

# Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia

## From the Marajoara mound to the carnival parade: Agency and resistance of Amazonian archaeological artifacts

Cristiana Barreto 

Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTI. Belém, Pará, Brasil

**Resumo:** Este artigo trata de objetos arqueológicos da Amazônia para além de seus contextos originais e, partindo de uma análise de seus atributos agentivos, introduz o conceito de objeto resistente. Considerando a agência de objetos e imagens marajoaras, procura entender quais são os atributos materiais e visuais que os tornam passíveis de ressignificação, através dos tempos e culturas, em variadas narrativas de construção de identidades. Entre aquilo que distinguimos como 'tecnologias de encantamento', destacamos a complexidade da organização de campos decorativos e motivos gráficos, assim como maneiras particulares de representar seres e seus corpos, tecnologias estas reaproveitadas e readaptadas em contextos ocidentais históricos e contemporâneos. Argumentamos que este exercício é necessário enquanto prática arqueológica, para melhor nos instrumentalizarmos no entendimento de onde reside a agência e resistência de certos artefatos arqueológicos e devolver o protagonismo às artes indígenas do passado que foram e continuam sendo reapropriadas ao longo do tempo, tanto em narrativas colonialistas como de resistência ou decoloniais.

**Palavras-chave:** Arqueologia amazônica. Agência. Análise iconográfica.

**Abstract:** This article focuses on archaeological artifacts from Amazonia beyond their original contexts to introduce the concept of resistant objects based on the analysis of some of their agentive attributes. Considering the agency of Marajoara objects and images it seeks to understand which material and visual qualities allow them to be re-signified across times and cultures in diverse identity-building narratives. Among the elements identified as 'technologies of enchantment', we highlight the complexity of decorative fields and graphic motifs and the particular means of representing beings and their bodies as the technologies that were reutilized and adapted to occidental, historical, and contemporary contexts. We argue that such exercises are necessary as archaeological practice, as a tool to improve our understanding of the agency and resistance of certain archaeological objects, and as means to reclaim the protagonism of indigenous arts from the past that have been reappropriated through historical times in both colonial and decolonizing narratives.

**Keywords:** Amazonian archaeology. Agency. Iconographic analysis.

---

Barreto, C. (2020). Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(3), e20190106. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0106

Autora para correspondência: Cristiana Barreto. Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTI. Coordenação de Ciências Humanas. Av. Perimetral, 1901 – Terra Firme. Belém, PA, Brasil. CEP 66077-830 (cristianabarreto@gmail.com).

Recebido em 16/09/2019

Aprovado em 02/02/2020

Responsabilidade editorial: Marília Xavier Cury



## OBJETOS RESISTENTES

Na madrugada do dia 5 de março de 2019, centenas de estatuetas marajoaras invadiram a avenida Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro. Entrava em cena o primeiro bloco da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, vencedora do carnaval de 2019, com o forte e emocionante discurso de resistência em seu enredo intitulado “História pra ninar gente grande”.

A ala “A cerâmica testemunha de um Brasil milenar”, composta pelos blocos de cerâmicas marajoaras e tapajônicas, seguia o carro abre-alas denominado “Mais invasão do que descobrimento”. Sobre o carro, que tinha como figura principal uma enorme cabeça de índio, rodeada por onças, sapos e florestas, os destaques sambavam sobre grandes potes de cerâmica decorada (Figuras 1 e 2). Tendo me dedicado por muitos anos ao estudo das cerâmicas arqueológicas da Amazônia e, em particular, às estatuetas, não pude deixar de me surpreender ao ver meus objetos de estudo sambando na avenida, enfim expostos ao enorme público do carnaval carioca, público este que jamais nós, arqueólogos,

conseguiríamos atingir em nossas ações de divulgação ou educação patrimonial<sup>1</sup>.

Este uso da narrativa arqueológica (entre tantas outras) sobre o passado indígena na construção de um discurso de resistência mostra bem o papel que os objetos podem ter em contextos de reescrita da história: neste caso, as cerâmicas arqueológicas servem de símbolo da existência milenar dos povos indígenas. Mas também sabemos que os objetos arqueológicos em diferentes contextos estiveram presentes em discursos colonialistas, desde as origens da disciplina. O fato é que, no Brasil, tanto na cultura erudita como na popular, testemunhos arqueológicos foram e ainda são ignorados, por vezes deliberadamente, surgindo excepcionalmente apenas em alguns movimentos de valorização da identidade nacional, como no romantismo ou no modernismo. No passado, com raras exceções de artistas românticos e modernistas, quer nas produções artísticas, quer na comunicação da grande mídia, objetos indígenas quase sempre apareciam para reforçar discursos colonizantes, voltados para a fetichização do selvagem, do exótico e do primitivo (Porto Alegre, 1992-1993; Abreu, 2005).



Figura 1. Desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, Rio de Janeiro, 2019: A) carro alegórico com a ‘cerâmica testemunha de um Brasil milenar’; B) ala ‘cerâmicas marajoara’. Fotos: Leonardo Queiroz (2019).

<sup>1</sup> Um olhar mais atento deixava claro que apenas o adereço da cabeça representava, de fato, as cerâmicas marajoaras e tapajônicas, isto é, cabeças estilizadas de objetos antropomorfos sobre as cabeças humanas.



Figura 2. Desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, Rio de Janeiro, 2019: A) fantasias das alas 'cerâmica tapajônica'; B) 'cerâmica marajoara'. Fotos: Leonardo Queiroz (2019).

Afinal, os passistas emplumados da Mangueira que agora cantam “tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado”, em outro contexto histórico, também já entoaram “caminhando pela mata virgem, bravo bandeirante encontrou”<sup>2</sup>.

Cientes de que a Arqueologia estuda os objetos do passado no presente, acreditamos ser fundamental compreender como os objetos arqueológicos são ressignificados através do tempo. Em outro texto, no âmbito da discussão sobre como os objetos arqueológicos são usados em diferentes contextos contemporâneos, chamamos a atenção para como os arqueólogos vêm usando (ou não) os objetos arqueológicos para a transmissão do conhecimento, e a necessidade de mapearmos as instâncias onde a percepção e as leituras dos objetos arqueológicos sejam minimamente coincidentes entre o passado e o presente, isto é, “. . . diante dos quais as diferenças de perspectivas e subjetividades sejam menores e permitam a construção de uma plataforma minimamente comum de comunicação” (Barreto, 2013, p. 120).

Este artigo é um desdobramento desta proposta e se debruça sobre a questão de como os objetos e as imagens que compõem tais discursos, colonizantes ou de resistência, atravessam o tempo, sendo ressignificados para além de seus contextos originais. Quais características apresentam que possibilitam sua apropriação e ressignificação através do tempo? Há recorrência nessas características de forma a podermos falar de objetos resistentes, que sempre voltam à tona como símbolos reconstruídos, mais propícios para esta agência duradoura?

Por trás dessas perguntas, está, é claro, a discussão de como os objetos podem transitar entre culturas e até que ponto podemos falar de uma universalidade na maneira como as pessoas se relacionam com os objetos. Esta discussão sempre tangenciou a Arqueologia e talvez esteja mais avançada entre os pesquisadores que trabalham na linha da Arqueologia cognitiva, especialmente nos estudos sobre humanização e origens da arte (Renfrew & Scarre, 1998). Contudo, é na Museologia e na Antropologia da arte que surgiram as referências mais importantes para avançarmos nesta discussão sobre objetos resistentes, especialmente com a noção de agência dos objetos tal qual formulada por Gell (1998) e posteriores repercussões (Poulot, 2013; Layton, 2003; Osborne & Tanner, 2007; Morphy, 2011).

Contudo, é preciso deixar claro que não se pretende minimizar a importância das análises históricas sobre os contextos, motivações e agendas sociopolíticas por trás das ressignificações ocidentais de objetos arqueológicos ameríndios, como as cerâmicas marajoaras. Se é verdade que, ao buscar os elementos que tornam os objetos resistentes ao longo do tempo, nosso interesse recai sobre os objetos em si, eles também não podem ser vistos como atemporais; a ideia é justamente melhor entendermos

<sup>2</sup> Trecho do samba enredo de 1976 “No reino da mãe de ouro”, desfile que seu deus em contexto histórico diferente do atual, em pleno período da ditadura militar, onde se disseminava a ideia de que os índios impediam o progresso da nação. Interessante ver que, hoje, o discurso revisionista da história da Mangueira reage a retrocessos por parte do governo que retomam os mesmos valores da época da ditadura. De toda forma, em diferentes contextos políticos, a temática indígena é uma das mais recorrentes nos enredos carnavalescos e, especificamente, para a representação da cultura marajoara, quando esta passa a ser espetacularizada pelas elites. Linhares (2017) documentou registros desde o carnaval carioca de 1934, quando o enredo de uma escola de samba se inspirou na obra “No paiz das pedras verdes”, de Raymundo Moraes (Linhares, 2017, p. 197).

algumas das características com que foram fabricadas as cerâmicas nos tesos marajoaras, a partir das leituras e usos que foram feitos em contextos distintos, quer nas reapropriações do artesanato, do design ou do carnaval.

