERIAL MARAJOARA

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de História -  
Licenciatura da Universidade Federal do Pampa como requisito parcial  
para obtenção do título de Licenciada em História. Orientador: Edison  
Bisso Cruxen

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Edison Bisso Cruxen

Orientador

(UNIPAMPA)

---

Prof. Dra. Letícia de Faria Ferreira

(UNIPAMPA)

---

Prof. Dra. Giane Vargas Escobar

(UNIPAMPA)

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho à minha mãe (in memoriam), ao meu pai, meus irmãos, meus sobrinhos e todas àquelas pessoas que me atravessaram e contribuíram para a conclusão desta trajetória.

## **Agradecimentos**

Primeiramente, agradeço a mim mesmo por me permitir prosseguir até esse momento, enfrentando os desnivelamentos social, cultural, regional, econômico, político e sexual que meu corpo atravessou em um lugar distante de casa e em um espaço que antes não teria o privilégio de acessar, como a universidade, se não fossem políticas públicas que pensassem nos grupos menos favorecidos.

Em seguida, agradeço a minha mãe, que, mesmo não estando presente em matéria, está muito feliz pela minha conquista, que também é dela, pois, só deus sabe o seu esforço e sua dedicação para me proporcionar a melhor educação. Agradeço também ao meu pai, que nunca deixou de trabalhar um só dia, debaixo de sol e de chuva, para que eu pudesse sobreviver longe de casa e conseguir estudar. Agradeço à minha irmã Ana Cláudia, que nunca deixou e nunca deixará de me estender a mão e me dar amor incondicional.

Esse trajeto também me proporcionou encontros com pessoas desconhecidas, permitindo trocas de experiências, vivências e afetos, que, com todo carinho demonstrado, me fizeram refletir sobre o mundo e me depositaram esperanças de um lugar melhor para viver. Por isso, agradeço a todos e todas que, de alguma forma, contribuíram para que eu continuasse minha caminhada (não seria justo nominar a todos, pois, poderia não lembrar de alguém importante).

Por fim, agradeço ao meu orientador Edison Bisso Cruxen por não desistir de me orientar neste trabalho, mesmo quando eu desaparecia por meses. Agradeço também a professora Letícia de Faria Ferreira por aceitar participar desta banca examinadora, com quem pude trocar diversas ideias sobre as sociedades indígenas; e a professora Giane Vargas Escobar por aceitar participar desta banca examinadora, com quem pude ter o privilégio de dividir o espaço-tempo e me fazer entender que podemos revolucionar o nosso cotidiano.

## Epígrafe

*“Nossos antepassados foram criados nesta floresta há muito tempo. Ainda não sei muito a respeito desse primeiro tempo. Por isso penso muito nele. Assim meus pensamentos, quando estou só, nunca são calmos. Busco no fundo de mim as palavras desse tempo distante em que os meus vieram a existir. Pergunto-me como seria a floresta quando era ainda jovem e como viviam nossos ancestrais antes da chegada das fumaças de epidemia<sup>28</sup> dos brancos. Tudo o que sei é que, quando essas doenças ainda não existiam, o pensamento de nossos maiores era muito forte. Viviam na amizade entre os seus e guerreavam para se vingar de inimigos. Eram como Omama os havia criado.”*

*(Davi Kopenawa)*

## Resumo

Tendo em vista que, em muitos casos, a cultura material consiste em fonte primária para a arqueologia, ela fornece informações tanto sobre sua materialidade quanto a natureza relacional das sociedades que as produziram, auxiliando na construção de narrativas históricas sobre as sociedades antigas da Amazônia. Com os novos rumos dos debates sobre as cerâmicas arqueológicas da Amazônia, pesquisa-se sobre a cultura material ceramista marajoara, a fim de ampliar conhecimentos acerca de sua variabilidade e diversidade estilística, compreendendo seus universos sociais e princípios cosmológicos. Para tanto, é necessário compreender que as abordagens sobre a cultura arqueológica marajoara passaram por diversos debates até reconhecê-la como agente ativo nas dinâmicas sociais. Neste processo, a Etnoarqueologia possibilitou identificar os princípios das afinidades entre humanos e o mundo material, entendendo as relações de corporalidade, ou transformação corporal, a partir das agências dos objetos. Diante disso, verifica-se que essas abordagens em coleções museológicas auxiliam nas interpretações arqueológicas a partir dos referenciais etnográficos, refletindo sobre o estatuto ontológico dos objetos e sua agência nas dimensões das relações sociais. Esta perspectiva possibilita interpretações acerca das construções de narrativas do passado sobre a Ilha do Marajó e de seus fluxos culturais e estilísticos.

**Palavras-chave:** Cerâmica Marajoara. Arqueologia Amazônica. Etnoarqueologia. Fluxos Culturais e Estilísticos.

## Abstract

Considering that, in many cases, material culture is a primary source for archeology; it provides information both on their materiality and their relational nature of the societies that produced them, assisting in the construction of historical narratives about the Amazon's ancient societies. With the new directions on the Amazon's archaeological ceramics debates, researches are carried out on the *Marajoara* material culture ceramist, in order to expand the knowledge about their variability and stylistic diversity, as well as understanding their social universes and cosmological principles. Therefore, it is necessary to understand that the approaches to the *Marajoara* archaeological culture went through several debates until recognizing it as an active agent in social dynamics. In this process, the Ethnoarchaeology has enabled to identify the principles of the relationship between humans and the material world, therefore, understanding that corporeality relations, or bodily transformation, from the agencies of objects. As a result, it appears these approaches by museum collections help archaeological interpretations from ethnographic references, reflecting on the ontological status of objects and their agency in the dimensions of social relations. This perspective allows interpretations about the constructions of narratives about *Marajó* island's past and its cultural and stylistic flows.

**Keywords:** Marajoara ceramacis. Amazonian Archaeologic. Ethnoarchaeology. Cultural and Stylistic Flows.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> - Tesos dos Bichos, período de seca e chuva. Projeto Antiga Amazônia Presente, MAE, USP.....	15
<b>Figura 2</b> - Modelo hipotético de desenvolvimento hidráulico..	16
<b>Figura 3</b> - Hipotética construção dos tesos.....	16
<b>Figura 4</b> - Reconstrução hipotética dos tesos marajoara.....	17
<b>Figura 5</b> - Reconstrução hipotética dos tesos marajoara.....	17
<b>Figura 6</b> - Fragmentos cerâmica marajoara.....	18
<b>Figura 7</b> - Registro de uma escavação arqueológica realizada na Ilha de Marajó/PA em 1915, dirigida pelo arqueólogo William Farabee .....	18
<b>Figura 8</b> - Rota de migração e difusão no norte da América do Sul reconstruída pela evidência de afiliações de fases arqueológicas na foz do rio Amazonas.....	19
<b>Figura 9</b> - Rota de migração e difusão no norte da América do Sul.....	19
<b>Figura 10</b> - Mapa indicando a localização dos sítios arqueológicos nos quais foram identificados alguns dos complexos cerâmicos mais antigos do continente americano. ....	20
<b>Figura 11</b> - Tipiti wayana. Acervo do Museu do Índio.....	29
<b>Figura 12</b> - Desenho em papel por Merlene Kaxinawa. Motivo xamanti kene.....	30
<b>Figura 13</b> - Sequência de pintura kaxinawá..	31
<b>Figura 14</b> - Trançado, warumë. Cesto denominado poraxi. Laboratório de Som e Imagem. .	34
<b>Figura 15</b> - Distribuição de principais complexos cerâmicos ou tradições cerâmicas da América do Sul .....	39
<b>Figura 16</b> - Distribuição de estilos cerâmicos no Baixo Amazonas..	40
<b>Figura 17</b> - Linha do tempo com as cerâmicas arqueológicas do Baixo Amazonas. ....	41
<b>Figura 18</b> - Mapa do início da década de 1950 que representa uma perspectiva comum na antropologia do período, colocando a Amazônia em um contexto periférico na história cultural da América do Sul.....	42
<b>Figura 19</b> - As quatro faces de uma urna do grupo 1.....	43
<b>Figura 20</b> - Variações nos elementos da figura principal nas urnas do grupo 1.....	44
<b>Figura 21</b> - Figuras zoomorfas pintadas no bojo das urnas do grupo 1..	44
<b>Figura 22</b> - ICBS-MAE 1633, 1619, 1604 e 1600.....	45
<b>Figura 23</b> - Urna ICBS-MAE 1620 .....	46
<b>Figura 24</b> - Urna "Pacoval Inciso" do acervo do Museu Etnológico de Berlim.....	46
<b>Figura 25</b> - Delimitação dos campos gráficos das tangas..	47

**Figura 26** - Muiraquitãs e labretes em cerâmica associados à fase Marajoara (coleção do Instituto Cultural Banco Santos/MAE; Fotos: Cristiana Barreto) ..... 48

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
I. TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA ARQUEOLOGIA NO BRASIL E NA AMAZÔNIA .....	13
1.1 Arquitetura Marajoara .....	15
1.2 Trajetória Histórica da Arqueologia no Marajó.....	17
II. ARTES INDÍGENAS: DA AGÊNICA AO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO .....	26
2.1. Manifestações Artísticas e Perspectivismo dos Povos Indígenas.....	26
2.2. Mitologia, Corporalidade e Agência .....	30
III. NOVOS OLHARES E NOVOS RUMOS PARA A CULTURA MATERIAL MARAJOARA .....	38
3.1 (Re)Pensando a “Fase” Arqueológica Marajoara .....	38
3.2 Diversidade de Tradições Cerâmicas com Distribuições e História Distintas .....	39
3.3 Diversidade e Fluxo Estilístico na Cerâmica Marajoara .....	43
CONSIDERAÇÕES.....	50
REFERÊNCIAS .....	51

## INTRODUÇÃO

Os estudos acerca da cultura material passaram por algumas mudanças no seu direcionamento a partir de debates pós-estruturalistas<sup>1</sup>. Tendo em vista que, em muitos casos, a cultura material consiste em fonte primária para a arqueologia na construção de narrativas históricas sobre as sociedades antigas, seu interesse implica em novas perspectivas para a melhor compreensão das sociedades pretéritas, permitindo entender as relações sociais desenvolvidas no passado. Upiano Meneses (1985) destaca que a cultura material nos fornece informações tanto de sua materialidade quanto de sua natureza relacional, sendo eficiente na obtenção de informações acerca das sociedades que as produziram, pressupondo que o ser humano “intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem objetos e projetos” (MENESES, 1985:112).

Dessa maneira, ao longo da trajetória histórica da arqueologia, as abordagens sobre a cultura material tiveram diversas contribuições para reconhecê-la como agente ativo nas dinâmicas sociais. Para contribuir com os debates, a Etnoarqueologia surgiu com o objetivo de possibilitar o melhor entendimento dos processos culturais desenvolvidos a fim de identificar os princípios da relação entre humanos e o mundo material, logo, é uma abordagem que auxilia nas interpretações arqueológicas a partir dos referências etnográficas, possibilitando observar a diversidade teórico-metodológica da arqueologia.

Nesse sentido, o objeto de pesquisa explorado neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é a cultura material marajoara, partindo do seguinte questionamento: O que as interpretações acerca dessa cultura arqueológica têm acarretado a construção de narrativas do passado sobre a Ilha do Marajó e de suas dinâmicas sociais? A história da Arqueologia na Amazônia demonstra que a disciplina passou por constantes movimentações teórico-metodológicas até confluir com os avanços nos debates das Ciências Sociais, em particular, com a Antropologia da Arte e a Etnologia Ameríndia. Logo, o objetivo deste trabalho é ampliar os conhecimentos acerca das cerâmicas marajoaras, sua variabilidade e diversidade estilística, compreendendo seus universos e princípios cosmológicos.

---

<sup>1</sup> “O pós-estruturalismo surge como uma forma de repensar e reanalisar as teorias estruturalistas instaurando uma desconstrução de alguns conceitos considerados como verdades absolutas e centrais”. Ver: AGUILAR, M. A. B.; GONCALVES, J. P. Conhecendo a perspectiva pós-estruturalista: breve percurso de sua história e propostas. REVISTA CONHECIMENTO ONLINE, v. 1, p. 24-35, 2017.

Por isso, partimos da análise da trajetória histórica da arqueologia no Brasil e, conseqüentemente, na Amazônia, entendo o contexto da construção dessa disciplina no território brasileiro. Além disso, os resultados das análises apresentadas aqui são referentes a estudos de coleções museológicas que tem permitido avançar nos debates sobre a cultura material marajoara através das teorias da Antropologia da Arte e da Etnologia Ameríndia visando estabelecer conexões com os estudos da cultura material contemporânea a fim de dialogar com os vestígios arqueológicos do Marajó, alcançando, então, o objetivo etnoarqueológico. Para ampliar os conhecimentos acerca das cerâmicas marajoaras, o estudo aqui apresentado leva em consideração o potencial informativo das coleções museológicas que, muitas vezes, não são levadas em consideração, mas que podem alargar os entendimentos sobre os universos e princípios cosmológicos das sociedades marajoaras.

