

---

**A ARTE DA CERÂMICA**

---

**MARAJOARA: ENCONTROS**

---

**ENTRE O PASSADO**

---

**E O PRESENTE**

---

DENISE PAHL SCHAAN\*

A ARTE DAS SOCIEDADES DE TRADIÇÃO ORAL

O uso da palavra arte para designar manifestações estéticas de sociedades arqueológicas é visto com reserva pelos arqueólogos, porque se sabe que as sociedades indígenas não consideram seus objetos de uso cotidiano, festivo ou cerimonial como obras de arte. Por isso, denominações como “arte indígena” ou “etnoarte” (SILVER, 1979) têm sido usadas para diferenciar a arte dos povos indígenas da arte da sociedade ocidental. Mas talvez essa distinção não seja tão necessária. Costuma-se entender que a arte na sociedade ocidental incentiva a criatividade (como algo contrário à tradição), mas na verdade também os ocidentais produzem a arte para o público e, nesse sentido, são de alguma forma também sujeitos à aceitação social de suas produções estéticas (BOURDIEU, 1999; LÉVI-STRAUSS, 1989). Por outro lado, a idéia de que a produção indígena de vasilhas de cerâmica é “padronizada” e segue rigidamente a “tradição” é fruto de um olhar ocidental e não leva em conta que nas comunidades ceramistas os indivíduos distinguem facilmente entre produções que, do ponto de vista externo, pareceriam iguais.

Para que possamos entender o sentido que possuíam as manifestações artísticas ou estéticas das antigas sociedades amazônicas e de que maneira essas manifestações se relaciona-

vam com outros aspectos da cultura, os arqueólogos buscam estudar as sociedades descritas por etnógrafos – especialmente as sociedades de tradição oral<sup>1</sup>. São grupos humanos que fazem uso da oralidade, da corporalidade e do gestual como maneiras de transmissão de conhecimentos e de compartilhamento de conceitos cosmológicos. O contato real entre as pessoas, o contar estórias, o representar e reviver acontecimentos mitológicos por meio de comportamentos rituais é sua forma de memorizar e transmitir conhecimentos. Como complemento e reforço a esse modo de transmissão oral, são utilizados objetos materiais que carregam de modo acessível aos olhos os mesmos conceitos, ensinamentos e conhecimentos (GEERTZ, 1989). A estética própria de um grupo social – as pinturas corporais, os ornamentos, as roupas, os objetos que carregam – comunica sobre o grupo a que o indivíduo pertence, sobre sua identidade individual e social. São códigos compartilhados por indivíduos que lhes atribuem significados semelhantes e, nesse sentido, esses objetos vêm a fazer parte de um mesmo sistema de significações (RIBEIRO, 1987; VELTHEM, 1994; VIDAL, 1992). É justamente o fato de se constituírem nesse sistema coerente de significados que nos permite, a nós arqueólogos, dispor de um referencial teórico que nos capacita a investigar essas manifestações estéticas e comportamentos do passado, quando não temos mais os indivíduos para nos apontar o significado das coisas e esclarecê-lo.

As sociedades de tradição oral possuem em geral uma relação muito particular com os outros seres da natureza, o que observamos na cerâmica, por exemplo, através da representação de animais (os zoomorfos) e humanos/animais (os antropozoomorfos). Essas não são representações meramente ilustrativas da fauna, mas possuem um sentido metafórico. Esses são animais ligados de maneira muito íntima com a história cultural do grupo social que os utiliza. Seria simplificar demais dizer que essas populações possuem uma concepção animista de mundo; de fato, a situação é bastante mais complexa. Segundo Viveiros de Castro (2005), os ameríndios acreditam que cada espécie animal se vê a si mesma como humana. Assim sendo, as onças veriam