## ARQUEOLOGIA, AGÊNCIA E ARTE

Há tempos, a noção de agência, quando estendida aos objetos, vem instigando a Arqueologia a melhor entender a relação entre pessoas e coisas. Uma das premissas mesmo da Arqueologia é que as pessoas constroem seu mundo social fazendo e transformando coisas, imagens, lugares e paisagens. Reciprocamente, artefatos, imagens e paisagens constroem sujeitos humanos, nossa personitude, nossa identidade (Hoskins, 2006). No entanto, é na Arqueologia do simbólico (Hodder, 1982) que percebemos que alguns objetos adquirem maior relevância na produção e reprodução de identidades e relações sociais, como os objetos emblemáticos, as insígnias de poder e as representações do sobrenatural, entre outros.

Mais recentemente, com a ruptura mais radical com os dualismos modernos, arqueólogos, assim como estudiosos de outras disciplinas (por exemplo, Butler, 1993; Latour, 1993; Descola, 2005), seguindo o princípio da simetria ontológica, consideram coisas e pessoas como fundamentalmente inseparáveis. Gosden (2005) propõe que não é necessariamente a mente humana que dá forma aos objetos materiais, mas que o contrário seja bastante comum: as coisas moldam pensamentos (Gosden, 2005, p. 196).

Na Antropologia da arte ou, como propõe Descola (2010b), na Antropologia da figuração, principalmente desde a proposta de Gell (1998), a análise dos objetos tem focado na relação entre as intenções por trás da criação dos objetos e os mecanismos de impacto, abdução ou encantamento que as coisas causam sobre as pessoas.

Dentro da rede de relações sociais em que se inserem, é possível desenvolver análises sobre a agência dos objetos observando-se todos os termos das equações que envolvem ações entre pessoas e objetos, os diferentes *status* de cada termo (protótipo, referente, artista, objeto, passivo, ativo etc.). Aqui também se elenca algumas particularidades de certos objetos, recursos tecnológicos e artísticos, ou 'tecnologias de encantamento', que podem conferir maior agentividade aos objetos (Gell, 1992, 1998).

Apesar das críticas, como a de Layton (2003), o livro de Gell (1998) teve um enorme impacto nos estudos de cultura material e na Arqueologia, em específico a partir da ideia de que os objetos artísticos podem ser analisados enquanto veículos de negociação e poder e, sobretudo, da sua pergunta maior sobre como e o que a arte é capaz de mobilizar em termos sociais<sup>3</sup>, e como superar o que Appadurai (2008) cunhou como 'fetichismo metodológico', isto é, uma análise demasiadamente centrada em uma agência inata dos objetos, e não das pessoas. Entre as repercussões à proposta de Gell (1998), está a importante crítica de Morphy (2011), cobrando uma definição de arte mais centrada nas propriedades estéticas e semânticas dos objetos, e lembrando-nos que estes tipos de objetos 'artísticos' existem em todas as sociedades humanas<sup>4</sup>.

Assim, o próprio debate sobre podermos ou não falar de objetos de 'arte' na Antropologia de sociedades não ocidentais trouxe também elementos para diferenciar o que propriamente, em uma produção artística, a torna transcultural (Ingold, 1996; Descola, 2010b). Também a musealização e a curadoria da produção não ocidental em museus ocidentais, ou, como diria Price (1989), da 'arte primitiva em lugares civilizados', são particularmente atentas às propriedades de certos objetos, os objetos 'gatilho', que podem facilitar o acesso do público a dimensões

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, a coletânea de Osborne e Tanner (2007).

<sup>4</sup> Como lembramos anteriormente (Barreto, 2009, p. 28), a teoria de Gell (1998) também é pertinente no contexto da Amazônia ameríndia, se consideramos objetos de arte como pessoas – ou índices, como propõe Gell (1998) – e sua ideia de arte como distribuição da pessoa (inspirada na proposta de Roy Wagner para a Melanésia), ocorrendo na Amazônia não através da troca ou de transações, mas por meio de rituais, os quais, entre outras coisas, mobilizam seres (corpos, pessoas e espíritos) através da produção e do uso de determinados artefatos (Santos Granero, 2012).

além do objeto. E, sobretudo, que podem falar de temas universais de modo transcultural. Como nos lembra Poulot (2013), a ideia de agência proposta por Gell (1998), além do imenso sucesso que teve na Antropologia da arte, permitiu compreender e analisar não só a produção de artefatos, mas também as 'mutações' relacionadas aos diferentes usos e contextos. Na arena dos museus, surge uma nova corrente, mais reflexiva, sobre a escolha dos objetos expostos e as consequências dos diálogos entre objetos e públicos propostos nos museus (Poulot, 2013, p. 30).

Assim, o museu, talvez seja o lugar ideal para observarmos a agência de certos objetos para além de seus contextos originais. Como propõe Meneses (1994, p. 12), no museu:

. . . nos deparamos com objetos como objetos, em suas múltiplas significações e funções – ao contrário, por exemplo do que ocorre no supermercado, em que os objetos são definidos essencialmente (embora não exclusivamente) pelo seu valor de uso. No Museu os objetos de nosso cotidiano (mas fora desse contexto e, portanto, capazes de atrair observação) ou estranhos à vida corrente (capazes, por isso, de incorporar à minha as experiências alheias) assumem valores cognitivos, estéticos, afetivos, sígnicos.

Muitas vezes, a escolha dos objetos a serem expostos no museu se dá em função de suas características comunicativas e simbólicas. Morphy (1994), então, nos sugere que, quando pensamos em categorias transculturais ou universais de objetos de arte, as perspectivas de análise mais pertinentes se dão em termos de iconografia, estética e função. São justamente os objetos feitos para codificar significados ou representar algo; objetos que têm um efeito estético ou comunicativo sobre as pessoas, ou objetos usados em contextos rituais e religiosos, para demarcar valores, ou ainda usados para provocar prazer. Resumidamente, “objetos que têm um valor semântico e/ou propriedades estéticas que são usados para fins de apresentação ou representação” (Morphy, 1994, p. 655).

Outra maneira possível de evidenciar estas particularidades é perceber como alguns objetos repletos

de agência foram logo identificados e rapidamente destruídos ou reapropriados quando nos contextos do encontro colonial. Este é o caso de objetos que logo foram percebidos como símbolos identitários de resistência ou insígnias de poder, como os mantos de plumas dos chefes e xamãs tupinambás (Borges & Botelho, 2010). O mesmo se observa na musealização de objetos em coleções europeias, onde, muitas vezes, foram (e continuam) expostos tais quais troféus de guerra, reforçando o fetichismo ao exótico, o esvaziamento dos significados simbólicos originais, (re)colocando a produção destas sociedades em um lugar inferior ou hermeticamente primitivo (Price, 1989; Lagrou, 2008; Goldstein, 2008; Du Crest, 2010), entre outros.

Não por acaso, hoje, quando a voz indígena é trazida para os projetos museológicos, vem à tona a questão dos objetos simbolicamente ou culturalmente sensíveis e de como musealizá-los de forma a respeitar os contextos, tabus e éticas nativas (Sadongei, 2004; Cury, 2016).

De certa forma, a escolha e reapropriação de certos objetos, e como eles são realocados, recriados e ressignificados nesta interface entre diferentes culturas, trazem à tona qualidades intrínsecas do objeto que nos ajudam a compreendê-lo, não só na sua totalidade, mas, inclusive, no contexto de seu projeto original.

Algumas propostas de exposições que cotejam objetos arqueológicos e obras de arte contemporâneas procuram trazer novos olhares sobre a universalidade da arte e destacam as qualidades dos objetos arqueológicos que permitem este diálogo entre o passado e o presente. O fascínio dos artistas modernistas europeus e brasileiros com as artes pré-históricas ou ditas 'primitivas' tangenciou esta proposta, mas estavam mais interessados na sua própria arte do que nos significados originais dos objetos arqueológicos (Lagrou, 2008; Debray et al., 2019). Um exemplo recente desta proposta no Brasil foi a exposição “Da pedra Da terra Daqui”, montada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2015 (Amaral & Miyada, 2015), em que artistas contemporâneos foram convidados a criar em torno de

esculturas de pedra os chamados zoólitos, provenientes de culturas sambaqueiras milenares do Sul e Sudeste do Brasil, evocando, assim, as qualidades físicas da pedra, como a durabilidade e a dureza, os gestos para trabalhá-la e diferentes ideias de temporalidade, entre outras expressões. Neste caso, as peças arqueológicas feitas no passado se tornam verdadeiros objetos 'gatilho', para se refletir sobre natureza, temporalidades e humanidade em geral.