A presente pesquisa está organizada da seguinte maneira: no **primeiro capítulo**, buscamos elaborar um estado da arte da arqueologia no Marajó, que acaba por se confundir com o desenvolvimento da arqueologia no Brasil, identificando as abordagens sobre a cultura material marajoara e seus desdobramentos. No **segundo capítulo**, realizamos um levantamento sobre os novos debates presentes na Antropologia da Arte e na Etnologia ameríndia acerca da cultura material de sociedades indígenas contemporâneas para entender como os artefatos se encaixam e contribuem nas relações das sociedades ameríndias. No **terceiro capítulo**, através do debate percorrido nos capítulos anteriores, questionamos o uso do conceito de “fase arqueológica” ao entender a diversidade e variabilidade da cultura material marajoara no intuito de repensar novos olhares e direcionar novos rumos para esta cultura arqueológica. Em nossas Considerações, inferimos que os estudos das cerâmicas arqueológicas do Marajó devem ter como objetivo maior o de pensar o universo ameríndio a partir de sua produção material/visual, aproximando-se da temática relacionada a corporalidade e os sistemas gráficos, que implicam reflexões sobre o estatuto ontológico dos objetos e sua agência para melhor compreender as dimensões das relações sociais.

## I. TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA ARQUEOLOGIA NO BRASIL E NA AMAZÔNIA

Compreender a história da arqueologia brasileira é entender seus contextos históricos de pesquisa e de produção de conhecimento, sobretudo, em temas ligados a origem e a antiguidade dos primeiros habitantes e a existência ou não de sociedades “complexas”. Essa história confunde-se com a história da arqueologia da Amazônia, quando vários naturalistas estrangeiros iniciaram uma empreitada de longas viagens e pesquisas na região a partir de meados do século XVIII.

Após a chegada da Corte no Brasil, no início do século XIX, as expedições de naturalistas tornaram-se oficiais e, assim, desenvolveu-se a ideia de que os indígenas brasileiros seriam uma civilização em decadência. Dessa maneira, essa visão permeou o desenvolvimento da Arqueologia no Brasil por muito tempo. Nesse contexto, ocorreram “as primeiras escavações científicas de sítios arqueológicos, tais como as expedições amazônicas de Ferreira Penna documentando pela primeira vez sítios da cultura marajoara” (BARRETO, 2000:37). Além disso, foi nesse período que, em museus, foram institucionalizadas as pesquisas arqueológicas e a elaboração de novos modelos de conhecimento foram concebidos. Mesmo assim, foi um processo que se desenvolveu à margem das dinâmicas histórico e social, acentuando o isolamento da arqueologia em relação as Ciências Sociais e apoiando-se na antropologia biológica.

Com o fim da “era dos museus”, a arqueologia foi desenvolvida nas universidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Paraná. Logo, os cientistas estrangeiros ficaram incumbidos de desenvolver as teorias arqueológicas e a formação da primeira geração de arqueólogos no Brasil. Dessa maneira, ao trazerem seus modelos externos à realidade brasileira, esses cientistas colaboraram para um conjunto de problemáticas na transposição de suas teorias ao contexto brasileiro, prosseguindo estagnada em relação as Ciências Sociais. Foi nesse distanciamento que se desenvolveu a Arqueologia e a atuação dos arqueólogos no Brasil, e por conseguinte, a Arqueologia na Amazônia.

De acordo com Pedro Paulo Funari (2010), nos últimos anos, a Arqueologia tem fugido de uma perspectiva tradicional, buscando ampliar “seu campo de ação para o estudo da cultura material” (FUNARI, 2010:13), alcançando os artefatos, ecofatos e biofatos. Os primeiros são relacionados aos objetos produzidos pelos humanos, os outros dois estão associados a evidências do meio ambiente e de animais, relacionados aos seres humanos, em que esses se apropriam da natureza conforme determinada organização social. Assim, o autor garante que o

objeto de estudo da Arqueologia é “a totalidade de material apropriada pelas sociedades humanas” (FUNARI, 2010:15).

Nesse sentido, Funari aponta que até meados do século XX, a Arqueologia foi vista com o objetivo de “coleção, descrição e classificação de objetos antigos” (FUNARI, 2010:15). Contudo, a recente renovação dos estudos da Arqueologia implicou uma visão de “estudo da cultura material que busca compreender as relações sociais e as transformações na sociedade” (FUNARI, 2010:15). Dessa maneira, a mudança acarretou nova postura em torno dos processos culturais, levada a cabo pela corrente da New Archaeology (Nova Arqueologia) em sua proposta arqueológica-antropológica, que visava descobrir regras universais para os agrupamentos humanos. Valendo-se dessas ideias, a Arqueologia busca conectar seus saberes aos das outras ciências sociais, necessitando de “uma abordagem interdisciplinar para explicar a complexidade do seu objeto de estudo” (FUNARI, 2010:16). Entretanto, é a Arqueologia que trata, particularmente, da cultura material, ou, de tudo aquilo que se refere à interação da vida humana com o ambiente que a cerca.

No Brasil, as pesquisas arqueológicas dentro das universidades, após o fim da Segunda Guerra Mundial, sobretudo no período ditatorial (1964-1985), distanciaram-se das questões políticas ou se explicitou de forma reacionária. Em seguida, com a redemocratização do Estado brasileiro, a Arqueologia passou a abranger duas grandes áreas: a Pré-história, referindo-se a antiguidade da humanidade nas Américas; e a Arqueologia Histórica, encarregada das questões sobre a diversidade étnica e cultural.

Compreendo essa trajetória histórica, entende-se que a arqueologia dos povos americanos emergiu da perspectiva eurocêntrica de classificação de grupos em níveis evolutivos. A formulação deste modelo tem relação com o neo-evolucionismo e a ecologia cultural de Steward e de Leslie White. Até fim da década de 1970, o compartilhamento desta interpretação influenciou a construção da imagem de uma Amazônia de sociedades simples, ou menos evoluídas em relação aos povos das terras altas. Contudo, essa categorização influenciou a arqueologia amazônica na busca por sociedades complexas pré-coloniais, com o foco principal em prospecções arqueológicas, objetivando determinar “tradições” e “fases” através das cerâmicas, em que os primeiros registros arqueológicos apontavam para sociedades de pequena escala.

Dessa maneira, a História Antiga da Amazônia foi marcada por um pensamento de uma região inóspita, tendo como referência a baixa densidade demográfica na Amazônia contemporânea, mesmo que os relatos etnohistóricos do século XVI apontaram para uma região vastamente povoada.

## 1.1 Arquitetura Marajoara

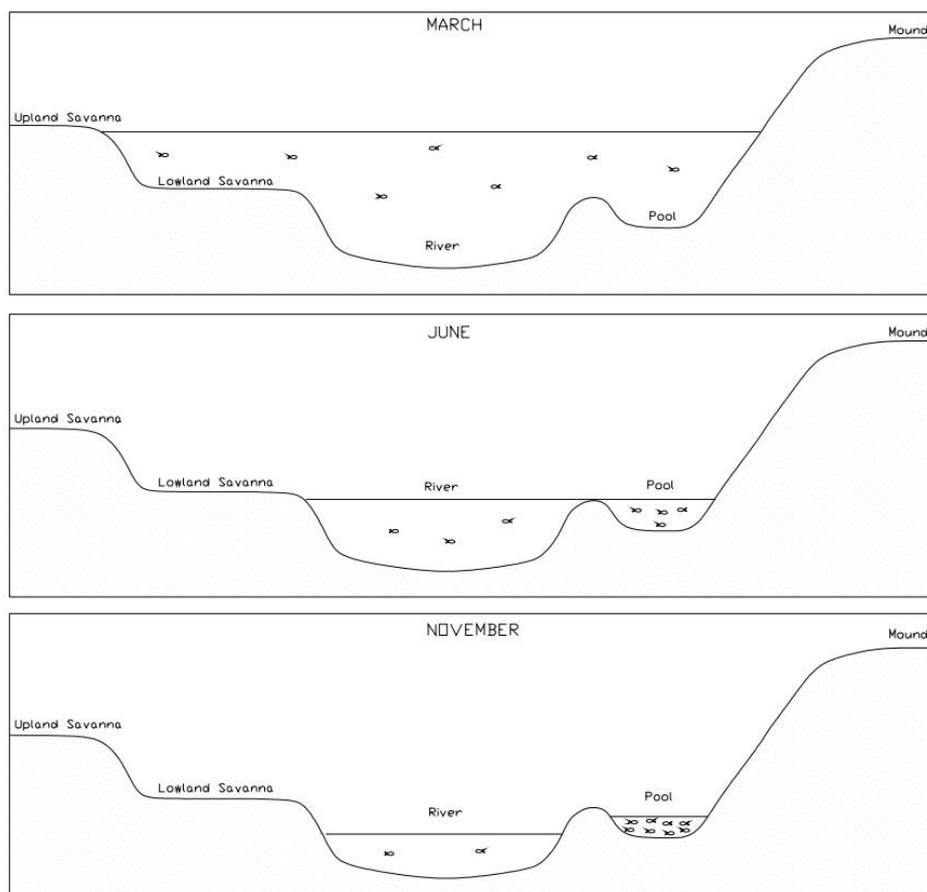
É nesse complexo emaranhado de discussões que a cultura marajoara floresceu e desapareceu (400 d.C – 1400 d.C) deixando marcas de sua presença, como, por exemplo, os tesos (grandes aterros artificiais) distribuídos no lado Leste da Ilha, contendo metros de altura e dezenas de metros de comprimento. Neles foram encontrados os vestígios dessa antiga ocupação humana, como, as cerâmicas. A arquitetura do Marajó, dominada pelo regime das águas, com forte influência da maré, com o tempo, passou a podendo sustentar uma grande civilização.



**Figura 1** - Tesos dos Bichos, período de seca e chuva. Projeto Antiga Amazônia Presente, MAE, USP.

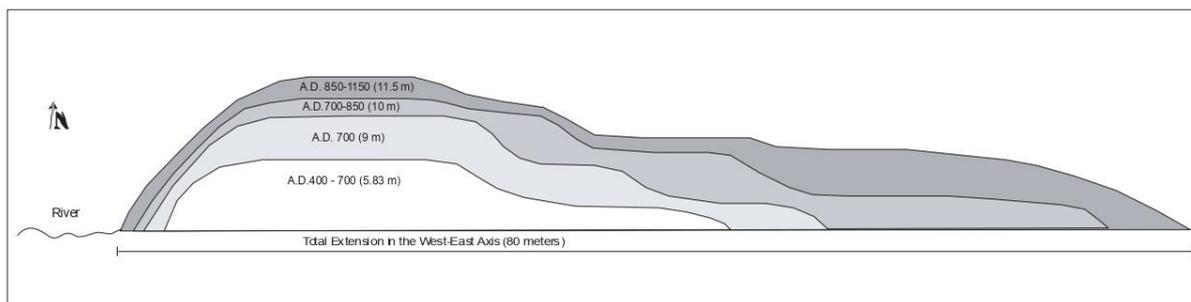
O teso é um monte artificial com a finalidade de elevar aquele lugar e sobreviver ao período das águas e não ficar submerso. Na foto no teso dos bichos, percebemos a diferença durante período de seca e de chuvas.

Os tesos marajoaras, além de elevar o território, a fim de sobreviver nos períodos de maré cheia, proporcionou a obtenção de proteína para o ano todo. Os marajoaras perceberam o potencial para o estoque de recursos aquáticos através da construção de lagos artificiais e que se formavam no regime da vazante da maré.



**Figura 2** - Modelo hipotético de desenvolvimento hidráulico. SCHAAN, 2004.

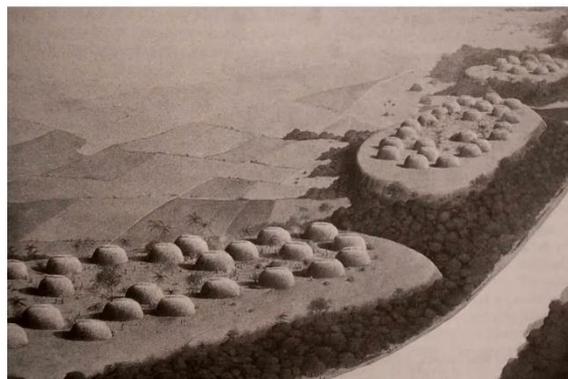
Assim, para a arquitetura do Marajó, o regime das águas e a influência da maré propiciaram vários a manutenção dos recursos aquáticos para uma grande população, logo, os tesos marajoaras não são apenas aterros artificiais, mas também como base de recursos de alimentos.



**Figura 3** - Hipotética construção dos tesos. SCHAAN, 2004.



**Figura 5** - Reconstrução hipotética dos tesos marajoara. Reprodução/Internet.  
[www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s](http://www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s).



**Figura 4** - Reconstrução hipotética dos tesos marajoara. Reprodução/Internet.  
[www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s](http://www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s).