os humanos como caça (como se fossem, por exemplo, porcos selvagens) e, por isso, os atacariam. A isso ele chama de “perspectivismo ameríndio”. De acordo com suas observações, os ameríndios percebem os grupos de animais como se fossem sociedades, com organização social, chefes, pajés, etc. Ou seja, eles entendem que esses animais estão organizados e pensam da mesma forma que eles, humanos. Viveiros de Castro explica que, enquanto nós, ocidentais, percebemos que temos uma natureza comum com os animais – por sermos também animais – mas que nos diferenciamos deles por possuímos cultura, os ameríndios entendem que compartilham com os outros animais a cultura e que se diferenciam deles pela natureza, por serem de espécies diferentes. Há uma enorme complexidade por trás das relações entre humanos e animais nas sociedades ameríndias e essa complexidade deve estar representada nos mitos, na decoração da cerâmica e dos demais artefatos. Temos que ter isso em mente, portanto, quando nos atrevemos a interpretar e buscar significados para as manifestações estéticas das sociedades ameríndias do passado.

Um dos trabalhos que mais influenciou antropólogos e arqueólogos dedicados a estudar a “arte” indígena foram as pesquisas realizadas pela antropóloga Nancy Munn com os Walbiri da Austrália. Munn (1962; 1973) observou que sempre que os Walbiri relatavam suas viagens faziam rabiscos com um galho no chão ou em paredes de cavernas, rabiscos que para ela não tinham significado algum. Entrevistando-os, ela veio a descobrir que os rabiscos eram representações padronizadas de conceitos, uma espécie de código visual que auxiliava o contador de histórias a tornar mais clara e verídica sua narrativa. Os grafismos, como vou chamá-los (Munn os chama de *strokes*, em inglês), representavam conceitos como caminho, jornada, reunião, fogo etc, ou seja, eram uma espécie de código mnemônico que ajudava a tornar visual e materializar, portanto, a história. Vamos encontrar na literatura antropológica diversos estudos sobre estética de grupos ameríndios que seguem essa mesma linha de entendimento e que vieram a descrever fenômenos semelhantes.

Um outro caso ilustrativo proveio da pesquisa de Regina Pólo Müller (1990) sobre os Asurini do Xingu. Ela descobriu que representações aparentemente abstratas na pintura corporal e na cerâmica, que eram vistos por observadores externos como motivos decorativos estilizados, veiculavam também informações e conceitos de importância fundamental para o grupo. Além disso, muitos deles eram também metonímias, ou seja, utilizavam a representação de apenas parte do referente, esta parte carregando, então, o significado do objeto completo. Esse tipo de entendimento, obviamente, só foi possível pela possibilidade de entrevistar os nativos e obter deles as interpretações dos motivos decorativos, o que é impossível quando se trata de sociedades do passado distante.

Reichel-Dolmatoff (1971; 1976), por sua vez, percebeu que grafismos reproduzidos pelos Tukano estavam relacionados a visões luminosas produzidas pelo estímulo fisiológico de drogas como o *yajé*. O próprio pesquisador ingeriu a droga e viu as mesmas imagens, que identificou como sendo os “fosfenos de Knoll”. Max Knoll (1963) identificou imagens mais ou menos padronizadas que se formam na retina do olho, produzidas por estímulos químicos e neurológicos, a que chamou de fosfenos. Essas imagens, por serem produzidas por substâncias químicas e processos fisiológicos, são vistas de maneira semelhante por todas as pessoas; por isso pensa-se que a ingestão de drogas alucinógenas em rituais pode provocar a identificação de padrões culturais nessas visões e, a partir daí, reproduzi-las em objetos materiais, como a cerâmica.