Nossa hipótese é de que estes objetos 'gatilho', objetos simbólicos, objetos culturalmente sensíveis e os objetos repletos de agentividade apresentam grande potencial para se tornar objetos resistentes, no sentido de serem particularmente mais propícios à reapropriação e à ressignificação e, portanto, permanecerem 'vivos' através dos tempos. A resistência, aqui, diz respeito à sua persistência temporal, e no caso do material marajoara, por exemplo, também ao fato de que esta resistência é devida a propriedades que lhes foram imbuídas no passado indígena, e que, como tal, continuam atuando no presente. Simbolizam, portanto, também a sobrevivência das artes e dos conhecimentos ameríndios do passado no presente. Por isso, estes objetos se tornam estratégicos no discurso político atual de resistência dos povos indígenas.

Contudo, conforme alertamos anteriormente, a leitura e interpretação do objeto arqueológico é sempre relacional, depende não só das características do objeto em si, mas também dos significados atribuídos a estas características pelo observador (Barreto, 2013, p. 121). É claro que, no contexto museológico, entre o teso marajoara e o espaço do museu, ou entre o passado e o presente e, ainda, entre o mundo ameríndio e o ocidental, objetos são apresentados sob determinadas concepções museais, de acordo com projetos distintos de significação, guiando o olho do observador. Museus são locais de ideologia e poder (Haas, 1996).

Perspectivas que buscam uma prática museal mais simétrica têm realizado projetos museológicos colaborativos, juntamente com povos indígenas, com curadorias coletivas ou compartilhadas (Cury, 2016). Recentemente, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) contratou a primeira indígena no posto de curadora de arte no Brasil, estendendo ainda mais esta parceria entre olhares ocidentais e ameríndios (Niklas, 2019).

Em se tratando de objetos arqueológicos, para além de nos ampararmos nas inferências sobre seus contextos originais, no conhecimento trazido pela Antropologia da arte e pela Etnologia ameríndia (como temos feito em nossas análises iconográficas<sup>5</sup>), é fundamental buscar aqueles elementos intrínsecos aos objetos que permitam uma coincidência de olhares através dos tempos e potencializem sua capacidade comunicativa, já que não são possíveis as práticas museais colaborativas com os autores de tais objetos. Por isso, também devemos considerar e refletir sobre as experiências proporcionadas por outros olhares, não acadêmicos, sobre estes objetos, incluindo aqui os olhares ameríndios<sup>6</sup>.

## OBJETOS ARQUEOLÓGICOS DA AMAZÔNIA NO PRESENTE

No Brasil, onde o colonialismo interno em relação aos povos indígenas inicialmente permeou a própria construção da Arqueologia como ciência (Ferreira, 2010), ainda percebemos que objetos arqueológicos são frequentemente usados para reforçar estereótipos e preconceitos em relação ao passado indígena. Não bastasse a comodificação de objetos-símbolos do passado amazônico, esvaziando os significados de seus contextos originais, muitos deles são recriados de forma a forjar uma identidade amazônica genérica, em torno de um imaginário

<sup>5</sup> Ver Barreto (2009) e Barreto e Oliveira (2016).

<sup>6</sup> Nas últimas décadas, pudemos observar e vivenciar a visitação de indígenas a algumas exposições ou acervos de arqueologia, como a visita de artesãos Bororo à exposição de Arqueologia na Mostra do Redescobrimto (São Paulo, ano 2000) ou a visita de diferentes públicos indígenas à reserva técnica de arqueologia do Museu Goeldi. As reações têm sido distintas, mas em comum há certo distanciamento, não havendo identificação direta com os materiais, desconforto com a exposição de objetos rituais, sobretudo os funerários, e a reativação de memórias sobre certas tecnologias que hoje estão desaparecendo, como a confecção de instrumentos em pedra e de vasilhas de cerâmica.

do exótico e primitivo, voltados para a indústria do turismo regional (Barreto, 2013; Schaan, 2006, 2007).

Como observamos em outro trabalho, a distância entre o protótipo – isto é, o objeto arqueológico original – e o que é produzido para este mercado é cada vez maior. Quer seja no artesanato cerâmico, quer seja nos equipamentos urbanos, por exemplo, as fontes em forma de vaso de cariátides em Santarém ou os telefones públicos em forma de urna marajoara em Belém (Figura 3), as transformações entre o original e o produto final sempre se dão no sentido da simplificação e homogeneização, esvaziando-os de seus significados originais (Barreto, 2013).

Mas, apesar das muitas transformações, continuam sendo escolhidos, mostrados, reproduzidos, comprados e, sobretudo, presentes no cotidiano e imaginário das populações amazônicas.

Mais recentemente, estes objetos têm também surgido em discursos de resistência, como testemunhos de um longo passado indígena, seja por representantes dos próprios povos indígenas, seja através de discursos que os apoiam e querem desconstruir o discurso colonialista. Um exemplo foi a performance da artista e ativista Daiara Tukano, em recente evento no MASP sobre artes ameríndias<sup>7</sup>, fazendo uso de imagens de peças

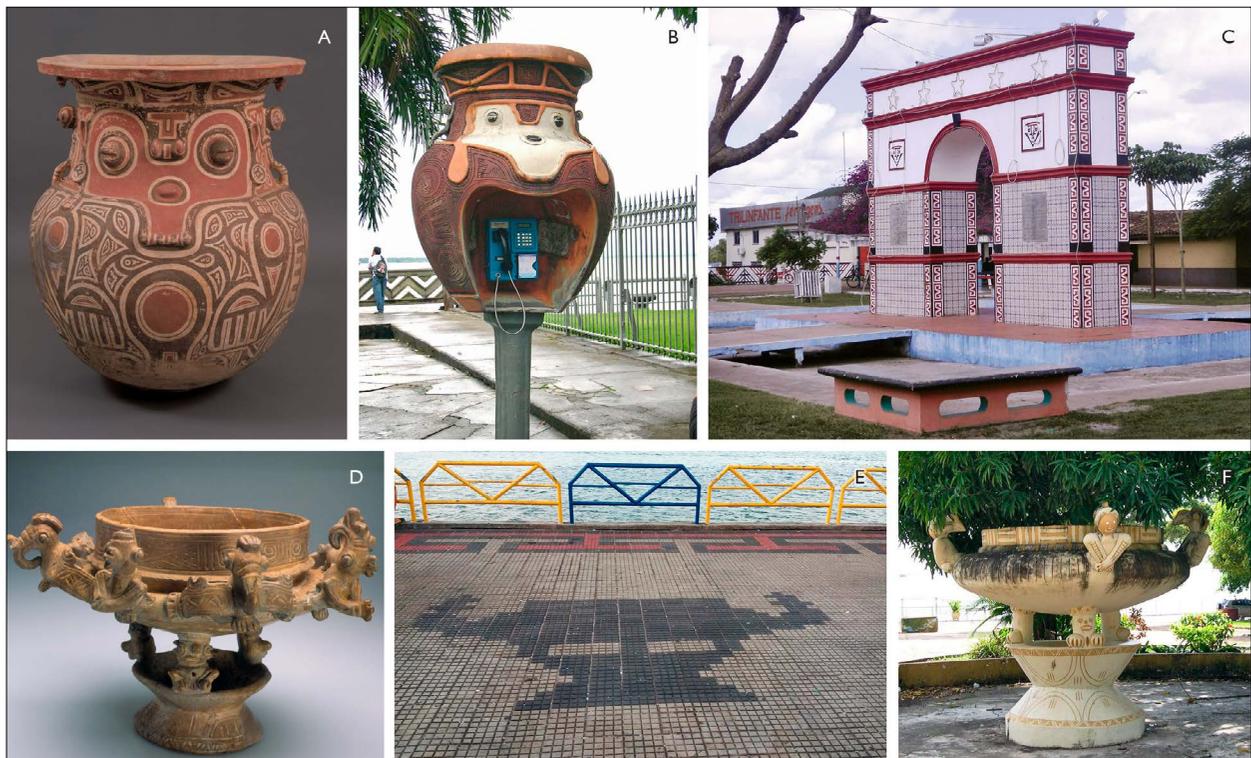


Figura 3. Exemplos de mobiliário urbano em cidades do Pará inspirados em artefatos arqueológicos: A) urna funerária marajoara; B) telefone público em Belém; C) 'arco do triunfo' com motivos marajoara em Cachoeira do Arari; D) vaso de cariátides tapajônico; E) calçada da orla de Santarém com desenho do contorno do vaso; F) fonte em forma de vaso de cariátides em praça de Santarém. As peças arqueológicas (A e D) são do acervo da Reserva Técnica Mário Ferreira Simões, do Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTI. Fotos: Fernando Chaves (2000). As fotos do mobiliário urbano são de Cristiana Barreto (2014).

<sup>7</sup> O evento "Histórias Indígenas", ocorrido no MASP em 23/07/2019, incluiu a fala de Daiara Tukano intitulada "Uma aproximação contracolonial sobre a construção do imaginário da presença indígena na arte".

arqueológicas amazônicas para evocar a ancestralidade dos saberes e conhecimentos indígenas (Figura 4).