Atualmente são mapeados mais de 1000 tesos marajoaras. Alguns aparecem em conjuntos, como, no Camutins, sendo composto por várias dezenas de tesos. É nesse contexto em que são encontradas as cerâmicas marajoaras, que sempre chamaram atenção pelas sofisticada e diversificada manifestações artísticas em suas formas, padrões decorativos e motivos antropomorfos, zoomorfos e abstratos, de combinações em vermelho, laranja, branco e preto. Além disso, as técnicas de incisão e excisão também podem ser encontradas em urnas funerárias, estatuetas antropomorfas, tangas, bancos e pratos.

## 1.2 Trajetória Histórica da Arqueologia no Marajó

A cerâmica marajoara foi uma fábrica de imagens e é estudada há bastante tempo, desde o final do século XIX, onde já havia coleções de cerâmica marajoara registradas. As cerâmicas arqueológicas do Marajó e as várias histórias da Amazônia começam a serem registradas em 1871, quando o professor norte-americano, da Universidade de Michigan, Joseph Beal Steere iniciou uma expedição na Amazônia e conseguiu recolher vários vestígios arqueológicos. Em 1914, Lange Algot conseguiu reunir um caminhão com variadas peças que estão espalhadas pelo mundo inteiro. Em 1915, em uma escavação mais sistemática, William Farabee explorou os tesos dos Camutins e conseguiu encontrar diversos vestígios marajoaras.



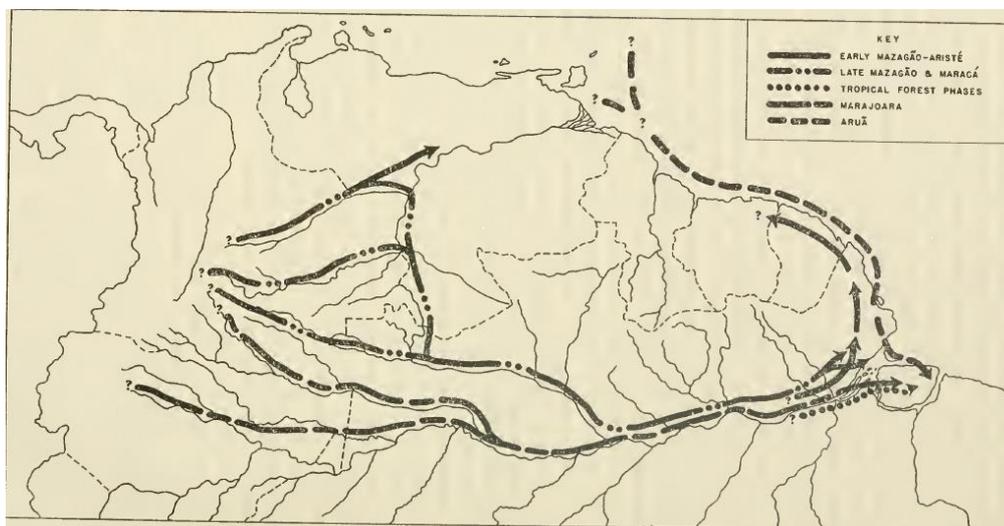
**Figura 6** - Fragmentos cerâmica marajoara. LANGE, Algot, 1914.



**Figura 7** - Esta imagem é o registro de uma escavação arqueológica realizada na Ilha de Marajó/PA em 1915, dirigida pelo arqueólogo William Farabee da Universidade da Pensilvânia. SCHAAN, 2004.

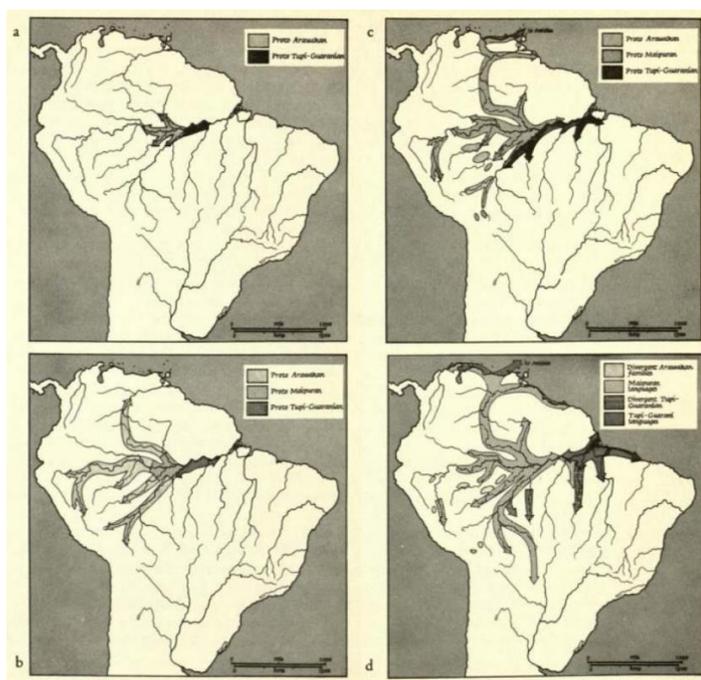
Com pesquisas mais sistemáticas na Ilha do Marajó, as análises de Betty Meggers apontaram que o determinismo ecológico foi fator limitante para o desenvolvimento cultural na região amazônica. Essa ideia consistia na dificuldade em plantar e, por conseguinte, obter subsistência para uma alta demografia. Contudo, as cerâmicas marajoaras eram uma anomalia dentro dos modelos teóricos vigentes e para lidar com essa situação, Meggers construiu a hipótese de que a sociedade que elaborou essas complexas cerâmicas seria oriunda dos Andes

ou do Caribe, que, ao chegar na Ilha do Marajó, teriam se degenerado e decaído culturalmente. Assim, o mapa a seguir ilustra seu pensamento:



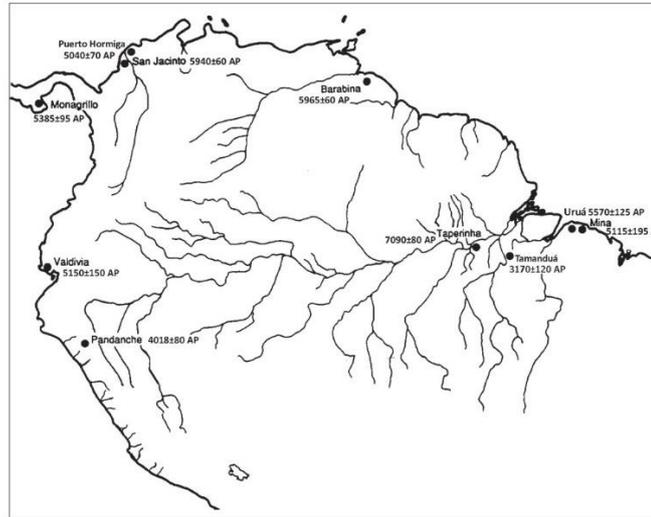
**Figura 8** - Rota de migração e difusão no norte da América do Sul reconstruída pela evidência de afiliações de fases arqueológicas na foz do rio Amazonas. MEGGERS, 1957.

A metodologia desenvolvida por Betty Meggers teve forte influência para a construção de um cenário cronológico e espacial dos antigos grupos indígenas. Contudo, para Donald Lathrap, foi na floresta tropical que surgiram muitas ideias, línguas cultura material, etc, que foram se difundido a partir da Amazônia. Assim, elaborou um modelo cardíaco a partir da Amazônia Central, dando ênfase aos estilos cerâmicos.



**Figura 9** - Rota de migração e difusão no norte da América do Sul. LATHRAP, Donald, 1970.

Ainda assim, a hipótese elaborada por Lathrap só foi confirmada quando Anna Roosevelt, nos anos 1970/1980, começou suas escavações e revelou datações bem antigas para as cerâmicas amazônicas, a exemplo do Sítio Taperinha (7090 AP) e o Sítio Mina (5115 AP), em que a autora alegou que os estilos cerâmicos foram se espalhando da Amazônia para a América do Sul.



**Figura 10** - Mapa indicando a localização dos sítios arqueológicos nos quais foram identificados alguns dos complexos cerâmicos mais antigos do continente americano (adaptado de Hoopes, 1994:12). BARRETO, 2016.

As produções acadêmicas têm colaborado na construção de narrativas acerca da cultura marajoara. De acordo com Neves (2006), entre meados do século XIX e início do século XX, naturalistas estrangeiros e brasileiros, como, Charles Hartt, Domingos Ferreira Penna, Curt Nimuendaju, Heloísa Alberto Torres, entre outros, realizaram diversas excursões ao Marajó, inaugurando uma trajetória histórica da Arqueologia na Amazônia, porém, de modo mais especulativo que arqueológico. Segundo Emerson Nobre da Silva (2017), esses estudiosos destacaram um complexo sistema representacional pelas figurações de animais e humanos expressos nas diversas cerâmicas.

Ainda que de forma tardia, a influência da escola americana foi demasiadamente impactante, sobretudo, pelos arqueólogos Betty Meggers e Clifford Evans, que começaram a pesquisar na década de 1940 e iniciaram a formação de arqueólogos brasileiros na década de 1960. Betty Meggers sistematizou suas pesquisas na Amazônia e apontou a região como uma área marginal, pois, acreditava que na Amazônia não poderia ter florescido grandes civilizações devido a dificuldade de plantação, que, logo, estaria relacionada ao crescimento populacional. Ou seja, haveria uma limitação ambiental. Dessa forma, Meggers desenvolveu teorias culturais para a região amazônica, chamada de ecologia cultural.

Ao se deparar com a cerâmica da fase marajoara, ela sugeriu a hipótese de povos exógenos à Amazônia, ou vindos dos Andes ou do Caribe, que ao chegar no Marajó, teriam decaído culturalmente devido as condições ecológicas, como já mencionado. E, assim, não poderia se desenvolver sociedades complexas, atreladas a um limite demográfico das populações locais daquela época. Assim, as evidências encontradas apontariam para a migração de sociedades externas que, ao chegarem na Amazônia, entraram em decadência cultural.

Percebe-se que Meggers introduziu determinismo ecológico para desenvolver suas teorias diante do contexto amazônico. Suas teorias nortearam o programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas (Pronapa). Este programa correspondia à rígidos levantamentos arqueológicos a partir de uma perspectiva metodológica padronizada, sistematizando as informações em categorias chamadas “tradições”, “fases” e “subfases”, marcando profundamente a arqueologia brasileira. Sendo assim, os primeiros arqueólogos formados nas acadêmicas brasileiras valeram-se dessa prática, técnica e classificação dos materiais arqueológicos.

Portanto, Betty Meggers inaugurou dos debates arqueológicos na Amazônia. Sua interpretação revelou a região como sendo influenciada por culturas externas, pois o local era impróprio para o desenvolvimento cultural, devido às limitações ecológicas impostas, principalmente, pela “pobreza do solo”. Mesmo com os registros de sociedade complexa na Amazônia Marajoara a partir dos tesos, dos padrões de enterramento e das elaboradas cerâmicas, Betty Meggers alegou a proveniência dessas evidências como sendo de sociedades advindas do Andes, que, limitadas pelo meio ambiente, não conseguiram manter seu padrão e devolúram. Assim, as interpretações desse cenário partem do princípio de que o determinismo ambiental limitou o florescimento cultural das sociedades pré-coloniais na Amazônia Tardia.

Ao analisarem os registros arqueológicos do Marajó, perceberam que o cenário destoava do paradigma proposto por Steward, dessa forma, alegaram que os padrões encontrados poderiam ser entendidos como resultado da adaptação ao meio para explicar as evidências de uma sociedade mais complexa e hierarquizada. Assim, os autores propuseram que a sociedade que produziu cerâmicas elaboradas era oriunda dos Andes e, ao adentrar as terras baixas, iniciou uma decadência cultural devido às condições ecológicas, a fim de estar em conformidade com o modelo evolucionista da antropologia estadunidense em voga. Portanto, as interpretações de Meggers e Evans apontam para uma sociedade complexa do Marajó com influências culturais externas, pois o local seria impróprio para o desenvolvimento cultural, devido à limitação ecológica imposta pelo meio ambiente, ocasionando uma decadência da cultura marajoara. Desse modo, as interpretações desses estudos partem do princípio de que fatores ecológicos limitaram o florescimento local da sociedade marajoara.

Nos anos de 1980, Anna Roosevelt promoveu significativa transformação teórica e prática ao modelo da arqueologia amazônica, demonstrando a existência de sociedades complexas no baixo Amazonas, mostrando que a região foi foco de desenvolvimento cultural, como as sociedades marajoaras e tapajônicas. Desse modo, esse cenário teórico propôs a existência de sociedades complexas, socialmente hierarquizadas e politicamente centralizadas, devido condições favoráveis de subsistência baseada no cultivo do milho e, por conseguinte, a colaboração para o crescimento populacional. Em relação a área das várzeas, essa estratégia de agricultura somava-se a caça e a pesca. Para Roosevelt (1987), o surgimento de guerras por território e a escravização de pessoas resultaram na formação de cacicados. De acordo com Gomes (2013), o debate sobre complexidade social na América já vinha acontecendo na Arqueologia e Antropologia, no contexto histórico entre os anos de 1980 e 1990. Contudo, o modelo proposto por Roosevelt serviu de base para as produções que seguiram, apresentando os aspectos de uma sociedade complexa.