#### CERÂMICA MARAJOARA

Inspirada em trabalhos como os citados anteriormente, comecei a estudar a cerâmica marajoara e a tentar interpretar, ou entender melhor no que consistia aquela estética. Fiz associações que me permitissem uma aproximação dos possíveis significados sociais das representações gráficas e plásticas nos objetos. Uma das características mais marcantes

da cerâmica marajoara é o convívio, em um mesmo objeto, de representações naturalistas e representações geometrizarantes, estas últimas chamadas usualmente de grafismos. Geralmente quando aparecem no entorno de uma representação naturalista, os grafismos tendem a ser interpretados como enchimento do campo visual, ou seja, algo que se coloca para preencher os espaços entre as representações a que se dá destaque (Figura 1). Na verdade comecei a perceber que os grafismos não eram simplesmente figuras aleatórias, mas que eles, também, representavam os mesmos personagens naturalistas. Se prestarmos atenção, então, vamos perceber que estão representadas caudas, cabeças, patas, cascos de tartaruga, couro de cobras, o que podemos associar com as representações metonímicas que Müller (1990) identificou entre os Asurini. Alguns desses grafismos são semelhantes aos utilizados por outras sociedades ameríndias e, além disso, alguns deles correspondem aos padrões e formas que se formam na retina do olho quando o indivíduo está em transe aluci-



Figura 1: Urna funerária decorada com apliques modelados e linhas incisas sobre engobo branco, com retoque vermelho. Peça do acervo do Museu Nacional, aquarela de Manoel Pastana, acervo do Museu do Forte, Belém.

nógeno, ou seja, quando está “vendo” em realidade os fosfenos identificados por Knoll (1963). Alguns dos animais mais frequentemente representados não são animais dóceis ou que fazem parte da dieta, mas justamente animais venenosos e temidos, como cobras, jacarés e escorpiões. Isso nos leva a associar esses tipos de representações com estórias mitológicas. Lévi-Strauss (1997) chamou a atenção para o fato de que os animais que povoam as estórias mitológicas não são aqueles “bons para comer”, mas os que são “bons para pensar”. Nesse sentido, conclui-se que os animais representados na iconografia marajoara são justamente aqueles mais provavelmente relacionados à história cultural do grupo, cuja representação os ajuda a memorizar e reviver essa história em ocasiões festivas e ritualísticas.

Geralmente estudamos a cerâmica de uma determinada sociedade do passado com base em coleções existentes em museus as quais se formaram ao longo dos anos e que são fruto, na maioria das vezes, da retirada ilegal de peças arqueológicas dos sítios. Elas são coletadas principalmente por seu valor estético e não vêm acompanhadas, via de regra, por informações sobre o local de procedência ou do contexto arqueológico em que foram encontradas. Nos museus, a cerâmica acaba considerada como objeto que é parte do dia-a-dia de determinado grupo social. Quando se escava um sítio, no entanto, se percebe que a cerâmica decorada é apenas 10% do que se produzia em termos de panelas e outros utensílios. Ou seja, a cerâmica decorada era utilizada apenas em festas, cerimônias e rituais; não era a louça do cotidiano. Além disso, outros objetos feitos de penas, ossos, madeiras, peles, tecidos ou fibras vegetais eram também usados, com importância igual ou superior à cerâmica, quem sabe, mas não podemos estudá-los, pois não resistiram ao tempo.

Estudando a cerâmica marajoara como uma forma de comunicação visual de significados socialmente compartilhados, deparamo-nos com a representação recorrente de cobras (em vários estilos) sobre todos os objetos (Figuras 2 e 3).

Elas são representadas, como outros animais, de maneira naturalista e também de maneira gráfica, pictórica, metonímica, por meio da reprodução de suas partes: corpo, rabo, cabeça, pele. Essa ubiquidade da representação de cobras nos indica que esse ser era muito importante para aquelas populações, provavelmente uma personagem relacionada à história cultural do grupo, à sua formação, surgimento, ao início dos tempos. Investigando mitos e cosmologias de populações ameríndias da Amazônia, constatamos realmente que a cobra grande, a anaconda, em suas diversas formas, desempenha um papel fundamental para a criação física do grupo e obtenção de conhecimentos.