Outro exemplo é o que abre este artigo, as alas de cerâmicas arqueológicas da Mangueira que, transformando as cerâmicas em corpos fantasiados, replicaram um dos principais elementos destas indústrias cerâmicas para lhes conferir agência, a antropomorfização dos objetos, elemento ao qual voltaremos mais adiante.

### ENTRE GREGAS E FRISOS: ENCANTAMENTOS DO GRAFISMO MARAJOARA

O trabalho de Linhares (2017) documentou, de forma notável, como a sociedade brasileira no final do século XIX e durante o século XX elegeu a arte marajoara como um estilo ou marca de brasilidade, dentro dos preceitos quer do romantismo ou do modernismo, usando-a para além da arte, também na arquitetura e no design, tanto em espaços públicos quanto em espaços privados. Mais recentemente, Henrique e Linhares (2019) analisaram este processo que chamam de 'sacralização' da cerâmica marajoara e as relações de poder por trás de sua escolha, de modo a associá-la a certo ideal de civilização e de identidade nacional pelas elites (Henrique & Linhares, 2019).

Linhares (2017, p. 33) se pergunta por que, entre tantos grupos indígenas, a escolha recaiu especificamente sobre a cultura marajoara, encontrando a resposta no fato de que se tratava de uma cultura indígena extinta, e na 'tupifilia' que, em detrimento de outros grupos, valorizou e romantizou os índios tupis e guaranis como nobres heróis nacionais (Rodrigues, 2010), ainda que não houvesse consenso entre os estudiosos da época sobre a origem tupi da cultura marajoara:

Se Ferreira Penna e Charles Frederick Hartt não acreditavam que os Marajoara pertencessem ao tronco tupi, ao menos, tal como os "tupinólogos", construíram a imagem destes índios como os mais civilizados e produtores de pérolas e joias raras. Além disso, os Marajoara não mais existiam, não significavam um entrave aos projetos de civilização. Eram índios extintos cuja imagem poderia ser moldada livremente como índios bons, sem a possibilidade de confronto ou contestação (Linhares, 2017, p. 38).



Figura 4. Daiara Tukano realizando performance no evento "Histórias Indígenas", no Museu de Arte de São Paulo, em julho de 2019, fazendo uso de imagem de cerâmica marajoara. Foto: Cristiana Barreto (2019).

A cultura marajoara se desenvolveu na parte leste da ilha de Marajó por volta de 350-400 AD e, sobretudo entre 800 e 1200 AD, floresceu com um estilo de cerâmica bastante conhecido por sua complexidade e profusão de técnicas decorativas. A produção desta cerâmica foi acompanhada por um padrão de assentamentos e cemitérios em aterros artificiais, os famosos tesos marajoaras. A complexidade da cerâmica esteve desde muito cedo no centro de proposições sobre a 'superioridade' da cultura marajoara em relação a outros povos indígenas, e também nas discussões posteriores sobre complexidade social e cacicados na Amazônia (Roosevelt, 1999; Schaan, 2004; Barreto, 2010). De acordo com Schaan (2004), a cultura marajoara teria atingido maior grau de complexidade social em relação a outras culturas que se desenvolveram na área estuarina, graças ao manejo de recursos aquáticos. De fato, a partir de AD 1400 parece ter

havido um colapso deste sistema, e as cerâmicas marajoaras deixam de ser produzidas. Atualmente, a ideia de cacicado complexo vem sendo questionada justamente pela análise iconográfica da cerâmica, uma vez que esta parece se encaixar bem dentro dos princípios apontados por Lagrou (2011) para 'uma arte das sociedades contra o Estado' (Barreto, 2009; Nobre, 2017).

Não há dúvida de que os dois aspectos mencionados por Linhares (2017), cultura extinta e suposta 'superioridade', tenham facilitado a escolha da arte marajoara para a espetacularização da identidade indígena como a nova roupagem da brasilidade. Contudo, temos que considerar ainda dois outros aspectos. O primeiro, mais contextual, está no fato de que o grafismo dos objetos marajoaras em si exibe uma complexidade de motivos 'abstratos', porém orgânicos, muito semelhante à arte decorativa do final do século XIX e começo do XX, a chamada *art-nouveau* que, na Europa, em reação ao 'mundo desumano' da revolução industrial, reintroduzia formas da natureza, como flores, folhas ou ramos, no design dos objetos do cotidiano. Os motivos gráficos, ondulantes, mas levemente geometrizados na *Art Nouveau*, e depois mais estilizados na *Art Déco* (ou *Modern Style*), quando aplicados em superfícies tais quais louças ou tecidos, obedecem a princípios de composição muito semelhantes aos motivos marajoaras. Por exemplo, na cerâmica marajoara encontramos técnicas semelhantes de encadeamento para formar frisas regulares a partir de um motivo que se repete por movimentos de reflexão ou translação, ou a maneira com que algumas poucas formas geométricas, como gregas, cruces e volutas, servem de base para arranjos complexos. A Figura 5 mostra algumas destas técnicas. Na arte decorativa europeia, o manual de Grasset (1905) apontava justamente para o uso deste princípio, em que os motivos gráficos tinham por base formas geométricas simples, como triângulos e quadrados, mas combinados de diferentes maneiras, formando arranjos complexos.

Não é à toa que artistas e designers logo encontraram na arte marajoara uma equivalência



Figura 5. Exemplos de grafismos marajoaras formando 'gregas' a partir do encadeamento em movimentos de rotação e espelhamento de vários elementos gráficos, combinando traços orgânicos e geométricos: A) vasilha (altura: 27,5 cm); B) prato (largura: 34 cm). Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Fotos: Denise Andrade (2004).

formal para as artes decorativas em voga. Linhares (2017) documentou o uso do grafismo marajoara na arte de Braga (1905), sobretudo na publicação "A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação", de 1905, e que viria a influenciar artistas e designers nesse movimento de nacionalização das artes decorativas, como Manoel Pastana e Correia Dias (Linhares, 2017, p. 97). Os motivos gráficos deste 'Art Déco marajoara' eram aplicados na fachada de casas, em azulejos, em porcelanas, mosaicos, rendas e tapeçarias, entre outros (Coelho, 2009; Herkenhoff, 1995; Pereira, 2015; Martins, 2017).

De acordo com Malta (2011, p. 9), a maior originalidade de Theodoro Braga:

. . . esteve nas pranchas finais, anexadas posteriormente ao álbum inicial de 1905, ano em que ofereceu um conjunto de grafias geométricas complexas e ricamente coloridas correspondentes às pesquisas frente às próprias cerâmicas da extinta cultura marajoara. A arte indígena era eleita repertório decorativo para simbolizar uma imagem de modernidade civilizada, pois se tratava de uma criação indígena atualizada e não sua ilustração por filtros estrangeiros. De certo que a prática de aplicá-la a utensílios ou superfícies contemporâneos seguia a tendência europeia de reinvenção do repertório decorativo do passado.

É interessante notar que alguns princípios típicos da arte marajoara, como os que Schaan (1997) identificou como redução, ou estilização de motivos figurativos, têm total correspondência na arte decorativa europeia. A diferença está no fato de que, na arte marajoara, assim como na de outros grupos ameríndios amazônicos, os elementos figurados muito raramente são plantas, sendo o mais comum a representação de animais (cobras, onças, lagartos etc.) ou seres multicompostos, com partes de corpos de animais (Nobre, 2017). Aos olhos dos artistas e designers da época, tal iconografia era bastante consistente com a busca de imagens que representassem uma nova identidade nacional, aludindo a nossas florestas e fauna, facilmente adaptável aos princípios de composições da arte decorativa europeia.

Além dos princípios de composição gráfica, a arte marajoara exhibe uma complexidade que age visualmente sobre o observador de diversas maneiras. As composições 'abstratas', mas que, na verdade, fazem referência a corpos de animais ou partes de corpos de animais, são feitas de modo a reter o olhar e levar o observador a querer melhor entender o que, de fato, está ali representado, a isolar alguns elementos, a acompanhar com os olhos o movimento das 'gregas' ao redor das vasilhas, na medida em que eles sofrem uma série de alterações (reflexões, rotações etc.), e a mapear os limites de determinados motivos (Figura 5). É a tecnologia de encantamento marajoara em ação, elaborada, sobretudo, na superfície de cerâmicas rituais, como nas urnas funerárias (Barreto, 2009).

Para além das artes decorativas, acreditamos que é exatamente esta complexidade que faz com que o grafismo

marajoara resista ao longo do tempo, sendo ressignificado em diversos contextos. Vale a pena melhor compreender onde reside esta agentividade.