O modelo de Roosevelt denotou um panorama diferente do exposto por Meggers e Evans, reconhecendo aspectos que conformam a uma sociedade do tipo cacicado na Ilha do Marajó, como, por exemplo, as construções monumentais, os assentamentos e centros cerimoniais, obras públicas, rede de trocas de bens de prestígio e a especialização no artefato. Ou seja, Roosevelt também partilha das ideias tipológicas para classificar as sociedades indígenas.

Desse modo, Roosevelt propõe a existência de sociedades hierarquizadas e politicamente centralizadas, devido a condições favoráveis de subsistência baseada no cultivo do milho e grãos, que, na área de várzeas, soma-se a caça e a pesca. Conforme Silva (2017), para Roosevelt, o desenvolvimento de uma sociedade mais complexa, baseada numa economia agrícola e refletida nas artes, é referenciada por maior aparecimento de figuras antropomorfas. Além disso, todas as transformações na cultura marajoara refletiram-se nas artes da cultura material, demarcando hierarquia, prestígio e poder político que era legitimado por uma ordem natural e divina. Apesar de não haver evidências concretas de cultivo intenso de milho na ilha de Marajó, o modelo proposto por Roosevelt serviu de base para as pesquisas arqueológicas que seguiram.

Denise Gomes garante que esses dois cenários são “produto de contextos históricos particulares” (GOMES,2013:49), influenciadas por ideologias e tendências divergentes. A própria autora tece críticas ao modelo de Roosevelt, pois, segundo ela, seus argumentos têm uma insuficiência conceitual. Para uma análise iconográfica tapajônica, por exemplo, Gomes acredita que as etnografias amazônicas e a etnologia ameríndias estabelecem conexões entre

artefatos e esfera política dessa sociedade, evidenciando a estreita relação entre política e cosmologia, envolvendo a esfera sociopolítica e os seres humanos e não humanos. Conforme Gomes (2013), pode-se refletir sobre as especificidades das sociedades pré-coloniais, distanciando-se de modelos etnocêntricos e afirmando que o discurso tradicional e evolucionista não tem contribuído para a construção das populações indígenas e ribeirinhas. Em relação ao Estado, o potencial arqueológico ainda é bastante marginal às demandas territoriais e políticas.

Assim, até o momento, foram apresentados dois cenários teóricos para a Arqueologia Amazônica, o primeiro centrado na relação entre a limitação do desenvolvimento cultural e o meio ambiente amazônico; e o segundo, por meio de diversas evidências, focado na relação entre o manejo de subsistência na região amazônica e o crescimento populacional, produzindo sociedades mais hierarquizadas e centralizadas.

Os estudos iconográficos de Denise Pahl Schaan (1997, 2004) nos tesos de Camutins, segue a linha de raciocínio de Roosevelt e aponta como modelo “cacicado” para o contexto marajoara. Contudo, a autora afirma que os marajoaras tinham sua economia voltada à exploração dos recursos aquáticos. Tendo em vista a geração de excedentes, houve a necessidade de maior controle sobre tais recursos, implicando uma estratificação social, legitimado por ancestrais míticos. Por isso, as mudanças na arte passaram a ter uma função legitimadora das elites marajoaras. Segundo Schaan (2004), a proeminência de serpentes e seres aquáticos tem ligação direta para justificar a hierarquia social e o desenvolvimento dos cacicados marajoaras.

Esses cenários teóricos preocuparam-se com a existência ou não do desenvolvimento de sociedades complexas na Amazônia Antiga. Denise Gomes (2013) destaca que esses cenários teóricos da Arqueologia Amazônica estão centrados ora na relação entre a limitação do desenvolvimento cultural e o meio ambiente amazônico, ora na relação entre o manejo de subsistência na região amazônica e o crescimento populacional, produzindo sociedades mais hierarquizadas e centralizadas. Ou seja, as discussões de tais tendências divergentes estavam girando em torno das influências teóricas e ideológicas de Steward.

Em conjunto com debates da antropologia da arte e da etnologia ameríndia, novos estudos arqueológicos trouxeram enfoques sob a variabilidade estilística da cultura material marajoara. Em sua tese de doutoramento, Barreto (2009) analisou as artes das urnas funerárias marajoara, devido seu contexto de ritualização, negociação e poder, sob a perspectiva da agência dos objetos e sua inserção nas redes de relações sociais estabelecidas.

O estudo de Barreto (2009) demonstrou que os recursos gráficos das urnas funerárias designam capacidades de agência e transformação dos corpos de artefatos. Além disso, estabelece a existência do contato com os seres não-humanos, “relacionando a conceitos subjacentes à relação humanos e animais, reprodução e transformação corporal, o que é característico das ontologias<sup>2</sup> baseadas na predação e na transubstanciação dos seres” (BARRETO, 2009, 2014; OLIVEIRA, 2016 apud. SILVA (2017). Dessa maneira, Barreto (2009) centraliza-se na variabilidade estilística das urnas funerárias e na instabilidade das formas de representação dos corpos para entender as transformações da sociedade marajoara diretamente ligada ao privilégio de inúmeras redes de interação regional devido a localização geográfica da Ilha de Marajó.

Em 2017, Emerson Nobre da Silva, em sua dissertação de mestrado, analisou o regime de materialidade e figuração das cerâmicas marajoara, em específico, o caso das tangas marajoaras, para definir alguns aspectos do sistema representacional dessa cultura. Assim, o autor analisou a iconografia das tangas marajoara para demonstrar seu potencial informativo acerca das visões de mundo da sociedade marajoara. Ao avançar nos debates acerca das estruturas que representam e compõem os corpos, isto é, as tangas marajoaras, possibilitou maior compreensão no que diz respeito a concepção, a representação e a materialização dos universos e princípios cosmológicos que estruturam o universo marajoara.

Por pelo menos 50 anos, a influência evolucionista e difusionista do determinismo ecológico de Steward marcou trajetória histórica da arqueologia da Amazônia e, em particular, as discussões sobre o florescimento ou não de uma sociedade complexa na Ilha do Marajó, onde a principal discussão foi a forma de subsistência do cacicado marajoara, ora pela agricultura de milho e grãos (ROOSEVELT, 1987), ora pelos recursos aquáticos (SCHAAN, 2004).

Hoje se sabe que há uma enorme diversidade de tradições cerâmicas, onde podemos encontrar em a cerâmica marajoara nesse contexto de grande diversidade de cerâmicas arqueológicas. Existem ainda diferentes estilos de cerâmica, que variam nas formas, na decoração, na maneira de representar animais e humanos, e é a através dessas características que podemos definir identidades culturais. Desse modo, a partir das relações tecidas entre a arqueologia, a antropologia da arte e a etnologia ameríndia, sobretudo, no que se refere a temas

---

<sup>2</sup> Na Filosofia, o termo Ontologia possui sua origem na Metafísica, segundo Aristóteles é a Filosofia Primeira que trata do estudo do ser enquanto ser. Apropriando-se da obra de Chauí (2003), a palavra ontologia é formada por outras duas: onto que significa “o Ser” e logia, “estudo ou conhecimento”. Assim, Ontologia significa “estudo ou conhecimento do Ser, dos entes ou das coisas tais como são em si mesmas, real e verdadeiramente”. CHAUI, M. Convite à Filosofia. 13. ed. São Paulo: Ática, 2003.

como agência dos objetos, perspectivismo ameríndio, ontologia da predação, figuração e materialização dos corpos, as análises das cerâmicas do Marajó têm recebido novos que enfoques que privilegiam os fluxos estilísticos e representação e composição dos corpos para aprofundar as questões das dinâmicas da sociedade marajoara.

## II. ARTES INDÍGENAS: DA AGÊNICA AO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

A antropóloga Els Lagrou (2009) afirma que abordar as artes indígenas tem sido um paradoxo, tendo em vista que essas sociedades podem não compartilhar das mesmas noções de arte criada no Ocidente pós-iluminista e sua característica de contemplação do “belo”. Inclusive, muitos centros legitimadores do mercado da arte e as próprias produções artísticas do Ocidente, como a arte conceitual, tem questionado a busca/apreciação do “belo”. Segundo a autora, apesar da provável inexistência de um conceito de estética e seus valores, como formulado na tradição ocidental, não significa que os povos ameríndios não tenham elaborado seus termos e critérios para diferenciar e produzir beleza.

Partindo da premissa que “toda sociedade produz estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e [...] se tornam vetores de sua ação e pensamento no mundo” (LAGROU, 2009:11), a busca pela beleza pode variar significativamente e pode não adquirir o *status* criado no Ocidente, pois, a partir de preocupações específicas, determinados grupos desenvolvem seus próprios estilos. Isto é, objetos e imagens agem de maneiras diversas e específicas e, por isso, devem ser analisadas em seus contextos. Sendo assim, um olhar etnológico para as artes indígenas não deve tomar como referência nenhuma definição de arte previamente estabelecida, devendo inverter a perspectiva, como um processo de construção de mundos.

Nesse sentido, nos últimos 30 anos, as relações entre estética, arte e antropologia tem contribuído para novas perspectivas acerca das manifestações artísticas dos povos indígenas. Segundo Els Lagrou e Lucia Van Velthem (2018), houve uma virada ontológica na relação entre o estudo da estética ameríndia em conjunto com a etnologia e a antropologia da arte, onde no cotidiano indígena, a arte conforma procedimentos que são material, técnica e prática e se cumpre em diversas áreas da criação e uso das obras produzidas.

Nota-se a existência de um movimento que almeja repensar os significados particulares das coisas e das imagens, levando em consideração da relação entre arte, vida e corpo, e as ontologias ameríndias, que são eminentemente estéticas e transformacional. Por isso é necessário pensar o universo ameríndio a partir de sua produção material/visual, aproximando-se da temática relacionada a corporalidade e os sistemas gráficos, que implicam reflexões sobre o estatuto ontológico dos objetos e sua agência.

### 2.1. Manifestações Artísticas e Perspectivismo dos Povos Indígenas

Em uma das primeiras abordagens para entender as manifestações artísticas dos povos indígenas, nos anos 1950, os estudos de Claude Lévi-Strauss salientavam que as artes dos ameríndios, suas técnicas, seus padrões gráficos e suas representações visuais constituíam códigos simbólicos e linguísticos, servindo como veículo ou sistema de comunicação estreitamente articulados a outras esferas da cultura e relacionadas a uma estrutura social. Os estudos de Claude Lévi-Strauss (1955) foram fundamentais para embasar as análises posteriores, como a introdução do livro *Handbook of South American Indians*, coordenadora por Berta Ribeiro, em 1987, que enfatiza o simbolismo da cultura material dos povos indígenas.

No livro *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*, de Lux Vidal (1992), são abordados os sistemas gráficos de algumas sociedades indígenas, destacando a simbologia e os mecanismos de criação artística e estética, sendo relevantes para considerar concepções da vida social e das relações entre sociedade, natureza e cosmo, além de refletir sobre como tais sociedades pensam e se representam. Dessa maneira, o livro define que as artes indígenas têm dois enfoques principais: a relação da vida em sociedade e a concepção de fundo cosmológico.

Essas primeiras abordagens não objetivavam entender a forma que a arte age sobre e dentro das sociedades indígenas. Na verdade, buscavam compreender a função social da arte ameríndia, destacando seu papel enquanto sistema ou veículo de comunicação das artes, que formariam códigos estilísticos ou uma linguagem simbólica que desvendasse a estrutura social. Segundo Denise Gomes (2012), essas análises ocorriam por causa de uma abordagem histórico-cultural, na busca da descrição dos estilos e das estruturas cronológicas da decoração dos artefatos ameríndios, enfatizando as interpretações simbólicas das expressões artísticas indígenas.

No decorrer dos anos 1990, novos estudos permitiram renovar as perspectivas acerca das artes indígenas, no intuito de inverter a perspectiva etnocêntrica da arte. No livro *Arte e Agência*, de Alfred Gell (1997) trouxe à tona um novo paradigma para a Antropologia da Arte ao questionar o conceito e os critérios da arte ocidental adotados para definir e aplicar às manifestações artísticas de outros povos. Ao problematizar o objeto de arte, o autor concentra-se na existência de uma agência dos objetos, que denotam ações, valores e ideias, equivalentes a pessoas ou a agentes sociais, que estão inseridos em uma relação social a partir de um poder agentivo. Gell e sua teoria antropológica da arte indica que os artefatos sejam equivalentes a pessoas, como agentes que compõem redes de relações, na medida em que as intencionalidades humanas podem ser assimiladas a partir do poder agentivo dos artefatos produzidos ou concebidos.

O Perspectivismo Ameríndio, proposto por Eduardo Viveiros de Castro (1996), garante que os povos indígenas da Amazônia apreendem sua estética na existência de seres humanos e não-humanos no mundo. Desse modo, os ameríndios enxergam de maneira particular as relações entre humanos e não-humanos (animais, plantas, divindades, espíritos, seres cósmicos, objetos, etc.), onde cada espécie se manifesta de determinada forma devido uma “roupa”, que esconde seu espírito interno, visível apenas para aqueles que pertencem a sua própria espécie ou a seres transespecíficos, como, por exemplo, os xamãs. Contudo, essa “roupa” é variável e dinâmica, altamente transformacional na construção de um corpo e é regida pelas ontologias amazônicas

Viveiros de Castro parte da premissa de que a diferença entre Natureza e Cultura não é operacional nas dimensões que compõem as cosmologias não ocidentais. Assim, um aspecto primordial dessa perspectiva é o estado nos quais humanos e animais não se diferem, pois, seus atributos são intrínsecos ao mundo intra-humano, em que a indiferença entre Natureza e Cultura denota que a humanidade é comum entre humanos e animais, podendo ser construída por ambos.