Figura 2: Vaso com aplique representando cobra e decoração excisa sobre o bojo. Desenho de Tom Wildi (1897-1984), de vaso de sua coleção particular.

Os Tukano do noroeste amazônico, por exemplo, contam que seus antepassados chegaram dentro do corpo de uma cobra-canoa, com a função de povoar o mundo. A cobra os largou ao longo do rio, nos lugares onde ainda hoje habitam, e, por serem uma sociedade hierárquica, os diversos estratos sociais têm sua posição social e geográfica justificadas



## ICONOGRAFIA

Quando os primeiros exploradores, homens da ciência do século XIX, escavaram os sítios arqueológicos na área dos campos da ilha de Marajó, depararam-se com verdadeiros cemitérios: eram grandes urnas funerárias que continham ossos e objetos cerâmicos e líticos diversos. Essas urnas se diferenciavam entre si pela exuberância da decoração. Havia urnas de estilos decorativos diferentes e havia urnas sem nenhum tipo de decoração. Como se sabe que as sociedades humanas tendem a reproduzir no contexto funerário as relações sociais que mantêm em vida, concluiu-se que aquela era uma sociedade hierárquica, que tratava de maneira diferenciada seus membros até depois da morte (FERREIRA PENNA, 1877; 1885; NETTO, 1885). Ao encontrarem cemitérios semelhantes em diversos pontos da área dos campos – tratava-se de tesos (enormes plataformas de terra) construídos artificialmente, onde se verificava a existência de práticas funerárias de mesmo tipo –, caracterizaram aquela como se fosse uma mesma cultura, a que chamaram de “marajoara”. Ao mesmo tempo, perceberam que havia diferenças tanto cronológicas como geográficas entre os sepultamentos: havia diferentes estilos de urnas funerárias, dependendo da região onde eram encontradas, e as práticas funerárias pareciam variar com o tempo; mais recentemente, o enterramento secundário teria dado lugar à cremação como prática mais corrente. No decorrer dos estudos arqueológicos no Marajó, pesquisadores descobriram que não havia apenas cemitérios, mas outros tesos onde a cerâmica decorada e os sepultamentos eram praticamente ausentes; logo esses foram entendidos como locais de habitação (MEGGERS; EVANS, 1957).

Mais tarde, Anna Roosevelt (1991), ao escavar dois desses tesos-cemitérios (Teso dos Bichos e Guajará), descobriu que continham também estruturas habitacionais; por isso, entendeu que aqueles eram os locais de moradia da elite, que sepultava seus antepassados no mesmo local em que moravam, como forma de manter sua relação com aqueles que eram os donos do lugar e assim garantir e justificar sua

posição social diferenciada. Estudando um grupo de sepulcros no teso Belém, no rio Camutins, escavamos várias urnas funerárias que mostravam padrões iconográficos muito semelhantes, indicando tratar-se de objetos pertencentes a pessoas de uma mesma linhagem ou família (SCHAAN, 2003, 2004). Nesse sentido, podemos entender a decoração das urnas funerárias como sinal de uma identidade social. Ao percebermos as variações de estilo nas diversas áreas da ilha, entendemos que havia na verdade não apenas uma grande sociedade marajoara, mas diversos grupos sociais regionais, ou diversos cacicados, que dominavam em sua região, relacionando-se uns com os outros através de casamentos, alianças, festas e, talvez, até de guerras.

As urnas funerárias da cultura marajoara trazem em geral a figura humana em destaque, mas sempre associada com animais como a cobra, o escorpião, o urubu-rei, o jacaré ou o lagarto, entre outros (Figura 4). Além disso, a figura humana é predominantemente feminina, quando o sexo pode ser identificado, o que pode indicar que a matrilinearidade era a maneira organizativa do parentesco. Um dos exemplos



Figura 4: Urna funerária decorada com aplique modelados na forma de lagarto e motivos excisos sobre engobo vermelho. Peça do acervo do Museu Nacional, aquarela de Manoel Pastana, acervo do Museu do Forte, Belém.

mais conhecidos é uma urna que congrega características da ave (coruja) e do gênero feminino (representado pela vagina e útero, às vezes grávido) (Figura 5).