Conforme evidenciamos em outros trabalhos (Barreto, 2009; Barreto & Oliveira, 2016), primeiramente, a cerâmica marajoara é repleta de efeitos de ritmo e movimento. O olhar é levado a acompanhar uma mesma figura ou motivo ao longo do contorno da vasilha; a seguir toda a sua volta ou circunferência; a acompanhar espirais ou zigzagues, que vão de cima a baixo da peça; a procurar a continuidade de algumas figuras em outros lados ou superfícies; a destacar o que é figura ou fundo; enfim, é captado de diferentes maneiras a isolar unidades reconhecíveis dentro de um emaranhado de signos, que, à primeira vista, pode parecer confuso e labiríntico (Schaan, 2001; Barreto, 2009). Analogamente a outras artes ameríndias amazônicas (Lagrou, 2009), alguns grafismos com função mnemônica deviam ser mais facilmente reconhecíveis por conhecedores desta linguagem, mas a maneira como estes símbolos estão dispostos nas paredes das cerâmicas denota uma clara intenção de abdução, constituindo aquilo que Gell (1998, pp. 79-80) denominou de *mind-traps*, ou armadilhas para se capturar o olhar do observador, na composição de padrões gráficos complexos. Em geral, é a maneira como as figuras são repetidas, encadeadas e justapostas que aumenta o grau de complexidade do padrão.

Ainda de acordo com Gell (1998), a formação de padrões complexos está intimamente associada à intenção de não só captar a atenção mais demorada do observador, ou de diminuir a velocidade e mesmo impedir a compreensão do todo, mas também de estabelecer uma relação mais demorada entre o observador e o objeto, muitas vezes marcada pela frustração de se apropriar ou possuir o conhecimento necessário à reconstrução do todo. O exemplo típico de uso de padrões complexos para estabelecer este tipo de relação é o uso apotropaico de motivos labirínticos (como os labirintos celtas ou medievais),

concebidos como obstáculos ou redes de proteção contra males que tentam entrar nas pessoas, recipientes ou templos (Gell, 1998, p. 83; Barreto, 2009, p. 141).

Em segundo lugar, está o uso daquilo que Lagrou (2013) denominou de quimeras abstratas. São grafismos que:

. . . desencadeiam operações mentais específicas e projetam mentalmente referentes imagéticos, atentando para a instabilidade dos mundos e dos corpos (Lagrou, 2013) [típica das ontologias ameríndias amazônicas]. Nestes, os contrastes entre figura/fundo, claro/escuro e simetria/assimetria conferem animação às imagens e aos suportes que as carregam, induzindo a visões de outros mundos e outros seres, traduzindo visualmente aspectos ontológicos das sociedades que as produzem (Barreto & Oliveira, 2016, p. 57).

Seres incompletos são adivinhados em uma linguagem metafórica, onde a parte substitui o todo e onde o olhar tende a completar mentalmente aquilo que não é visto (Lagrou, 2013).

Estes padrões são bastante comuns nas tangas marajoaras, conforme observou Nobre (2017), mais especificamente para o que ele denominou de padrões *allover*, isto é, padrões concebidos de forma a continuar virtualmente para além dos limites da superfície que é vista:

. . . esse recorte que promove uma 'janela ao infinito' tem um papel crucial na composição das faces vistas no painel gráfico, pois estas figuras são o resultado de um enquadramento específico em uma malha infinita de motivos gráficos que aludem a seres específicos (Nobre, 2017, p. 163).

De acordo com Nobre (2020, p. 21): "Este enquadramento, que possibilita focar o olhar sobre uma imagem que pode se abrir em um plano virtual, poderia ser considerado como uma técnica de mediação entre o visível e o invisível".

Assim, aquilo que nas artes decorativas ocidentais foi aproveitado como um aspecto de brasilidade, com formas estilizadas e combinadas de animais tropicais, como o mutum, na obra aqui ilustrada de Manoel Pastana (Figura 6), na arte marajoara tem um sentido específico referente a



Figura 6. Duas obras de Manoel Pastana: A) "Motivo mutum e desenho marajoara"; B) "Motivo tanga e vaso marajoáras". Note-se a composição dos motivos em faixa com o encadeamento de figuras espelhadas (desenho superior) e com o entrelaçamento dos desenhos de tanga e vaso (figura e fundo) emulando os princípios usados nos próprios motivos das cerâmicas marajoaras. Rio de Janeiro, década de 1930. Coleção Ronaldo Moraes Rêgo. Reprodução: Haroldo Baleixe (2011).

aspectos cosmológicos; permanecem, no entanto, em uma leitura transcultural, os aspectos de animação, de movimento da imagem e de mediação entre o que é visto e o imaginário amazônico. Aquilo que no Marajó antigo eram imagens para ser vistas e fazer ver, continuam de certa forma fazendo ver, no caso, uma identidade amazônica ou simplesmente brasileira em objetos que, sem a referência marajoara, seriam apenas cópias do design decorativo formal europeu (Figura 7).

O caráter identitário desta arte certamente foi aproveitado de forma bastante criativa em projetos de design de objetos (louças, móveis, tecidos, embalagens etc.), na arquitetura, no mobiliário urbano, além do artesanato voltado para o turismo, conforme bem documentado por Malta (2011), Valle (2015) e Linhares (2017). O testemunho de Pastana (1941, p. 2) descreve bem o envolvimento e a motivação de certos artistas com a arte marajoara:

A encantadora cerâmica dos nossos índios do vale amazônico e os seus sugestivos ídolos maravilhosamente esculpidos em jade, assim como a exuberância da flora e da fauna de nossa terra, reduziram e escravizaram-me durante muitos anos. Nesse tempo, dediquei-me com sofreguidão ao estudo da estilização desses motivos e à sua aplicação na arte decorativa. . . . Realizei o que me foi possível em favor de uma arte de caráter tipicamente nacional.

O uso do grafismo marajoara nas artes decorativas nos mostra o aproveitamento de certos princípios de composição que imprimem mensagens identitárias. Ainda que as identidades envolvidas marajoara e brasileira sejam bem diferentes, a maneira visual de reconhecer referentes acaba por ser coincidente, sobretudo, na percepção e no reconhecimento de índices dentro de composições graficamente complexas.

### A REATUALIZAÇÃO DOS CORPOS MARAJOARAS

Outro exemplo que exprime essa apropriação de um sistema de composição e significação da identidade marajoara em uma identidade nacional é o que abre este

artigo, as alas de cerâmicas arqueológicas da Mangueira. Neste caso, a transformação das cerâmicas em corpos fantasiados captou um dos elementos da tecnologia de encantamento mais comum destas indústrias: a antropomorfização dos objetos. Esta tecnologia foi usada intensamente em cerâmicas funerárias, não só na cultura marajoara, mas por muitos outros grupos pré-coloniais do baixo Amazonas e estuário, e predominantemente na Tradição Polícroma da Amazônia, que se estende do baixo rio Negro às cabeceiras do Amazonas, no Equador e no Peru (ver Oliveira, 2020). No caso Marajoara, e especificamente das urnas ditas do estilo 'joanes pintado', temos a figura simbiótica do corpo de uma grande ave, humanizada através do uso de adornos corporais humanos, como brincos e pingentes (Barreto, 2009). Outra categoria de objeto antropomorfo marajoara que acreditamos pertencer também ao mundo ritual são as estatuetas chocalho, nas quais há uma simbiose morfológica entre o corpo humano e a genitália masculina (Barreto, 2014).

Nos contextos originais, para ambos os casos, estatuetas e urnas, a forma humana e as propriedades

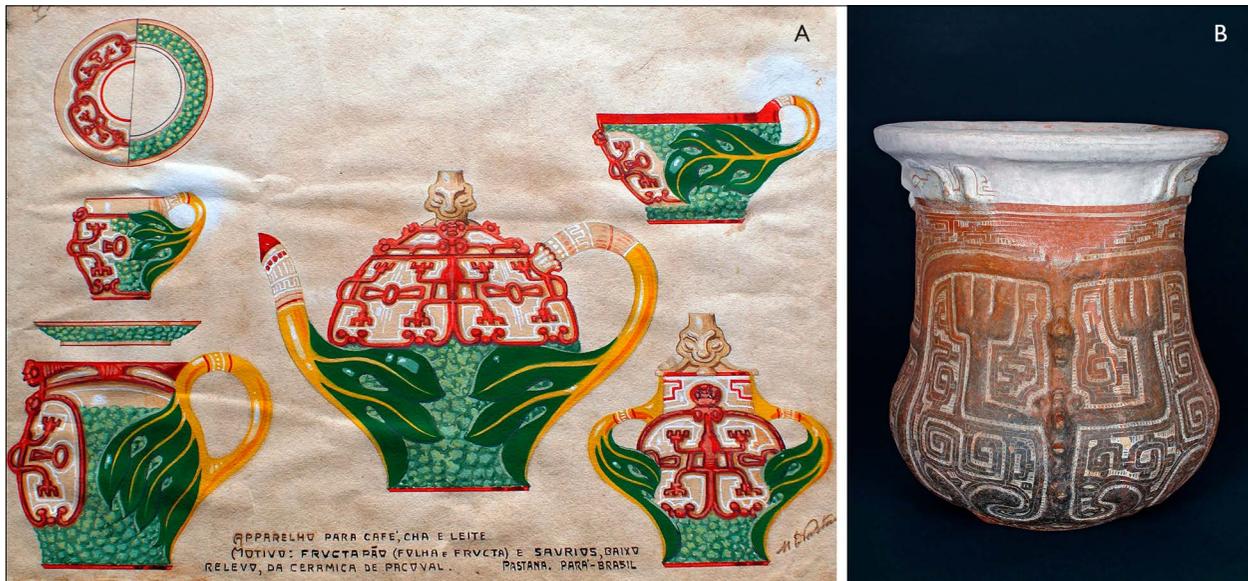


Figura 7. A) Projeto para aparelho de café inspirado em motivos da cerâmica arqueológica marajoara, obra de Manoel Pastana (acervo do Museu do Estado do Pará); B) vasilha marajoara (acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo). Fotos: Cristiana Barreto (2008, 2017).

sensíveis destes objetos fazem parte da estratégia de ativação de capacidades, conferindo-lhes um alto grau de retenção do estatuto de pessoa, no sentido usado por Barcelos Neto (2008, p. 113).