Ao rever os pressupostos que opõem Natureza e Cultura, Viveiros de Castro (1996) sugere o termo multinaturalismo para designar a “universalidade objetiva dos corpos e da substância [em que] a concepção ameríndia suporia uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996:116), como uma política cósmica. Assim, a Etnologia Ameríndia concentra-se nas relações entre humanos e não-humanos, devido a subjetivação das coisas, a partir de uma ontológica ameríndia animista, demonstrada por seus mitos e cosmologias.

Segundo Denise Gomes (2012), o perspectivismo ameríndio pode ser reconhecido através das mitologias das sociedades indígenas. Os mitos desses povos fundamentam e justificam toda a conduta humana e toda a atividade do indivíduo, conferindo às suas expressões um valor religioso, significativo e existencial. Entender o papel e a função dos mitos desses grupos significa compreender um estado primordial do pensamento humano, ainda que tenham passado por modificações no decorrer do tempo.

Pela dificuldade de definição, Eliade (2011) concebe o mito como uma narrativa sagrada, portanto, “verdadeira”, e de “criação” de um tempo primordial, onde relatam as primorosas atividades sagradas dos “Entes Sobrenaturais”, manifestando um modelo para a realização das atividades humanas. Os “Entes Sobrenaturais” têm um aspecto em comum: eles estão fora do mundo físico, contribuindo para o desenvolvimento de uma ação criadora na

origem, que, por conseguinte, os variados eventos míticos que decorreram resultaram no que o sujeito se tornou.

Segundo Karen Armstrong (2005), o pensamento mítico amplia o horizonte dos seres humanos, permitindo que eles imitem as divindades, para ajudar em suas problemáticas, tendo em vista que “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma histórias sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 2011:22). Dessa maneira, os distintos grupos exploram o acontecimento mítico para explicar a origem de seu padrão estético, conferindo caráter sagrado à decoração de objetos, devido à transferência e transmissão de marcas e tradições pelos seres míticos.

Por isso, é necessário “rememorar a história mítica de seu grupo, mas também reatualizá-la periodicamente em grande parte” (ELIADE, 2011:17), pois, o que aconteceu inicialmente pode e deve ser reatualizado para ser capaz de repetir os feitos desses seres não-humanos. Portanto, para as sociedades indígenas, a mitologia tem uma importância central em sua existência, a partir de suas primordiais narrativas que explicam o Mundo e sua criação, em que a alteridade se torna central, pois, o Eu é construído a partir do Outro.

Assim, a relação entre capacidade de transformação, predação e beleza liga-se ao universo indígena de maneira particular na fabricação de artefatos e pinturas. No mundo ameríndio, ao seguir modelos quase sempre não-humanos, os artefatos emulam capacidades de agência, como observado entre os Wayana.

O tipiti, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe como a cobra. No entanto, ele não possui cabeça nem rabo, para não se tornar um ser independente que devora humanos. O tipiti é um artefato que compartilha com a cobra a capacidade agentiva de constringir e é isto que se quer fazer com a mandioca. [...] O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzirem efeitos no mundo do que sua imagem (LAGROU, 2009:37)



**Figura 11** - Tipiti wayana. Acervo do Museu do Índio. LAGROU, 2009.

Assim, percebe-se que, entre os Wayana, existe uma eficácia do artefato que é instrumental e sobrenatural repleta de intencionalidades, resultante de sua agência social. Logo, o conhecimento material, técnico e prático que dão qualidades sociais às artes indígenas expressam diferentes e específicas intenções, integrados por redes de sentidos, de acordo com o contexto em que elas se inserem, isto é, suas capacidades agentivas e sua corporalidade ocorrem de modos específicos.

## 2.2. Mitologia, Corporalidade e Agência

Na mitologia kaxinawá, a anaconda ou a jiboia primordial é a dona dos motivos decorativos, concebidos a partir dos relatos do mito da origem. Dessa maneira, as narrações míticas e os cantos rituais kaxinawa são instrumentos para sua realização estética, em que “o desenho gráfico [...] representa [...] os caminhos que ligam e filtram o acesso na mundos diferentes” (LAGROU, 2009:82). Assim, a arte kaxinawa pode ser entendida como ligação e continuidade com o mundo de seres não-humanos, marcando sua particularidade de produção estética e corporal. Entende-se que os objetos são a extensão do corpo kaxinawa como resultante da agência de produção.



**Figura 12** - Desenho em papel por Merlene Kaxinawa. Motivo xamanti kene. Fonte - Coleção particular de Els Lagrou, 2009.



**Figura 13** - Sequência de pintura kaxinawá. Fonte: Els Lagrou, 2009.

Compreendendo que o universo ameríndio é transformativo, “o papel da arte é o de comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades” (LAGROU, 2009:93), principalmente na Amazônia, pois, os materiais usados para a fabricação de um “artefato-corpo” servem para a conexão com o mundo dos seres não-humanos, levando a um debate cosmológico da concepção e organização indígena.

Assim, o trabalho de Alfred Gell foi pioneiro para pensar a relação entre pessoas e objetos e suas agências sociais. O estudo de Viveiros de castro contribuiu para perceber a relação de humanos e não-humanos e entre pessoas, objetos e imagens. Dessa maneira, as relações materializadas nos artefatos estão ligadas a uma estética de intencionalidades, marcadas por suas agências sociais e transformações corporais, sobretudo nas sociedades indígenas da Amazônia.

Mesmo que hipoteticamente as sociedades indígenas desconheçam o conceito de “arte” elaborado pela tradição ocidental, suas manifestações artísticas cristalizam ações, valores e ideias e, por isso, é fundamental compreender o que tais produções artísticas ameríndias têm a nos proporcionar, segundo suas especificidades. Para tanto, Els Lagrou (2009) pontua duas discussões que estão intimamente relacionadas para tentar compreender as dinâmicas e/ou características das artes indígenas: primeiro, a inexistência do estatuto do artista enquanto indivíduo inovador; segundo, a indiferença entre arte e artefato.

A primeira questão refere-se ao processo de relações e interações da produção selecionada como da obra de arte. Segundo Lagrou (2009), na tradição pictórica ocidental, a criatividade e legitimação do artista é a fonte de inspiração, sendo agente principal de legitimação na elaboração da sua obra, constituindo independência de outras características da

vida social, em um estatuto solitário e, por isso, aparentemente sem a capacidade de comunicação com a sociedade.

Em contrapartida, na maioria das sociedades indígenas, o artista não desloca suas preocupações para fora do grupo, tornando-se incapaz de ser individualizado. A sua fonte de inspiração tem relação direta com os seres não-humanos e/ou divindades, sendo prezada a sua capacidade de interação com esses seres e o seu papel de captar e transmitir tais contatos sobrenaturais.

Entre os Araweté, Viveiros de castro descreve o processo de criação artística afirmando que o xamã se confunde com a figura do artista ao lidar com os seres invisíveis. Ou seja, ao emularem modelos quase sempre não-humanos, os artistas não se desprendem da “afinidade entre um artefato, sua forma, a técnica de produção e sua decoração, de um lado, e o ser vivo que lhe serve de modelo, de outro, [que] remete a capacidade agentiva de ambos, artefato e modelo” (LAGROU, 2009:28)

Essa perspectiva pode ser vista na fabricação do cesto Wayana, que denota a relação entre conhecer e saber fazer, conectando-se ao gavião, um ente sobrenatural:

O conhecimento técnico da produção de objetos é referido como *tuwaré*, ‘saber’, conhecer, e assim um cesto habilidoso é um *wama tuwaron*. O ser humano é adquirido com a socialização e representa o resultado de uma transmissão social, sexualmente diferenciada, cuja base pedagógica é a visualização de um modelo e o contínuo exercício de tentativa e erro. A visão é o sentido que fornece a chave para a compreensão das concepções relacionadas ao conhecimento, porque representa principal meio de representação do artefato (VAN VELTHEM, 2009:213-236 *apud.* LAGROU, 2009:20)

Percebe-se que, entre os Wayana, o modelo a ser seguido tem caráter cosmológico e essa reprodução pode ser tão completa ao ponto de o artefato ganhar agência e ter vida própria, como explicado na produção artística do tipiti. Nesse sentido, segundo Lucia Van Velthem (2010) aponta que inovar na produção de corpos e artefatos é perigoso, pois, esse processo foi posto pelos demiurgos criadores. Assim:

Humanos e objetos são igualmente decorados porque compartilham uma série de faculdades, entre as quais a antropomorfia, uma vez que para muitos povos indígenas os artefatos são compreendidos enquanto seres corporificados ou antes representam corpos ou parte deles. Os corpos dos objetos não remetem necessariamente aos humanos, pois os modelos podem ser animais, seres arquetípicos ou sobrenaturais, que adquirem assim visibilidade e capacidade de ação em determinados momentos da vida social (VAN VELTHEM, 2010:26).

Dessa maneira, destaca-se o conhecimento ancestral para a reprodução de artefatos e pessoas, tanto em relação às técnicas, quanto aos mitos que elucidam as conexões existentes entre determinados artefatos e seres não-humanos (animais, entidades, etc.).

Por conseguinte, eficácia e utilidade configuram o objetivo da criação, em que instrumentalidade e arte não precisam ser mutuamente excludentes, pelo contrário, reforçam-se uma à outra, superando a oposição entre arte e artefato, isto é, a indiferença entre arte e artefato, segundo ponto elencado por Lagrou (2009). Assim, a agência dos artefatos e a eficácia da arte dos povos indígenas causam intenções sociais nas pessoas, não existindo objetos criados ou para serem usados, ou para serem contemplados. Conseqüentemente, a valorização estética pode ser encontrada na sua distorção, tendo em vista que o sentido e a implicação das imagens e dos artefatos se modificam de acordo com o contexto em que estão inseridos, sendo impossível separar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva.

Sendo assim, a capacidade agentiva do artefato e do modelo resulta na eficácia das artes indígenas, em que a forma, as imagens e os objetos agem e contribuem para fabricar o mundo que se vive, tendo em vista que o ser humano se realiza enquanto ser social a partir da materialização de suas ideias, onde “a imagem tem sentido porque funciona [e] sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera” (LAGROU, 2009:37), imitando a capacidade de seres não-humanos para exercer efeitos no mundo.

Apesar disso, a aplicação de modelos humanos e não-humanos depende muito “do equilíbrio social e ambiental de cada povo, o qual é prioritário na preservação e valorização dos sentidos e das dinâmicas próprias de comunicação e experimentação desses saberes e práticas” (VELTHEM, 2010:28.). No caso dos animais, a ênfase é dada para aquelas que desenvolvem importante papel simbólico e prático para determinado grupo.

Para os Wayana, os humanos são fabricados por meio das mesmas técnicas que o artefato. Ou seja, a partir da noção dos modelos de criação dos demiurgos e compartilham as mesmas referências primordiais. As técnicas para decorar o corpo são as mesmas para decorar e elaborar os artefatos, revelando o caráter mítico e cosmológico realizado pelos Wayana (VELTHEM, 2009).



**Figura 14** - Trançado, warumê. Cesto denominado poraxi. Laboratório de Som e Imagem em Antropologia/USP.

A fabricação de corpos, no mundo artefactual ameríndio, é produzido a partir da mesma natureza e técnica do modelo, redefinindo a concepção de corpo, ao entender que “artefatos são corpos e corpos artefatos” (LAGROU, 2009:39). Esses “artefatos-corpos” adquirem, então, capacidades de agir de certos modos e em certos momentos da vida social de determinado grupo.

Sendo assim, as práticas de transformação de um corpo, humanos ou objetos, são desenvolvidas para dotá-lo de capacidades sociais, indicando diversas e específicas intenções sobre o meio social e cosmológico. Portanto, um corpo humano moldado pela intervenção ritual, esculpido por grafismos, pode ser concebido como obra de arte, tornando-se um artefato conceitual, sendo que sua funcionalidade e contemplação tornam-se inseparáveis. Uma condição responsável pela eficácia um artefato depende do tipo de arte em questão: pintura corporal, tecelagem, trançado, pintura corporal, escultura, cerâmica etc.

Entre os Kaxinawa, a preocupação gira em torno do modo de produção das coisas, impregnados de agência, ademais de possuírem donos que são responsáveis pela existência de animais, plantas e pessoas. Produzidos a partir de modelos primordiais, cada parte do corpo é fabricado por uma técnica diferente. Para os kaxinawa, o poder da imagem e a importância da técnica são fundamentais para a construção da forma de um corpo.