Figura 5: Urna funerária decorada com apliques modelados e pintura vermelha e preta sobre engobo branco. Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi, ilustração do livro *Unknown Amazon*, editado por C. McEwan, Cristiana Barreto e Eduardo Neves, Londres: British Museum Press, 2001.

As representações femininas estão presentes também nas estatuetas que, pensa-se, teriam tido uso ritual em cerimônias de cura, se entendermos como válida a analogia com o uso desses objetos pelos grupos Cuna e Chocó, da Colômbia (REICHEL-DOLMATOFF, 1961). A maneira como aqueles grupos ameríndios utilizavam suas estatuetas explica determinadas características físicas observadas nas estatuetas marajoaras. Por exemplo, os Cuna e Chocó utilizam as estatuetas como veículos em que se encarnam os espíritos protetores, suspendendo-as sobre o corpo do paciente, ou chacoalhando-as. Realmente diversas estatuetas marajoaras possuem furos que permitiriam utilizá-las suspensas e, ainda, possuem em seu interior pedrinhas que produzem barulho quando agitadas, o que indica também que teriam a função de maracás (espécie de chocalho usado por pajés amazônicos). Uma outra coisa que me chamou a atenção, estudando estatuetas e fragmentos de estatuetas, foi o fato de muitas estarem quebradas na altura do pescoço, o que poderia indicar também

uma quebra ritual. Os Cuna e Chocó, por exemplo, têm o costume de quebrar suas estatuetas ao final do ritual e, portanto, temos um exemplo etnográfico que apóia esse tipo de interpretação (SCHAAN, 2001).

Não é somente com a representação do feminino que a cerâmica marajoara mostra o simbolismo sexual, mas também na produção e no uso de tangas de cerâmica por parte das mulheres. As tangas são triângulos convexos de cerâmica que possuem perfurações nas extremidades, indicando seu uso como vestimenta. Em algumas urnas funerárias, se percebe que a personagem feminina está usando uma tanga, e há relatos de que tangas teriam sido encontradas amarradas por fora de urnas funerárias, na altura da vagina da personagem representada (PALMATARY, 1950). As tangas são encontradas somente nos tesos da elite, ou seja, naqueles em que há sepultamentos e cerâmica decorada. São encontradas inteiras dentro de urnas, nos sepultamentos que, se deduz, sejam de mulheres. Também são encontradas fragmentadas nas escavações em áreas de moradia, em áreas de descarte e em áreas de circulação e produção de cerâmica.

Inicialmente, as tangas foram classificadas pelos estudiosos em duas categorias distintas: as decoradas e as não-decoradas. As decoradas apresentam motivos decorativos pintados em vermelho e, menos freqüentemente, em preto, sobre engobo branco, ao passo que as não-decoradas geralmente recebem um engobo vermelho, com polimento, de forma a avivar a cor. Pensou-se inicialmente que as decoradas pertenceriam à elite, às mulheres mais importantes, ao passo que as não-decoradas pertenceriam às mulheres comuns. No entanto, o fato de serem encontradas somente nos tesos da elite, sustenta a tese de que ambas eram usadas pela elite, mas que haveria certamente uma diferenciação entre essas mulheres. Ao estudá-las, percebemos que são principalmente as tangas sem decoração que são encontradas dentro de urnas funerárias grandes e cuidadosamente decoradas; por isso, sugerimos que o que diferenciaria as usuárias de um e outro tipo poderia ser a idade ou o ciclo de vida pelo qual passavam. Nesse sentido, é possível

que as tangas decoradas fossem usadas por meninas em rituais de iniciação, durante a puberdade (em razão de seu tamanho, em geral menor), ao passo que as não-decoradas seriam usadas por mulheres mais velhas, casadas.