Conforme documentado anteriormente (Barreto, 2013), os objetos arqueológicos antropomorfos são, em geral, aqueles que mais atraem a atenção do público. São as estatuetas (às vezes, denominadas ídolos) e as urnas funerárias (ou efigies) que mais povoam tanto o universo da divulgação da Arqueologia amazônica quanto o artesanato cerâmico regional.

A reconhecibilidade<sup>8</sup> de nossa condição humana através da forma corporal é, na sociedade ocidental, uma referência básica, ainda que este corpo possa sofrer uma miríade de transformações. Contudo, conforme apontado por Descola (2010a), há um contraste entre nossa ontologia 'naturalista', onde o objeto é definido por sua forma visível, ou seja, onde o corpo humano é representado como ele é visto e onde as qualidades da alma são invisíveis, e as ontologias animistas ameríndias nas quais o corpo humano ou animal é apenas uma roupagem cambiante para uma condição (humana) interior que é sempre a mesma (Descola, 2010a, p. 13).

Vemos que, entre os ameríndios das terras baixas, a antropomorfização de objetos está intimamente ligada à ideia de que todos os seres, humanos, animais e mesmo alguns objetos, são dotados de humanidade. Alguns artefatos são considerados como pessoas e seus corpos são construídos enquanto corpos humanos ou animais, com muitos de seus atributos (Velthem, 2010). Assim, conferir um corpo zoo ou antropomorfo a um objeto faz parte de uma tradição pan-amazônica; isso lhes confere agência e faz com que os objetos se tornem sujeitos. Como nos lembram Taylor e Viveiros de Castro (2006, p. 153), “. . . ser um sujeito (portanto um sujeito social, portador de cultura) é por consequência dispor de um

corpo análogo àquele dos humanos por suas modalidades sensoriais, sua anatomia, sua organização interna e, sob certas circunstâncias, sua aparência [ênfase adicionada]”<sup>9</sup>.

O modo marajoara de fabricar corpos/cerâmicas se dá, sobretudo, na transferência da simetria bilateral dos corpos humanos e animais às vasilhas. Isso fica claro nas peças cuja decoração é organizada em duas metades espelhadas, cada uma também subdividida, formando quadrantes. O bojo corresponde ao ventre do corpo, e cada membro (braços e pernas) ocupa um quadrante. O corpo se amolda, assim, à forma esférica ou cilíndrica da vasilha com motivos que emulam sua simetria bilateral. Por vezes, apêndices, dispostos em cada lado da borda da vasilha, representam cabeça e cauda, tornando mais evidente a morfologia corporal (Barreto, 2009, p. 145).

Assim, apesar das diferenças entre as concepções ameríndias e ocidentais de subjetividade, há, na representação do corpo, certa área de coincidência no uso da forma do corpo humano. É nesta zona de coincidência que vemos recair a leitura ocidental sobre os objetos arqueológicos antropomorfos.

Em trabalho anterior, já apontamos para o potencial que os objetos arqueológicos antropomorfos exibem para a interface com o público atual e a transmissão de conhecimento arqueológico em contextos contemporâneos devido ao alto grau de reconhecibilidade que estes objetos antropomorfos exibem. Constatamos, por exemplo, que, via de regra, estes são os escolhidos para representarem o passado arqueológico da Amazônia, nas vitrines de museus, capas de livros e catálogos, sendo até mesmo usados como logotipos de museus (Barreto, 2013). Uma peça em particular, às vezes chamada de 'miss marajoara', tem uma longa biografia de publicações e exposições, sem contar as réplicas artesanais ainda produzidas em grandes quantidades (Figura 8).

<sup>8</sup> Utilizamos aqui o conceito de reconhecibilidade conforme proposto por Roe (1995), em sua definição de estilo, e também discutido por nós, em Barreto (2009, p. 31).

<sup>9</sup> Tradução da autora.

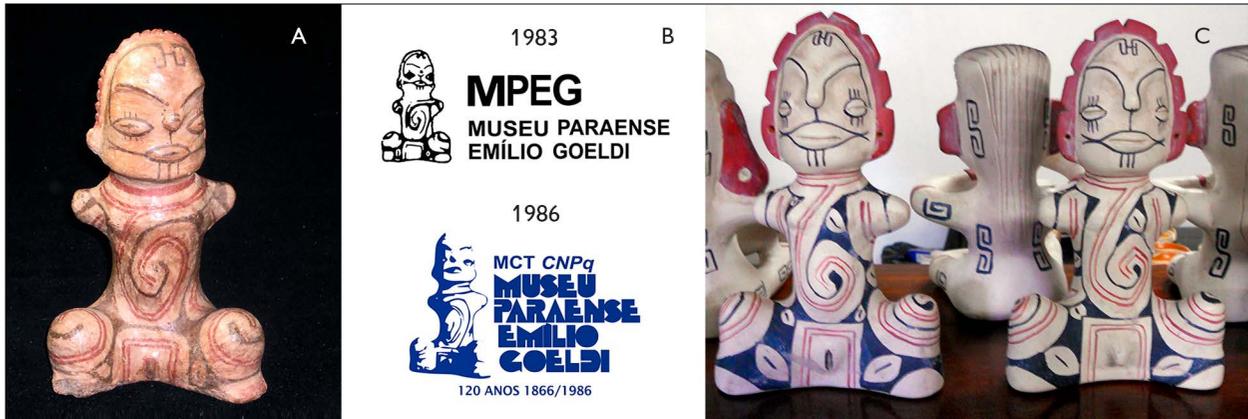


Figura 8. Estatueta marajoara, também conhecida como 'miss Marajó': A) peça do acervo da Reserva Técnica Mário Ferreira Simões, no Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTI; B) reprodução de detalhe de *banner* comemorativo dos 120 anos do Museu Goeldi (arte da Coordenação de Comunicação do Museu); C) peças artesanais comercializadas em Belém. Fotos: Cristiana Barreto (2016, 2014).

Contudo, precisamos sempre ter em mente que estes objetos com alto grau de reconhecibilidade, simplesmente por representarem corpos humanos, foram produzidos usando determinados referentes e visando efeitos específicos, e que, mesmo se sua agentividade antropomorfa tenha se estendido no tempo, permanecendo até hoje reconhecíveis, deve-se distinguir as diferentes esferas de leituras em potencial e, portanto, as diversas camadas de significados que podem adquirir. Insistimos neste ponto porque, em geral, o que vemos nos usos contemporâneos destes objetos é uma simplificação extrema de significados originalmente bastante complexos.

Um exemplo desta simplificação é o uso, no artesanato, das estatuetas chocalho marajoaras. Estas peças exibem uma morfologia que combina as formas humanas de um corpo às de um falo. Antes interpretadas como 'símbolos de fertilidade (Roosevelt, 1988), estudos arqueológicos dos contextos de uso e descarte, tecnologias de fabricação e sinais de uso evidenciaram que estes objetos eram provavelmente usados em rituais, e descartados após serem decapitados (Barreto, 2014).

Uma série de qualidades físicas, tais quais a capacidade de emitir som, a pintura corporal, os orifícios laterais e a forma simbiótica corpo/falo, lhe confere um alto grau de agentividade ou de retenção de estatuto de pessoa

(Barreto, 2014; Barreto & Oliveira, 2016). Identificamos, ainda, que a forma simbiótica é claramente resultante da intenção de transferência ao corpo humano da capacidade de transformação física de um falo, dentro dos preceitos das ontologias animistas ameríndias de instabilidade e transformabilidade das formas corporais (Descola, 2010a; Taylor & Viveiros de Castro, 2006).

Contudo, na sua forma artesanal, hoje comercializada nos mercados para turistas, prevalecem versões estilizadas, sexualizadas, reproduzindo um corpo em que quase não se reconhece a forma fálica, no qual a posição das pernas abertas expõe órgãos genitais desproporcionalmente exagerados, às vezes em versões femininas e masculinas, como se observa na versão da Figura 7.