O mito e o ritual situam a origem dos primeiros humanos no tronco oco de uma árvore. O imaginário da árvore como protótipo para o corpo humano é recuperado pela ontologia kaxinawa de múltiplas maneiras. Primeiramente, durante o rito de passagem, um banco é esculpido, pelos pais, das raízes tubulares da samaúma à imagem da criança. [...] Vida é insuflada no banco

através de um canto ritual e um banho no rio, onde os homens tingem o banco de vermelho, levando-o para casa onde as mães o pintam com o *xunu kene*, o motivo da samaúma. [...] visa passar para a criança o conhecimento da samaúma. O banco é chamado de: árvore do japim (o *txana* donos do canto), árvore do Yube (a boa anaconda/lua), árvore do pensamento, árvore do desenho e árvore do trabalho.

O canto se dirige ao banco como a uma criança, para que passe suas qualidades para a criança: a vida longa de uma samaúma com raízes firmemente plantas (“eu não anda por todo canto”), um “coração forte”, que não sente medo à toa, e um conhecimento sobre os segredos da vida e da morte atribuídos em um mito a essa árvore. O banco, usado pelas crianças para descansar durante as intervenções rituais, é produzido pelas mesmas técnicas que produziram a estrutura da criança no ventre e recebe a mesma decoração que receberá a pele da criança depois do rito de passagem.

A pele é concebida como tendo sido tecido. A identidade original entre a pele e tecido é estabelecida pelo mito do grande dilúvio quando um casal deitado na rede se transformou na jiboia-anaconda. A pele da jiboia é a rede ancestral tecida pela primeira mulher, e será esta mesma jiboia que ensinará às mulheres, depois do dilúvio, a arte da tecelagem. Esta mesma pele da jiboia se tornará a fonte inesgotável de inspiração do sistema gráfico kaxinawa, pois contém desenhos que existem, uma ideia difundida na Amazônia indígena (LAGROU, 2009:45-46)

Essa passagem permite entender as relações tecidas entre mito, agência e corporalidade na fabricação de um “artefato-corpo” e sua eficácia. A Transformação corporal acontece através de um modelo a ser emulado, uma árvore. Um banco pode ser construído à imagem de uma criança e sua eficácia está contida no conhecimento da samaúma passado à criança, que recebe as qualidades do banco. Com isso, as técnicas de produção das pessoas e dos objetos são as mesmas, partindo de um mito que transmite um conhecimento ancestral, em que seres não-humanos constituem a fonte de inspiração do artista, por conseguinte, do sistema gráfico kaxinawa.

Percebe-se que o modelo de fabricação dos corpos denota da ontologia da predação, em que o Eu é produzido a partir do Outro, em um complexo processo de alteridade da agência. Ou seja, os modelos a serem emulados. Assim, a agência é apanhada através das técnicas empregadas e da estética produzida a partir de um saber ancestral concebido pelo canto durante o ritual.

A particularidade do fazer ameríndio é explicada pela importância da produção de artefatos e corpos, causando seu entrelaçamento em sua fabricação interior e decoração exterior, em uma relação de interação sobreposta. A beleza está contida no Outro, isto é, na alteridade, que constitui o Eu ameríndio a partir de uma fonte de inspiração artística e cultural exterior, captando e incorporando qualidades ou capacidades agentivas de pessoas e/ou objetos. A

concepção ameríndia tem relação com as maneiras específicas de produção ligadas a transformações específicas, determinadas pela alteridade entre coisas e pessoas.

A perda da eficácia das artes indígenas relaciona-se aos contextos de uso e circulação, mudando o modo de agir sobre o mundo. Sendo a estética considerada a manifestação de conhecimento, sabedoria e experiência ancestral, suas preocupações leva em consideração a agência social e a produção do artefato para torná-lo eficaz. Assim, corpo e pessoa são centrais para produzir e transformar artefatos, preocupando-se a relação da alteridade e seus efeitos no mundo, buscando a fonte de inspiração dos estilos ameríndios no exterior do mundo humano.

De acordo com Gomes (2012), as artes indígenas do baixo Amazonas estão ligadas a um sistema cosmológico pan-amazônico comum e dinâmico, que possui um certo padrão estético representado na cultura material, possibilitando permear o pensamento ameríndio. Segundo a autora, a apreensão da natureza simbólica dessas expressões estéticas, correlacionadas a diversos rituais, pode levar a descoberta do caráter do poder político das sociedades ameríndias.

Dessa maneira, as artes indígenas, através das capacidades de agência e da corporalidade, são produções ligadas a saberes ancestrais, em sua maioria regidos por narrativas míticas e práticas rituais, que permitem “ordenar e definir o universo social e o não social, o humano e o não-humano” (VELTHEM, 2010:24). Sabendo que os elementos estéticos armazenam e transmitem informações compartilhadas e entendidas entre o artista e seu grupo, suas eficácias devem ser abordadas segundo seus contextos, visto que agem de maneiras específicas

Com o surgimento desses novos estudos que relacionam estética, arte e antropologia, os frutíferos debates sobre as perspectivas acerca das experiências estéticas indígenas têm possibilitado estabelecer conexões com a dinâmica da vida ameríndia. Nessa perspectiva, a visão cosmológica de determinado grupo é a teorização do lugar que os humanos e não-humanos ocupam no mundo natural, considerando as artes indígenas como a materialização da necessidade humana em expressar seus conhecimentos e suas experiências.

Tendo em vista que esses temas colaboram para entender a produção artística de objetos e pessoas, nas artes indígenas, os modelos a serem emulados e/ou a fonte de inspiração quase sempre são conferidos a seres não-humanos e/ou sobrenaturais e/ou divinos, sendo eles muitas vezes confundidos com o próprio artista, em uma produção de caráter cosmológico.

A mudança de paradigma na análise das artes indígenas é entendida como virada ontológica por Els Lagrou e Lucia Van Velthem (2018), pois, houve uma radicalização

antropológica de levar em consideração outras ontologias, ou seja, outros pensamentos sobre o mundo. Segundo Viveiros de Castro (1996), as ontologias dos povos indígenas da Amazônia são eminentemente estéticas com formas instáveis que os corpos assumem, podendo ser altamente transformacional e repleto de agências sociais.

Portanto, as artes indígenas também devem ser compreendidas enquanto seu papel transmissor de conhecimento cosmológico e mitológico, preocupando-se com o significado da existência humana. Dessa forma, a estética indígena está diretamente relacionada a uma visão de mundo, onde os relatos míticos constituem experiências sociais.

### **III. NOVOS OLHARES E NOVOS RUMOS PARA A CULTURA MATERIAL MARAJOARA**

A partir do que foi discutido nos capítulos anteriores, percebe-se que as cerâmicas da fase marajoaras podem ser vistas como uma produção que segue padrões estilísticos e funções estabelecidas que permeiam aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos. A criação é feita através de combinação de complexos fatores culturais e, por isso, as cerâmicas são produtos e vetores de relações sociais e, assim, nos fornecem informações sobre os universos simbólicos da sociedade marajoara.

#### **3.1 (Re)Pensando a “Fase” Arqueológica Marajoara**

O conceito de “fase” arqueológica entende a cultura como conjunto coerente e homogêneo de comportamentos e práticas entre os indivíduos de certo grupo social. Contudo, essa tipologia traz certos incômodos para a construção de tal quadro cronológico e espacial arqueológico da Amazônia. É o que mostra o estudo de Mariana Petry Cabral (2011) sobre o contexto arqueológico da Fase Koriabo, no Amapá, apontando as limitações por detrás desse conceito.

Cabral (2011) afirma que, apesar do conceito de “fase” ser útil para organizar os dados e torná-los inteligíveis, ele carrega um forte caráter homogêneo, indicando a inexistência de qualquer transformação cultural. Essa homogeneidade cultural gera obstáculos nas observações do contexto cerâmico e reforça os princípios desenvolvidos por Evans e Meggers. Assim, a autora alega que, para escapar desse ‘engessamento’ do registro arqueológico e melhor explicar a densa variabilidade e a mudança cultural da fase Koriabo, é necessário realizar estudos pormenorizados.

Schaan (2007) já havia alertado sobre essa problemática que dificulta a construção da história da sociedade marajoara por limitar a produção de uma história dinâmica e repleta de mudanças socioculturais, pois, não se vislumbrava a possibilidade de que indústrias cerâmicas possam mudar e que processos de produção, circulação, uso e descarte de artefatos possam ser extremamente complexos e modificarem-se juntamente com mudanças sociais e econômicas importantes.

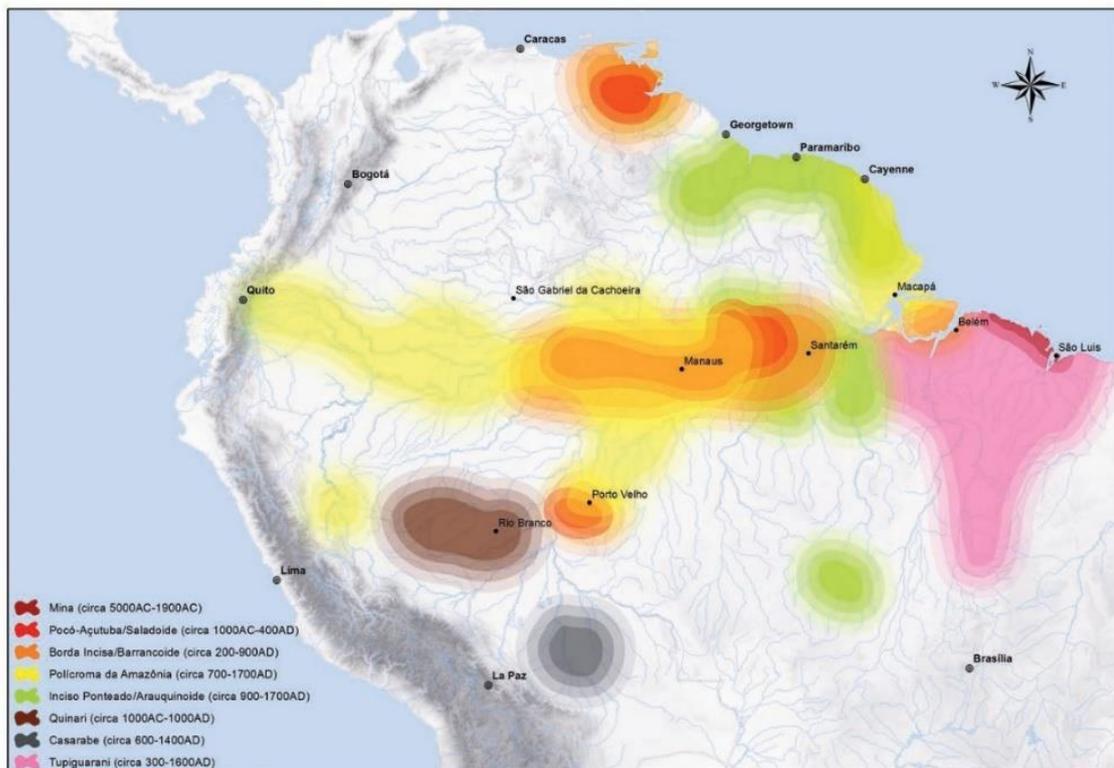
Assim, é necessário questionar o uso desses conceitos para levar em consideração a variabilidade estilística de conjuntos de artefatos e sua relação com continuidades culturais e mudanças sociopolíticas dentro de uma mesma fase arqueológica, como já destacado por

Barreto (2009) e Nobre (2016) e suas observações sobre a enorme variabilidade estilística marajoara, que podem nos ajudar a compreender que a sociedade marajoara não se encaixa nesse conceito.

### 3.2 Diversidade de Tradições Cerâmicas com Distribuições e História Distintas

Devido as pesquisas realizadas desde então, pode-se fazer mapas da distribuição dos sítios arqueológicos, principalmente, através da utilização de tipologias em tradições e fases que servem para classificar as cerâmicas arqueológicas da Amazônia. Recentemente houve o mapeamento da diversidade de tradições cerâmicas arqueológicas com distribuições e histórias distintas.

É nesse contexto que se percebe a existência de diferentes estilos de cerâmica que variam nas formas, na decoração, nas representações e é a partir dessas características que se definem identidades culturais. Assim, houve também uma diversidade cultural enorme que se pode perceber na diversidade linguística das sociedades indígenas da Amazônia.



**Figura 15** - Distribuição de principais complexos cerâmicos ou tradições cerâmicas da América do Sul.  
[www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pWHY&t=1458s](http://www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pWHY&t=1458s).