Percebe-se nas tangas a existência de três campos decorativos principais (Figura 6). Uma faixa superior, que é semelhante na maioria das tangas, que poderia representar o princípio feminino, já que mostra um retângulo que, em estatuetas, representa a vagina (SCHAAN, 2003). Uma segunda faixa mostra os motivos da pele da cobra grande, e vemos aqui a associação entre feminino e cobras, o que é comum na mitologia amazônica. A cobra é considerada um ser feminino, assim como a água está relacionada também ao princípio feminino. Em estatuetas femininas se vê a representação da cobra sobre o ventre e, em algumas urnas funerárias, cobras abraçam o ventre como se fossem braços.



Figura 6: Reprodução de tangas em cerâmica. A tanga da direita foi colorida para indicar os diferentes campos decorativos. Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi, desenho da autora.

Em um terceiro campo decorativo, há representações mais variadas e, portanto, consideramos que este estaria relacionado à identidade da usuária. Estamos trabalhando ainda para identificar que animais poderiam estar representados neste terceiro campo decorativo.

O estudo da iconografia nos permite entender, de forma mais holística, o funcionamento da sociedade e perceber mais coerência nessa “arte” indígena, ao ligá-la às outras categorias de informações que temos sobre a sociedade.

## O USO CONTEMPORÂNEO DA ARTE MARAJOARA

Atualmente, a “arte” marajoara não está mais restrita aos museus ou aos gabinetes de pesquisa, mas ganha espaço nas ruas através do artesanato, em que motivos decorativos são reproduzidos com uma grande variedade de suportes. Seu grande apelo popular e sua rápida disseminação em contextos de produção e venda dentro do mercado capitalista têm chamado a atenção dos cientistas sociais. O público leigo tende a confundir a arte marajoara atual com a pré-colonial, e assiste-se à apropriação de um estilo estético e de símbolos visuais do passado em contextos contemporâneos, travestidos de novos significados. Essa revivescência do passado passa a servir como forma de valorizar produtos artesanais que, a partir dessa nova identidade, tornam-se mais atrativos ao mercado, possibilitando o sustento de dezenas senão de centenas de famílias no estado do Pará.

A arte marajoara contemporânea começou a emergir na década de 1970, capitaneada por dois artesãos populares: mestre Cardoso e mestre Cabeludo. Por diversas razões, mestre Cardoso tornou-se mais conhecido e foi tido como o precursor da produção artesanal de cerâmica inspirada na cerâmica arqueológica (FRADE, 2002). Mestre Cardoso conta que, ao visitar uma exposição de arqueologia no Museu Goeldi, ficou fascinado com a cerâmica arqueológica, especialmente a marajoara. Nascido de mãe ceramista e vindo de uma comunidade em que havia muitas olarias, Cardoso interessou-se em reproduzir as peças que viu. Partiu então para o estudo das técnicas de produção indígenas e solicitou permissão para ver as peças e copiá-las dentro do museu. A partir de então começou a produzir réplicas de cerâmica marajoara e a comercializá-las. Sua produção fez escola e surgiu, dentro do bairro do Paracuri, em Icoaraci, estado do Pará, um pólo de produção cerâmica cujos diversos estilos, hoje, são livremente inspirados na cerâmica arqueológica. A réplica em si não tem muita saída no mercado, por ser uma peça mais cara, dado o fato de ser produzida individualmente e demandar mais tempo em sua con-