No caso das urnas funerárias, para além do objeto em si, em que a antropomorfização é usada para a sua subjetificação, quando vista em contexto original, há de se considerar também a questão da intenção de se compor uma nova roupa para um corpo humano morto, talvez como tentativa de se reter a humanidade do indivíduo para além da morte (Barreto, 2009, pp. 117-118).

Em trabalhos anteriores, destacamos como elemento de animação e encantamento de urnas marajoara, além da zooantropomorfia (na representação de grandes aves humanizadas), o espelhamento do corpo nas duas faces

da urna, de modo que o observador sempre se depare com um grande rosto à sua frente, independentemente do lado do objeto em que recai seu olhar. Para reforçar a presença deste rosto, a composição dos olhos, muito grandes, proporcionalmente ao corpo, é sempre no sentido de emoldurá-los por linhas contrastantes vermelhas e pretas sobre o fundo branco, atuando como verdadeiras 'armadilhas do olhar', pois não só chamam a atenção do observador, mas envolvem-no em uma intensa interação pela relação de "olhar e ser olhado" (Barreto, 2009, p. 168). De acordo com Gell (1998, p. 187),

... o contato visual, a troca de olhares, é um mecanismo básico da intersubjetividade, porque olhar dentro dos olhos do outro, não é apenas ver o outro, mas ver o outro vendo você. . . . O contato visual suscita uma tomada de consciência de nossa aparência diante do outro, a que ponto um vê o outro 'de fora', como se fosse ele próprio um objeto (ou um ídolo). . . . O contato visual é a modalidade básica da intencionalidade de segunda ordem, consciência do outro (pessoa) como um sujeito intencional.

Dito isso, voltemos às alas de cerâmicas arqueológicas da Mangueira. É interessante notar quais elementos morfológicos e visuais foram retidos para a criação das fantasias de cerâmicas marajoara. Primeiramente, vemos que apenas a cabeça de artefatos antropomorfos marajoara foi selecionada; o corpo foi composto pelo próprio passista, que usou uma roupa com motivos geométricos genéricos, emulando uma possível pintura corporal. Estes motivos não são marajoaras e se repetem na fantasia "cerâmica tapajônica". Aqui, a inspiração é claramente de algum motivo gráfico indígena 'genérico', no caso xinguano, o que nos mostra o foco maior dado à cabeça na concepção da fantasia representando a cerâmica marajoara.

Na Figura 2, podemos observar como se dá esta composição, com o uso do contraste das cores vermelho, preto e branco, adicionando-se um dourado, certamente pelo brilho, e muitas plumas ao redor; mas, sobretudo, vemos um rosto composto essencialmente pelos olhos: estes, bem abaixo de sobranceiras unidas à maneira

marajoara, estão bem sobressalentes e cortados ao meio, como se vê em muitas das urnas funerárias marajoaras. Especificamente para a composição desta cabeça, observa-se o modelo utilizado da urna marajoara do Museu Goeldi (Figura 3), a qual, devido à boa conservação de sua pintura, foi tema de muitas ações de divulgação, exposições e publicações, sendo também o modelo de urna funerária da cultura marajoara mais reproduzido no artesanato cerâmico. Constitui, assim, um bom exemplo dos efeitos da musealização da Arqueologia na construção de um imaginário sobre como deve ser a cerâmica marajoara. Mas aqui gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que o recurso iconográfico do contato visual através dos olhos é claramente retido para representar a cerâmica marajoara nesta ala carnavalesca.

Assim, vemos que os elementos usados na fantasia utilizam o destaque dado ao rosto e aos olhos no modo marajoara de conferir humanidade e agência aos objetos. A fantasia, cerâmica/corpo marajoara, também confirma o alto grau de reconhecibilidade que os objetos antropomorfos exibem, como já apontamos.

## CONCLUSÃO

Nesta breve incursão por alguns dos elementos iconográficos da cerâmica marajoara e suas reapropriações, buscamos evidenciar como recursos estilísticos empregados para dotar objetos de agentividade em contextos rituais indígenas pré-coloniais vêm ainda exercendo seu impacto nas leituras destes objetos em contextos ocidentais, pós-coloniais. Historicamente reapropriados em discursos nativistas ou nacionalistas, e posteriormente fetichizados na commodificação de uma identidade exótica, no âmbito do artesanato e do turismo regional, estes mesmos objetos participam cada vez mais de discursos decolonizantes, representando a ancestralidade dos povos indígenas e reforçando a autodeterminação dos seus direitos.

Para além dos poucos exemplos fornecidos, muitos outros poderiam engrossar este tipo de análise, raramente contemplada na Arqueologia brasileira.

Algumas exceções vêm de fora da área, como os trabalhos aqui citados de Linhares (2017), Malta (2011) e outros, em geral provenientes de pesquisas de História da arte, do Design ou da Arquitetura. Procuramos mostrar que, se agregamos as análises arqueológicas dos objetos e imagens que foram reapropriados, amparadas da Etnologia ameríndia e da Antropologia da arte, eles deixam de ser apenas uma mera referência para a inspiração de produções ocidentais, e passam a ser vistos como objetos indígenas, cujas tecnologias de encantamento resistem ao longo do tempo e carregam consigo ainda um tanto das práticas e estéticas nativas do passado. Na impossibilidade de diálogos diretos com seus autores, este é, de certa forma, um esforço no sentido de resgatar a autoria indígena, devolver o protagonismo das artes e conhecimentos indígenas imbuídos nestes objetos, e reconhecer a persistência de sua força, apesar e além de todas as suas reapropriações que os ignoraram ou os distanciaram de seus contextos originais.

Em um momento de polarização de discursos sobre o futuro dos povos indígenas da Amazônia, e que o reconhecimento do passado indígena representa importante peso na balança de seus direitos, julgamos importante, nós, arqueólogos, entendermos como os objetos arqueológicos podem integrar tais discursos, quais são os elementos que os tornam passíveis de reapropriação e ressignificação entre tantas narrativas possíveis sobre o passado indígena e, sobretudo, como podemos aprender com tais discursos, a partir dos usos simbólicos que são feitos dos objetos arqueológicos.

As análises iconográficas baseadas no conceito de agência têm se mostrado extremamente produtivas, sobretudo quando integradas às recentes propostas de interpretação da arte e da cultura material na Etnologia amazônica. Mas podemos ir além e entendermos, também através do conceito de agência, a vida destes objetos na contemporaneidade.

Acreditamos que o papel do arqueólogo é pensar o *status* e os usos destes objetos no presente, não só

pelo que podemos contribuir na construção das narrativas atuais de história indígena através dos objetos resistentes, mas para a própria disciplina avançar nas discussões sobre a universalidade de aspectos materiais, visuais e estéticos e na transculturalidade dos artefatos. Aqui pensamos não só na Arqueologia, mas sobretudo na musealização de testemunhos arqueológicos e na extroversão do conhecimento produzido na pesquisa arqueológica sob uma ótica mais próxima da Arqueologia simétrica (Neumann, 2008) e de uma Museologia mais reflexiva sobre seu papel social (Moraes Wichers, 2010). Nestes contextos, um uso consciente de objetos resistentes na musealização da Arqueologia pode transformá-los em instrumentos muito eficientes para o diálogo entre a Arqueologia e o público em geral.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e ao Museu Paraense Emílio Goeldi, por disponibilizarem as imagens de peças arqueológicas e de logotipos; a Leonardo Queiroz e à assessoria de imprensa da Mangueira, pela cessão das imagens do desfile de 2019; a Ronaldo Moraes Rêgo e ao Sistema Integrados de Museus da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT/PA), por autorizarem o uso das imagens das obras de Pastana.

## REFERÊNCIAS

- Abreu, R. (2005). Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 31, 100-125.
- Amaral, A., & Miyada, P. (2015). *34º Panorama de Arte Brasileira. Da pedra, Da terra, Daqui*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Appadurai, A. (2008). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Barcelos Neto, A. (2008). Choses (in)visibles et (im)périssables: temporalité et matérialité des objets rituels dans les Andes et en Amazonie. *Gradhiva: Revue d'Anthropologie et de Histoire des Arts*, 8, 112-129. doi: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1203>