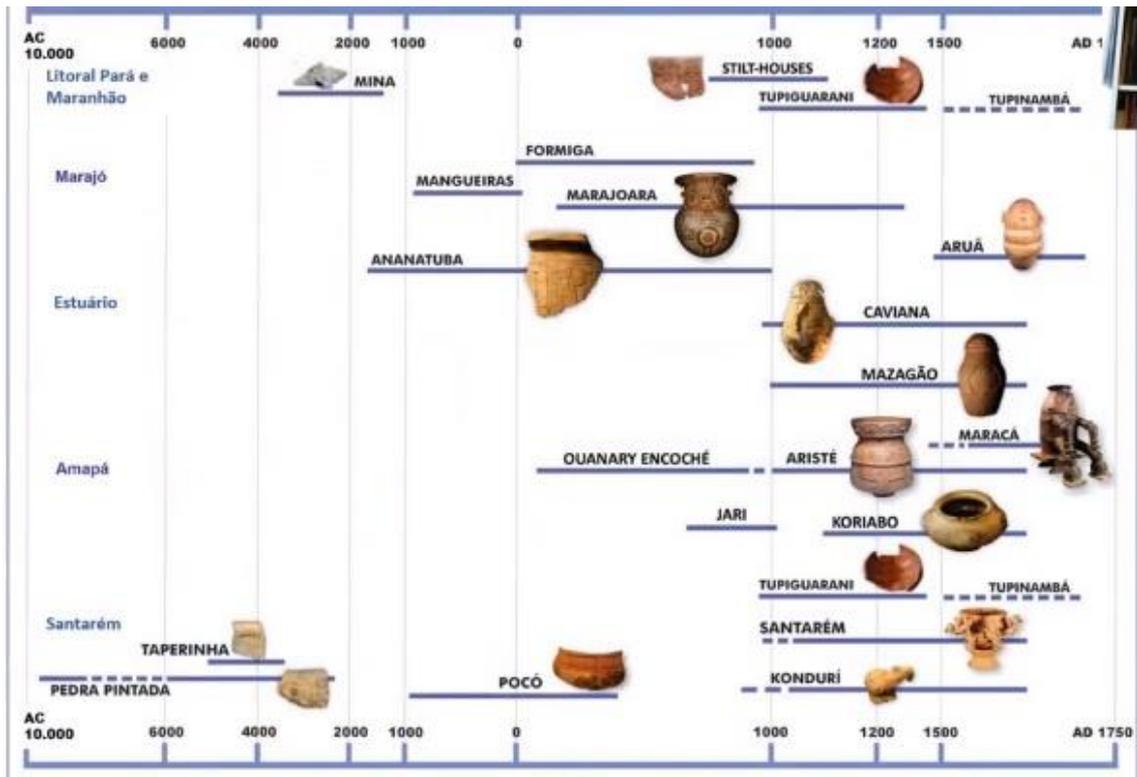
As informações da figura 15 inferem que há uma enorme variabilidade de tradições cerâmicas que acontece desde 5 mil anos antes do presente até o ano 1700 d.C. É nesse contexto

de diversidade de tradições que se encontra a cerâmica da fase marajoara. Se diminuirmos a área de análise para a região do Baixo Amazonas, podemos perceber que ainda assim há uma grande diversidade de estilos cerâmicos.



**Figura 16** - Distribuição de estilos cerâmicos no Baixo Amazonas. Reprodução/Internet.  
[www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s](http://www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s).

Na distribuição de estilos cerâmicos no Baixo Amazonas, como mostra a figura 16, evidencia a contemporaneidade da cultura material nesta região. Detalhe para a cerâmica Koriabo que demonstra uma variabilidade espacial, promovida, muitas vezes, por meio de trocas e/ou redes de contato. Dessa maneira, mesmo olhando para uma região menor, como o Baixo Amazonas, já percebemos uma diversidade cerâmica muito grande. Podemos notar também a contemporaneidade em que tais estilos vão surgindo.



**Figura 17** - Linha do tempo com as cerâmicas arqueológicas do Baixo Amazonas. Reprodução/Internet. [www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s](http://www.youtube.com/watch?v=OnO-IM3pwHY&t=1458s).

Em termos temporais, nota-se, na figura 17, que, sobretudo, a partir do ano mil, há uma grande diversidade de estilos cerâmicos, uma explosão cultural. A Arqueologia tem demonstrado que neste período houve um grande adensamento populacional na região amazônica. Assim, em conjunto com a natureza, os povos indígenas desenvolveram uma magnífica história milenar (NEVES, 2006). Dessa maneira, é possível reconhecer tal diversidade a partir dos diferentes estilos produzidos. Sendo assim, os conceitos de “tradição” e “fase” arqueológicas são fundamentais para orientar a classificação desse material arqueológico a fim de construir um cenário cronológico e espacial das culturas ameríndias, sendo importante para identificar as transformações que ocorreram no tempo e no espaço.

Em meados do século XX, a arqueologia amazônica foi construída sob o paradigma evolucionista e difusionista para classificar as sociedades das Américas antes da chegada dos europeus. O modelo tipológico de organização das sociedades americanas, de Julian Steward, elaborado na década de 1940, foi apresentado no *Handbook of South American Indians* (1948). Partindo de premissas ecológicas, Carlos Fausto (2010) afirma que Steward, com uma perspectiva ligada a antropologia ecológica, desenvolveu classificações para as diferenças culturais do continente americano, nivelando em grupos evolutivos de acordo com padrões de organização social, econômica e política, como pode ser vista na figura a seguir:



**Figura 18** - Mapa do início da década de 1950 que representa uma perspectiva comum na antropologia do período, colocando a Amazônia em um contexto periférico na história cultural da América do Sul. NEVES, 2006.

Suas ideias serviram de base para o modelo proposto por Elman Service (1962), que formulou uma tipologia de estágios sociopolíticos divididos em bando, tribo, cacicado e Estado. Segundo Gomes (2003), essas categorias influenciaram a Arqueologia da Amazônia em busca de sociedades complexas, com o foco principal em prospecções arqueológicas, objetivando determinar fases e tradições cerâmicas. Essas ideias podem ser notadas através das pesquisas realizadas por Betty Meggers e Clifford Evans na Ilha do Marajó ao construir uma proposta explicativa para a arqueologia regional, segundo estudos concentrados em analisar complexas combinações técnicas das cerâmicas em relação ao tempo de consumo necessário para sua elaboração.

No decorrer do século XX, a Arqueologia Processual faz críticas ao histórico-culturalismo por normatizar a cultura e enfatizar os processos de mudanças culturais. Uma vertente desse modelo foi a ecologia-cultural, a partir das ideias de Julian Steward. Com essas influências, Meggers e Evans tentaram provar a relação entre ecologia e desenvolvimento

cultural. Contudo, ao herdar da metodologia histórico-cultural<sup>3</sup> para identificar e mapear as culturas no espaço com a finalidade de construir cronologias culturais, afirmaram que a Amazônia seria um ambiente pobre de recursos de subsistência de sociedade demograficamente densas e socialmente complexas.

### 3.3 Diversidade e Fluxo Estilístico na Cerâmica Marajoara

No trabalho de Barreto (2009), são analisadas urnas funerárias da cerâmica marajoara de sete museus brasileiros, oito museus estadunidenses e dez museus europeus, divididas em quatro grupos, observando os seguintes atributos: dimensões, forma/contorno do vasilhame, acabamento da superfície, motivos decorativos e representação figurativa, tipo de motivo decorativo e tipo de representações figurativas.

Nas urnas do grupo 1, percebe-se que as faces ocupam o pescoço da urna, enquanto no bojo são representados os membros superiores dobrados, evidenciando mãos/patas com três ou quatro dígitos. Nas faces predominam grandes olhos redondos, com pálpebras semi-cerradas e salientes, nariz e boca em relevo, emolduradas por faixas em T, às vezes interpretadas como sobancelhas (BARRETO, 2009).



**Figura 19** - As quatro faces de uma urna do grupo 1. Nota-se os elementos b e c também posicionados em lados simetricamente opostos. BARRETO, 2009.

<sup>3</sup> No final do século XIX, a antropologia surge em meio a discussão acerca da variabilidade étnica humana, numa perspectiva chamada histórico-cultural. Esse paradigma parte da premissa que um conjunto de características comuns corresponde a um mesmo grupo étnico e linguístico (SCHAAN, 2014)



**Figura 20** - Variações nos elementos constitutivos da figura principal nas urnas do grupo 1. BARRETO, 2009.



**Figura 21** - Figuras zoomorfas pintadas no bojo das urnas do grupo 1. BARRETO, 2009.

Esses elementos recorrentes dão forma e constituem o corpo dessas urnas antropozoomorfas a partir de elementos de animação: corporalidade, sentido e agência. Assim, os seres mitológicos concebidos nas urnas denotam intercomunicabilidade entre o mundo animal e mundo humano, levando em consideração que, por exemplo, a coruja e o gavião estão presentes em diversas mitologias indígenas e associado a visão pós-morte. Dessa maneira, as urnas funerárias marajoara do grupo 1 replicam os mitos e reiteram princípios básicos do perspectivismo amazônico

Nessas urnas, destacam-se os corpos constituídos de personagens específicos, apresentando uma variação dimensional e proporcionando diversidade na forma e nos grafismos. Mesmo obedecendo recorrências estruturais de maneira geral, devido a composição de elementos plásticos e pintados, com a figuração predominante de seres zoomorfos antropomorfizados, a diversidade pode ser identificada.

Nesse primeiro grupo, é possível perceber variações, que podem definir determinadas identidades sociais, através de emblemas que são sacralizados e venerados e repleto de agência.

São urnas que constituem um corpo ou envoltório, para potencializar as almas dos humanos após a morte.

Nas urnas do grupo 2, aparentemente há uma menor variabilidade em relação ao grupo 1. As diferenças residem em que as urnas do grupo 2 não compõem uma entidade única e teria também alto grau de reconhecibilidade. Além disso, parece haver uma independência em certos campos decorativos. Assim, mesmo que as urnas desse grupo não pareçam conter a mesma função ritual e uma menor variabilidade, elas são mais estilizadas.



**Figura 22** - Em sentido horário: ICBS-MAE 1633, 1619, 1604 e 1600.

Essas urnas são comumente pintadas em vermelho e preto, com grafismos de um rosto sorridente. Porém, há uma variação na indicação dos dentes, como visível na urna 1619. Todas essas urnas são uma das mais duradouras ao longo do período clássico da fase marajoara (700-1100 d.C.).

as urnas do grupo 3, ocorrem duas versões que reproduzem representações de figuras animais. Importante ter atenção que nesse grupo, as urnas aparecem compostas com pelos menos três divisões independentes. Ainda assim, é possível perceber uma interdependência na combinação de elementos, fazendo com que haja uma experiência sensorial em torno de toda produção dessas urnas.



**Figura 23** - Urna ICBS-MAE 1620 (altura 38 cm). BARRETO, 2009).

Desse modo, existe um princípio estrutural em campos horizontais que são organizados por combinações e regras, variando na extensão do material e na quantidade de motivos combinados, denotando uma representação de múltiplas identidades. Dessa maneira, pode-se entender que essa produção seja efeito de fluxos culturais, demonstrando apropriação ou emulação de estilos, porém, dentro do campo de reconhecibilidade do grupo.

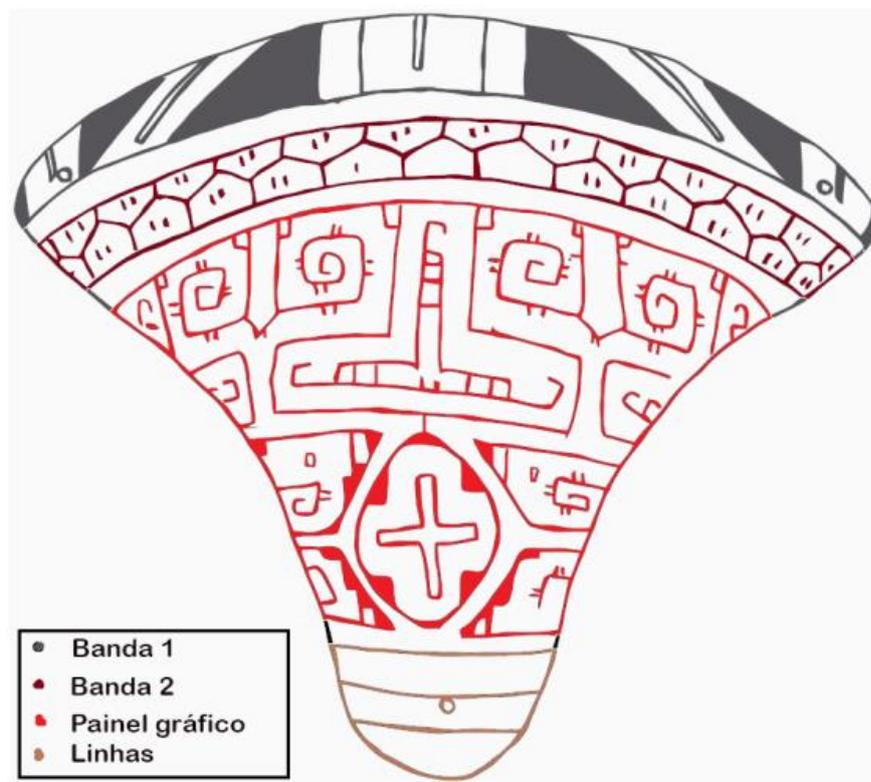
No grupo 4, encontram-se as urnas do estilo Pacoval Inciso, que ocorrem de duas maneiras básicas e se assemelham as urnas da fase Guarita. Seus motivos remetem cobras ou aves sem grande variabilidade humana, mas que lembram as produções da cerâmica Tapajônica, Maracá e Guarita, assim, temos noção de a produção destas urnas também estiveram passíveis a emulação e transformação, apontando para “redes de interação regional ao longo da bacia Amazônica” (BARRETO, 2009:203).