fecção. As peças de inspiração livre, ao contrário, são produzidas em série. Nas oficinas do Paracuri há divisão de tarefas: existem empregados para formar as peças, outros para decorar, outros para queimar etc. Os motivos decorativos utilizados são copiados de livros e revistas, as formas são reinventadas. Hoje em dia, os artesãos misturam grafismos rupestres com os da cerâmica, em novas formas, muitas vezes utilitárias. Alguns vasos apresentam motivos marajoaras ao lado de paisagens e representações contemporâneas de pássaros e outros animais, inexistentes na cerâmica arqueológica. Apesar disso, a cerâmica é vendida como marajoara, na explícita intenção de dar-lhe uma profundidade temporal e, com isso, agregar-lhe valor, negociando sua antigüidade como algo valioso. Ao serem indagados sobre os significados dos grafismos na cerâmica, os artesãos e vendedores dão suas próprias interpretações. É assim que um vaso tapajônico, em que aparece uma mulher segurando uma vasilha, foi chamado de “deusa bacia”. Da mesma forma, estórias inventadas na hora são contadas para explicar a ocorrência de sapos, cobras e lagartos na cerâmica.

A publicação do Padre Giovanni Gallo do livro *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para o artesanato de hoje*, em 1990, veio trazer tais motivos para outros suportes (GALLO, 2005). Em Belém e no Marajó, principalmente, os motivos marajoaras são vistos na decoração de ônibus, prédios, ruas, lojas, no estádio de futebol, enfim em tudo que se deseja caracterizar como “regional” ou “da terra” (Figura 7).

Pode-se dizer que essa tradição cerâmica contemporânea é uma tradição inventada, um conceito de Hobsbawm (1983) para explicar práticas que se referenciam no passado para adquirir legitimidade (SCHAAN, 2006). Na verdade, todas as tradições são, em certa medida, invenções, e essa tem o sentido de buscar legitimidade em um passado arqueológico, de forma a conferir valor de mercado para objetos artesanais. Uma vez que atualmente a disseminação de práticas, comportamentos, produtos e marcas é muito rápida e não conhece fronteiras, observa-se que determinados grupos

sociais sentem a necessidade de acentuar o local, o regional, como marca de identidade, buscando justamente uma diferenciação no mundo globalizado.



Figura 7: Fachada de loja de artesanato em Soure, ilha do Marajó. Búfalos, cavalos e a cerâmica marajoara evocam a identidade local. Foto da autora, outubro de 2006.

O passado é sempre escrito e interpretado a partir do presente. Diz Henrietta Moore (1995, p. 51): “nossas representações criativas do passado são moldadas não pelo que sabemos ser verdade sobre o passado, mas pelo que acreditamos ser verdade sobre o presente”. A resignificação da iconografia marajoara em contextos contemporâneos serve às necessidades do presente. Pode ser usada, é claro, de maneira positiva para sensibilizar as pessoas sobre a importância de aprendermos e conhecermos o passado e, nesse sentido, sobre a importância de protegermos e preservarmos o patrimônio arqueológico. Através da preservação, garantimos que muitas interpretações ainda serão possíveis nos séculos vindouros e que o passado seja constantemente reatualizado e utilizado de maneira construtiva para criar identidade, cidadania e história.

## Nota

<sup>1</sup> Optei aqui pelo uso da expressão “sociedades de tradição oral” em vez de “sociedades ágrafas”, ou “sociedades sem escrita”, como fiz em textos anteriores. Com isso, pretendo caracterizar aquelas sociedades por algo que elas possuem, em vez de identificá-las por aquilo que lhes falta em comparação com as sociedades ocidentais. Quem me chamou a atenção para essa questão foi Raquel Lopes (Doutoranda em Antropologia, UFPA). Agradeço a ela e a Agenor Pacheco (Doutorando em História Social, PUC-RS) as proveitosas discussões sobre esse tema.

## Referências

BOURDIEU, P. Modos de produção e modos de percepção artísticos. In: MICELLI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 269-294.

CHARBONIER, G. *Arte, linguagem, etnologia*. Campinas: Papius, 1989. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss.

CHERNELA, J. M. Managing rivers of hunger: the Tukano of Brazil. In: POSEY, D. A.; BALÉE, W. (Orgs.). *Resource management in Amazonia: indigenous and folk strategies*. *Advances in Economic Botany* New York: New York Botanic Garden, 1989. V. 7. p. 238-48.