- Barreto, C. (2009). *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga* (Tese de doutorado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Barreto, C. (2010). Cerâmica e complexidade social na Amazônia antiga: uma perspectiva a partir de Marajó. In E. Pereira & V. Guapindaia (Orgs.), *Arqueologia Amazônica* (Vol. 1, pp. 193-212). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- Barreto, C. (2013). Corpo, comunicação e conhecimento: reflexões para a socialização da herança arqueológica na Amazônia. *Revista de Arqueologia*, 26(1), 112-128. doi: <https://doi.org/10.24885/sab.v26i1.372>
- Barreto, C. (2014). *Corpo e identidade na Amazônia antiga: um estudo comparativo de estatuetas cerâmicas*. Relatório final de pós-doutorado.
- Barreto, C., & Oliveira, E. (2016). Para além de potes e painéis: cerâmica e ritual na Amazônia antiga. *Habitus*, 14(1), 51-72. doi: <http://dx.doi.org/10.18224/hab.v14.1.2016.51-72>
- Borges, L. C., & Botelho, M. B. (2010, outubro). Museus e restituição patrimonial - entre a coleção e a ética. In *Anais do XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, Rio de Janeiro.
- Braga, T. (1905). *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* [Manuscrito com introdução de Manoel Campello]. Belém.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge.
- Coelho, E. S. (2009). *O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Cury, M. X. (Org.). (2016). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura.
- Debray, C., Labrusse, R., & Stavrinak, M. (2019). *Préhistoire: une énigme moderne*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard.
- Descola, P. (2010a). Manières de voir, manières de figurer. In P. Descola (Org.), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation* (pp. 11-20). Paris: Somogy Éditions d'Art, Musée du Quai Branly.
- Descola, P. (2010b). L'envers du visible: ontologie et iconologie. In T. Dufrené & A. C. Taylor (Orgs.), *Cannibalismes disciplinaires: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (pp. 25-36). Paris: INHA - Institut National d'Histoire d'Art, Musée du Quai Branly.
- Du Crest, S. (2010). Des reliquaires d'un genre nouveau. In T. Dufrené & A. C. Taylor (Orgs.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (pp. 325-334). Paris: INHA - Institut National d'Histoire d'Art, Musée du Quai Branly.
- Ferreira, L. M. (2010). *Território primitivo: a institucionalização da Arqueologia no Brasil*. Porto Alegre: Edipucrs.
- Gell, A. (1992). The technology of enchantment and the enchantment of technology. In J. Coote & A. Shelton (Eds.), *Anthropology, art and aesthetics* (pp. 41-63). Oxford: Clarendon Press.
- Gell, A. (1998). *Art and agency, an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldstein, I. (2008). Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, 14(29), 279-314. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100012>
- Gosden, C. (2005). What do objects want? *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12(3), 193-211. doi: <https://doi.org/10.1007/s10816-005-6928-x>
- Grasset, E. (1905). *Méthode de composition ornementale: éléments rectilignes*. Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109619d/f14.textelimage>
- Haas, J. (1996). Power, objects, and a voice for anthropology [Supl.]. *Current Anthropology*, 37(1), S1-S22.
- Henrique, M. C., & Linhares, A. M. (2019). Cerâmica marajoara e Círio de Nazaré: significação e sacralização do patrimônio cultural brasileiro. *Topoi*, 20(41), 394-420. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/2237-101x02004106>
- Herkenhoff, P. (1995). Design e selva: o caminho da modernidade brasileira. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, (21), 1875-1945.
- Hodder, I. (1982). *Symbols in action: ethnoarchaeological studies of material culture* (Série New Studies in Archaeology). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoskins, J. (2006). Agency, biography and objects. In C. Tilley, W. Keane, S. Kuechler, M. Rowlands & P. Spyer (Eds.), *Handbook of Material Culture* (pp. 74-84). London: Sage Publications.
- Ingold, T. (Ed.). (1996). *Key debates in Anthropology*. London: Routledge.
- Lagrou, E. (2008). A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, 14(29), 217-230. doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100009>
- Lagrou, E. (2009). *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte.

- Lagrou, E. (2011). Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, 54(2), 747-779.
- Lagrou, E. (2013). Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In C. Severi & E. Lagrou (Orgs.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena* (pp. 67-110). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press.
- Layton, R. (2003). Art and agency: a reassessment. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9(3), 447-464. doi: <https://doi.org/10.1111/1467-9655.00158>
- Linhares, A. M. A. (2017). *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*. Curitiba: Editora CRV.
- Malta, M. (2011, julho). Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias marajoaras art déco. In Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, São Paulo. Recuperado de [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308172766\\_ARQUIVO\\_MALTAMarizeDiscussoesacercadeumanovaiconografiabrasileira.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308172766_ARQUIVO_MALTAMarizeDiscussoesacercadeumanovaiconografiabrasileira.pdf)
- Martins, R. M. A. (2017). Cuias, cachimbos, muiraquitãs: a arqueologia amazônica e as artes do período colonial ao modernismo. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(2), 403-426. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000200009>
- Meneses, U. T. B. (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista. Nova Série*, 2, 9-42.
- Moraes Wichers, C. A. (2010). *Museus e antropofagia do patrimônio arqueológico: (des)caminhos da prática brasileira* (Tese de doutorado). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.
- Morphy, H. (1994). The anthropology of art. In T. Ingold (Ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology* (pp. 648-685). London: Routledge.
- Morphy, H. (2011). Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, 1(3).
- Neumann, M. A. (2008). Por uma arqueologia simétrica. *Cadernos do LEPAARQ*, 5(9/10), 82-95.
- Niklas, J. (2019, dezembro 12). Sandra Benites se torna primeira curadora indígena de um museu de arte no Brasil. *O Globo, Cultura*. Recuperado de <https://oglobo.globo.com/cultura/sandra-benites-se-torna-primeira-curadora-indigena-de-um-museu-de-arte-no-brasil-24145889>
- Nobre, E. (2017). *Objetos e imagens no Marajó antigo: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas* (Dissertação de mestrado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Nobre, E. (2020). A sintaxe dos corpos compostos: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas marajoara. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(3), e20190109. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0109
- Oliveira, E. (2020). Corpo de barro, corpo de gente: metáforas na iconografia das urnas funerárias policromas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(3), e20190108. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0108
- Osborne, R., & Tanner, J. (2007). *Art's agency and Art's history*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Pastana, M. (1941, janeiro 22). A exposição de Manoel Pastana: o laureado pintor e ceramista fala ao nosso jornal – A estilização dos motivos amazônicos – Sem peias acadêmicas e preocupações modernistas. *Jornal Diário da Noite*. Recuperado de [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961\\_02&pesq=Manoel%20pastana](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=Manoel%20pastana)
- Pereira, A. R. T. (2015). The poetic ethnography of Correia Dias: a tour of indigenous traditions from Dias' mythical pool. *19&20*, 10(1). Recuperado de [http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp\\_en.htm](http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp_en.htm)
- Porto Alegre, M. S. (1992-1993). Cultura e História: sobre o desaparecimento dos povos indígenas. *Revista de Ciências Sociais*, 23/24(1/2), 213-225.
- Poulot, D. (2013). Another history of museums: from the discourse to the museum-piece. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 21(1), 27-47. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142013000100004>
- Price, S. (1989). *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Renfrew, C., & Scarre, C. (Eds.). (1998). *Cognition and material culture: the archaeology of symbolic storage*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Rodrigues, J. P. (2010). Tupifilia na Amazônia e em São Paulo. *Revista Estudos Amazônicos*, 5(1), 145-172.
- Roe, P. G. (1995). Style, society, myth, and structure. In C. Carr & J. E. Neitzel (Eds.), *Style, society and person* (pp. 27-76). New York: Plenum Press.
- Roosevelt, A. C. (1988). Interpreting certain female images in prehistoric art. In V. E. Miller (Ed.), *The role of gender in Precolumbian art and architecture* (pp. 1-34). Cambridge: Harvard University Press.



- Roosevelt, A. C. (1999). The development of prehistoric complex societies: Amazonia - a tropical forest. In J. Lucero (Ed.), *Complex Polities in the ancient tropical world* (pp. 13-33). Washington D. C.: American Anthropological Association.
- Sadongei, A. (2004). What about sacred objects? In S. Ogden (Ed.), *Caring for American Indian objects: a practical and cultural guide* (pp. 17-19). St. Paul, MN: Minnesota Historical Society Press.
- Santos Granero, F. (2012). Introducción. In F. Santos Granero (Ed.), *La vida oculta de las cosas: teorías indígenas de la materialidad y de la personalidad* (pp. 13-54). Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Schaan, D. P. (1997). *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. Porto Alegre: Edipucrs.
- Schaan, D. P. (2001). Into the labyrinths of Marajoara pottery: status and cultural identity in an Amazonian complex society. In C. McEwan, C. Barreto & E. G. Neves (Eds.), *Unknown Amazon: nature in culture in ancient Brazil* (pp. 108-133). London: The British Museum Press.
- Schaan, D. P. (2004). *The Camutins Chiefdom: rise and development of social complexity on Marajó Island, Brazilian Amazon* (Tese de Ph.D.). Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, PA, EUA.
- Schaan, D. P. (2006). Arqueologia, público e commodificação da herança cultural: o caso da cultura Marajoara. *Arqueologia Pública*, 1(1), 19-30.
- Schaan, D. P. (2007). A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. *Habitus*, 5(1), 99-117.
- Taylor, A. C., & Viveiros de Castro, E. (2006). Un corps fait de regards. In S. Breton (Ed.), *Qu'est-ce qu'un corps ?* (pp. 148-199). Paris: Musée du Quai Branly-Flammarion.
- Valle, A. (2015). Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl August Herberth para 'O Jornal' (1926-1927). *Caiana*, 7, 55-68.
- Velthem, L. H. (2010). Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 7(1), 19-29. doi: <http://dx.doi.org/10.12957/tecap.2010.12052>