**Figura 24** - Urna "Pacoval Inciso" do acervo do Museu Etnológico de Berlim (altura 65 cm; largura: 33 cm). BARRETO, 2009.

Ao estudar as tangas marajoaras, Nobre (2016) dividiu as peças pesquisadas em nove grupos. Devido ao grande conjunto analisado, a explanação aqui se resumiu a sintetizar suas ideias, sem perder o foco do objetivo, ao considerar os padrões gráficos e a recorrência de motivos estilísticos. O autor, primeiramente, chama a atenção ao fato de que a maior parte desses grupos foram encontradas tanto na região do rio Anajás quanto na região do lago Arari. Logo, tangas que compartilham padrões específicos podem não ser encontradas no mesmo sítio. Desse mod, as tangas parecem serem mais um marcador de semelhanças do que um marcador de diferenças regionais.

As tangas estudadas por Nobre (2017) também nos direcionam a perceber as diversidades de estilos da cerâmica arqueológica marajoara, onde a variabilidade de grupos e sua diversidade impulsionam a refletir sobre a estética marajoara para além da ideia homogênea de “fase” arqueológica. O autor utiliza como metodologia a análise dos campos gráficos e seus aspectos estruturais e variáveis. Nesta, os motivos gráficos constituem padrões de banda, que delimitam e dividem as composições, permitindo compreendê-las.



**Figura 25** - delimitação dos campos gráficos das tangas. NOBRE, 2017.

A amostra estudada conta com 210 tangas, sendo que 92 peças apresentam 4 campos gráficos, 47 peças apresentam 4 campos gráficos, 17 peças apresentam 2 campos gráficos, 15 peças apresentam 1 campo gráfico e 5 peças apresentam 5 ou mais campos gráficos. Em todas as tangas analisadas pelo autor, há um campo maior denominado de painel gráfico, que apresenta gráficos e motivos mais complexos, podendo a altura do painel ser variável. A partir dessas recorrências, foi definido as seguintes áreas: banda 1, banda 2, painel gráfico e linhas.

Ao trabalhar um olhar profundo para as cerâmicas arqueológicas do Marajó, em particular, as tangas marajoaras, foi identificado uma variabilidade de nove conjuntos nos princípios estruturais. Sendo “produto da combinação e recombinação de um número limitado de motivos aludindo a seres específicos, bem como da transformação destes, por meio de um conjunto de princípios” (NOBRE, 2017:216), as tangas marajoaras devem ser entendidas a partir da diversidade da forma, da variabilidade estilística, tendo em vista redes de contato e interação dos fluxos estilísticos.

Essas noções são melhores entendidas a partir do questionamento de Barreto (2016): o que a cerâmica marajoara nos ensina sobre fluxo estilístico na Amazônia? Segundo a autora, esse cultural material evidencia processos de alta intensidade da permeabilidade de fluxos estilísticos através da estimulação de processos sociais. Comprovação disso são os símbolos de prestígio e poder que dominavam a dinâmica social na Ilha do Marajó e eram replicados nas cerâmicas cumprindo os processos de emulação, técnicas e motivos gráficos.

Exemplo disso são os objetos de pedra verde (nephrita ou jadeíta) que são encontrados na ilha mas que sua matéria-prima é externa, revertendo-se, assim, em um item raro e de difícil acesso. Dessa maneira, pelo seu valor, essas insígnias, conhecidas como muiraquitãs e labretes, foram replicadas em peças cerâmicas em grande número e variabilidade morfológica.



**Figura 26** - Muiraquitãs (acima) e labretes (abaixo) em cerâmica associados à fase Marajoara (coleção do Instituto Cultural Banco Santos/MAE; Fotos: Cristiana Barreto). À direita, para referência, um muiraquitã lítico típico da região de Santarém (Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTI; Foto: Cristiana Barreto) e um labrete em calcedônia também encontrado no Marajó. BARRETO, 2016

Desse modo, Barreto (2016) afirma que esse exemplo nos ensina que “a permeabilidade de um conjunto artefactual cerâmico para fluxos estilísticos se dá dentro de processos sociais específicos, cheios de sentidos, significados e intenções” (2016:124). Portanto, a emulação de elementos externos segue dinâmicas internas para a continuação de reconhecibilidade. Assim, podemos entender que os fluxos por detrás da grande variabilidade estilística encontrada na ilha de Marajó durante a “fase” Marajoara têm relação direta os processos sociedades pela interação, troca e emulação, ou seja, o desejo de imitar ou copiar um grupo que está no poder e a adoção de produtos ou estilos associados a determinado grupo.

Entendendo que a arte e os mitos sintetizam e materializam conceitos e conhecimentos indígenas, estes podem refletir os princípios organizacionais de determinada sociedade. Tendo em vista que muitos estilos cerâmicos compartilham aspectos comuns e podem indicar matrizes tecnológicas comuns ou extensas redes de interações, o avanço das pesquisas tem demonstrado uma enorme diversidade estilística das cerâmicas amazônicas, apontando continuidades e rupturas regionais e locais, por conseguinte, evidenciando a existência de uma cronologia e variedade cultural mais complexa. Assim, os artefatos produzidos e utilizados por seus membros os representam o registro arqueológico.

## CONSIDERAÇÕES

A história da arqueologia na Amazônia mostra que a disciplina, a partir das análises das exuberantes cerâmicas marajoaras, teve problemas de transpor suas teorias ao contexto amazônico que, por conseguinte, auxiliou na construção de narrativas que ora pendulavam para o pensamento de uma região inóspita, ora tendia a pensá-la como área de desenvolvimento cultural de sociedades complexas. Contudo, essas perspectivas não tentaram compreender como essa cultura arqueológica estava inserida em redes de contatos e interações, podendo explicar a variabilidade do fluxo estilístico e cultural encontrado na Ilha do Marajó.

Os recentes estudos das artes indígenas no Brasil através do diálogo entre Antropologia da Arte e Etnologia tem possibilitado desenvolver noções sobre o pensamento cosmológico e mitológico das sociedades ameríndias. Esta abordagem demonstra seu caráter específico e fascinante, variando de uma cultura para outra, que operam de diferentes maneiras por serem consideradas como seres corporificados e repletos de capacidade agentiva que intermediam as relações sociais e cosmológicas. Estas relações geralmente, marcadas pelas interações com seres não-humanos, são fundamentais para compreender os processos sociais e culturais carregados de valorização estética para a construção de mundos.

A corporalidade é necessária para pensar a História da Amazônia Antiga do Marajó inserida numa complexa dinâmica de interações culturais. Da mesma forma, possibilita compreender a cerâmica marajoara enquanto importante tecnologia de compartilhamento e transmissão de ideias a partir de sua variabilidade e diversidade estilística, representativas de seus universos e princípios cosmológicos. Portanto, os novos olhares e os novos rumos sugeridos para a cultura material marajoara apontam que a agência desses artefatos tem profunda relação com a questão da corporalidade, ou transformação corporal, tópico fundamental para entender a estética das sociedades indígenas amazônicas.

Por fim, é necessário entender que os objetos e imagens indígenas denotam ações, relações, emoções e sentidos que estão ligados ao modo como as pessoas agem, produzem e existem no mundo. Funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, contendo uma eficácia estética e constituindo uma capacidade agentiva da imagem para criar e transformar o mundo, a partir da possibilidade de coexistência e sobreposição de diferentes mundos.

## REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, Karen. O que é mito?. In.: ARMSTRONG, Karen. Breve história do mito. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 7-16.
- AGUILAR, M. A. B.; GONCALVES, J. P. Conhecendo a perspectiva pós-estruturalista: breve percurso de sua história e propostas. REVISTA CONHECIMENTO ONLINE, v. 1, p. 24-35, 2017.
- BARRETO, Cristiana. A Construção de um passado pré-colonial: uma breve história da arqueologia no Brasil. Revista USP, v. 44, p. 32-51, 2000.
- BARRETO, Cristiana. Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga. São Paulo: Programa de pós-graduação em Arqueologia. Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de São Paulo, 2009 (Tese de Doutorado).
- BARRETO, Cristiana; BETANCOURT, C. J. (Org.) ; LIMA, Helena P. (Org.) . Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese. 1. ed. Belém: IPHAN /Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016. v. 1. 668p.
- BARRETO, Cristiana. A Construção de um passado pré-colonial: uma breve história da arqueologia no Brasil. Revista USP, v. 44, p. 32-51, 2000.
- BARRETO, Cristiana. Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga. São Paulo: Programa de pós-graduação em Arqueologia. Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de São Paulo, 2009 (Tese de Doutorado).
- BARRETO, Cristiana; BETANCOURT, C. J. (Org.) ; LIMA, Helena P. (Org.) . Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese. 1. ed. Belém: IPHAN /Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016. v. 1. 668p.
- CABRAL, M. P. Juntando Cacos: Uma Reflexão sobre a Classificação da Fase Koriabo no Amapá. Amazônica: Revista de Antropologia (Impresso), v. 3, p. 88-106, 2011.
- CHAUÍ, M. Convite à Filosofia. 13. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- COSTA, Luiz Antonio Lino da; FAUSTO, C. The Return of the Animists: Recent Studies of Amazonian Ontologies. Religion and society, v. 1, p. 89-109, 2010.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 6. Ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010. 179p.
- FAUSTO, Carlos. Os índios antes do Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Arqueologia. São Paulo: Editora Contexto, 2010, 125p.
- FUNARI, P. P. A. O que é arqueologia?. In.: FUNARI, P.P. A. Arqueologia. 3. ed. São Paulo, SP: Contexto, 2014. p. 13-27.
- GELL, Alfred. Arte e agência: uma teoria antropológica. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 400pp., 88ils.

GOMES, D. M. C. A Amazônia antes da complexidade social: um estudo de comunidades pré-coloniais no Baixo Tapajós. *Arqueoweb, Espanha*, v. 5, n. 2-3, 2003. p. 1-11.

GOMES, D. M. C. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, p. 133-159, 2012.

GOMES, D. M. C.. A arqueologia amazônica e ideologia: uma síntese de suas interpretações. *REVISTA DE ARQUEOLOGIA PÚBLICA*, v. 7, p. 48, 2013.

Kopenawa, Albert, Bruce, Davi. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone -Móises; Prefácio d Eduardo Viveiros de Castro – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els. Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora ComArte, 2009. v. 1.

LAGROU, Els; VELTHEM, L. V. As artes indígenas. Olhares cruzados. *BIB REVISTA BRASILEIRA DE INFORMACAO BIBLIOGRAFICA EM CIENCIAS SOCIAIS*, v. 87, p. 133-156, 2018.

LANGE, A. The Lower Amazon. New York: G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1914.

LIMA, T. A. Cultura material, a dimensão concreta das relações sociais. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 6(1), p. 11-23, 2011.

MEGGERS, BETTY J.; EVANS, C. Archaeological Investigations at the Mouth of the Amazon. Bureau of American Ethnology, Bulletin 167. Smithsonian Institution Press, 1957.

NEVES, E. G. Arqueologia da Amazônia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 88p.  
NOBRE, E. Objetos e imagens no Marajó antigo: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas. Universidade de São Paulo, 2017 (Dissertação de mestrado).

MENESES, U. T. B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, São Paulo, n.115, p. 103-117, 1985.

ROOSEVELT, A. Chiefdoms in the Amazon and Orinoco. In: Drennan, R. D. e Uribe, C. (orgs.). Chiefdoms in the Americas. Lanham: University Press of America, p. 153-184. 1987.  
ROOSEVELT, A. Moundbuilders of the Amazon: Geophysical Archaeology on Marajo Island, Brazil. San Diego: Academic Press, 1991.

ROOSEVELT, A. Arqueologia Amazônica. In: Carneiro da Cunha, Manuela (org.). História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 53- 86, 1992.

SCHAAN, D. P. A Linguagem Iconografica da Ceramica Marajoara. PORTO ALEGRE: EDIPUCRS, 1997. 207p.

SCHAAN, D. P..The Camutins Chiefdom: Rise and Development of Social Complexity on Marajo Island, Brazilian, Amazon. University of Pittsburgh, 2004 (Tese de Doutorado).

SCHAAN, D. P.. Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além - e apesar - das fases e tradições. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Antropologia (Cessou em 2002), v. 3, p. 27-39, 2007.1.

SERVICE, E. Primitive Social Organization: Na Evolutionary Perspective. New York: Random House, 1962.

SILVA, F. A. Etnoarqueologia: Uma perspectiva Arqueológica para o Estudo da Cultura Material. MÉTIS (UCS), v. 8, p. 121-139, 2009.

STEWART, J. Handbook of South American Indians. Washington: Bureau of American Ethnology, 1948.

VELTHEM, L. H. V. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. Mana (UFRJ. Impresso), v. 15, p. 213-236, 2009.

VELTHEM, L. H. V. Artes Indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (Impresso), v. 7, p. 19-29, 2010.

VIDAL, L. B.. Grafismo Indígena. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992. 331p.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os Pronomes Cosmológicos e O Perspectivismo Ameríndio. Mana (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 2, n.2, p. 115-144, 1996.