FERREIRA PENNA, D. S. Apontamentos sobre os cerâmios do Pará. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 47-67, 1877.

FERREIRA PENNA, D. S. Índios de Marajó. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, p.108-115, 1885.

FRADE, I. N. *A ressonância marajoara: a cerâmica ancestral e a comunicação do arcaico*. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 2002.

GALLO, G. *Os motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para o artesanato de hoje*. 3. ed. Cachoeira do Arari: O Museu do Marajó, 2005.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio: Guanabara Koogan, 1989.

HOBSBAWM, E. Introduction: inventing tradition. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Orgs.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 1-14.

KNOLL, M. Effects of chemical stimulation of eletrically-induced phosphenes on their bandwidth, shape, number and intensity. *Confinia Neurologia*, v. 23, p. 201-26, 1963.

115 LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papius, 1997.

MEGGERS, B. J.; EVANS, C. Archeological investigations at the mouth of the Amazon. *Bulletin of the Bureau of American Ethnology*, Washington, v. 67, 1957.

MOORE, H. The problems of origins. Poststructuralism and beyond. In: HODDER, I. et al. (Orgs.). *Interpreting archaeology: finding meaning in the past*. Londres & New York: Routledge, 1995. p. 51-53.

MÜLLER, R. P. *Os Asurini do Xingu: história e arte*. Campinas: Unicamp, 1990.

MUNN, N. D. Walbiri graphic signs: an analysis. *American Anthropologist*, v. 64, p. 972-84, 1962.

MUNN, N. D. The spatial presentation of cosmic order in Walbiri iconography. In: FORGE, A. (Org.). *Primitive art and society*. Londres: Oxford University, 1973. V. 4. p. 193-220.

NETTO, L. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 257-554, 1885.

PALMATARY, H. C. The pottery of Marajo Island, Brazil. *Transactions of the American Philosophical Society*, Philadelphia, v. 39, n. 3, 1950.

REICHEL-DOLMATOFF, G. Anthropomorphic figurines from Colômbia, their magic and art. In: LOTHROP, S. (Org.). *Essays in precolumbian art and archaeology*. Cambridge: Harvard University Press, 1961.

REICHEL-DOLMATOFF, G. *Amazonian cosmos*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

REICHEL-DOLMATOFF, G. O contexto cultural de um alucinógeno aborígene: Banisteriopsis caapi. In: COELHO, V. P. (Org.). *Os alucinógenos e o mundo simbólico*. São Paulo: Edusp, 1976. p. 59-104.

RIBEIRO, B. A Linguagem simbólica da cultural material. Introdução. In: RIBEIRO, B. (Org.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes; FINER, 1987. p. 15-27. V. 3: arte Índia.

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

SCHAAN, D. P. Estatuetas antropomorfas marajoara: o simbolismo de identidades de gênero em uma sociedade complexa amazônica. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Série Antropologia*, Belém, v. 17, n. 2, p. 437-77, 2001.

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

SCHAAN, D. P. The Camutins Chiefdom: Rise and Development of Complex Societies on Marajó Island, Brazilian Amazon. Tese (Doutorado) – Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004.

- SCHAAN, D. P. Arqueologia, público e commodificação da herança cultural: o caso da cultura marajoara. *Arqueologia Pública*, São Paulo, v. 1, p.19-30, 2006.
- SILVER, H. R. Ethnoart. *Ann. Rev. Anthropol.*, v. 8, p. 267-307, 1979.
- VELTHEM, L. H. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONII, L. D. (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília: Min. da Educação e do Desporto, 1994. p. 83-92.
- VIDAL, L. *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1992.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. O perspectivismo ameríndio ou a natureza em pessoa. *Ciência e Ambiente*, v. 31, p.123-132, 2005.