

## A urna bordada: artesanato e arqueologia na Amazônia contemporânea

### The embroidered urn: handicraft and archaeology in contemporary Amazon

Marcia Bezerra 

Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil

**Resumo:** Este artigo considera o artesanato produzido a partir da cultura material arqueológica, especialmente as categorias que compõem essa produção: réplicas, híbridos e objetos derivados. Com base nos objetos artesanais que reproduzem a iconografia da cerâmica Marajoara, reflito sobre o seu papel no estabelecimento de diálogo com o passado. Concluo que as inconsistências criativas do artesanato não deslegitimam a relação com a materialidade arqueológica e com o passado.

**Palavras-chave:** Artesanato. Arqueologia. Amazônia. Marajoara. Iconografia. Cultura material.

**Abstract:** This paper considers the handicraft produced based on archaeological material culture, especially, the categories that constitute this production: replicas, hybrids and derived objects. Based on the handcrafted objects that reproduce the iconography of Marajoara ceramics, I reflect on their role in establishing dialogue with the past. I conclude that the creative inconsistencies presented in the handicraft do not delegitimize their relationships with the archaeological materiality and the past.

**Keywords:** Handicraft. Archaeology. Amazon. Marajoara. Iconography. Material culture.

---

Bezerra, M. (2020). A urna bordada: artesanato e arqueologia na Amazônia contemporânea. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(3), e20190124. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0124

Autora para correspondência: Marcia Bezerra. Avenida Rômulo Maiorana, 1532, apt. 1302 – Marco. Belém, PA, Brasil. CEP 66075-110 (marciabezerrac14@gmail.com).

Recebido em 15/10/2019

Aprovado em 19/03/2020

Responsabilidade editorial: Marília Xavier Cury



## INTRODUÇÃO

O interesse pelo patrimônio arqueológico da Amazônia remonta ao século XIX e, desde então, o conhecimento científico produzido a partir de pesquisas brasileiras e estrangeiras nos ajuda a compreender os processos humanos que levaram a profundas e contínuas transformações nos modos de vida na Amazônia pré-colonial. Ao longo de milhares de anos, a agência humana provocou o surgimento de uma diversidade que se estendeu não apenas ao domínio sociocultural, mas também ao ambiente cuja abundância e multiplicidade devem muito à ação dos coletivos humanos que ocuparam a região no passado (Balée, 1998; Schaan, 2012a).

A complexidade dos processos culturais que ocorreram na Amazônia antiga é demonstrada pela ação humana na transformação das paisagens e na criação de um repertório material primoroso. Podemos pensar na “virtuosidade” (Gell, 2018, p. 121) envolvida na elaboração dos painéis de pintura rupestre de Monte Alegre, no Pará (Pereira, 2012); na precisão empregada na elaboração dos geoglifos dispersos pelo estado do Acre (Schaan et al., 2010);

na meticulosa ordenação dos megalitos de Calçoene, no Amapá (Cabral & Saldanha, 2008a); e na maestria artística na criação das cerâmicas Marajoara encontradas na ilha do Marajó, no Pará (Schaan, 1997; Barreto, 2009). A sua potência agentiva deve-se, em grande parte, aos virtuosos processos técnicos que, como argumentava Gell (2005, p. 45), “lançam uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada”.

A persistência temporal desse encantamento gera um repertório de imagens criadas a partir dos sítios e objetos arqueológicos e de informações oriundas de distintas fontes (jornais, televisão, cinema, museus, conversas informais e a própria arqueologia). Elas são produzidas e reproduzidas em fotografias, ilustrações, cartões postais, joias e no *design* de artesanato destinado ao turismo; e ainda são acionadas como semióforos de identidades locais, como é o caso do brasão do município de Calçoene (Cabral & Saldanha, 2008b; França, 2016), da “identidade turística” no estado do Acre (“Acre escolhe geoglifos...”, 2016) e do *site* da prefeitura de Monte Alegre (Figuras 1 a 3).

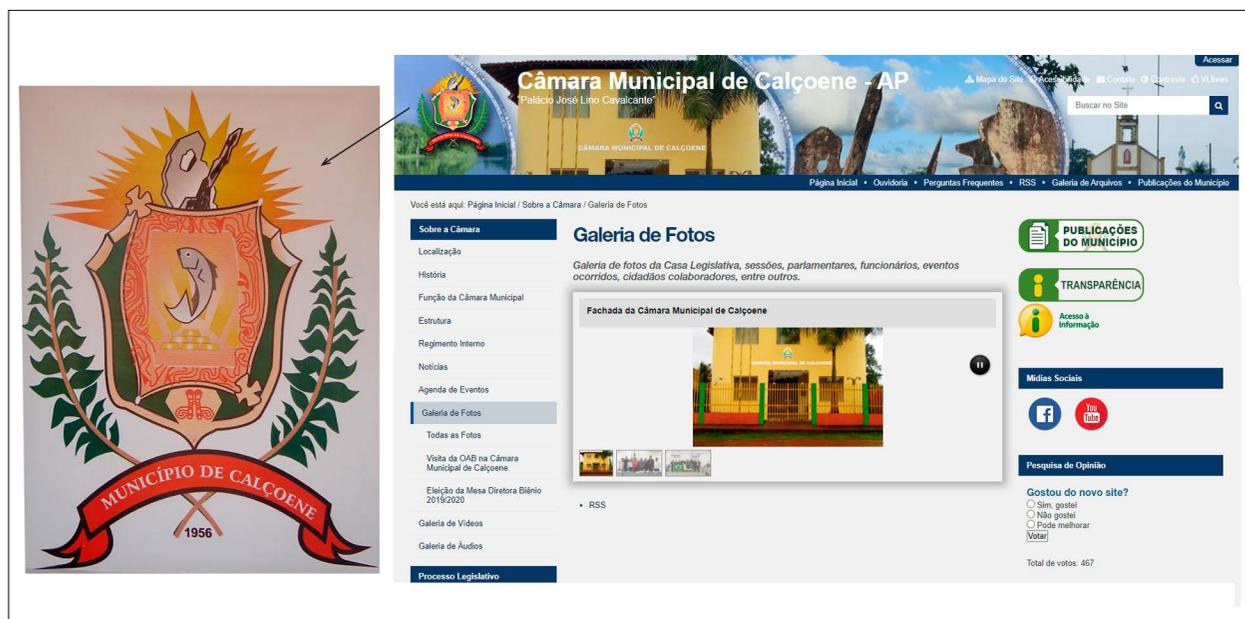


Figura 1. Megalitos no brasão do município e em foto no *site* da Câmara Municipal de Calçoene, Amapá. Fonte: Câmara Municipal de Calçoene - AP (n.d.). Foto do brasão: Marcia Bezerra (2009).



Figura 2. Matéria sobre a escolha dos geoglifos como identidade visual do turismo no estado do Acre, em 2016. Fonte: “Acre escolhe geoglifos...” (2016).



Figura 3. Site da prefeitura de Monte Alegre. Fonte: Prefeitura Municipal de Monte Alegre (n.d.).

A capilaridade dessas imagens pode fazê-las alcançar lugares distantes. As pinturas de Monte Alegre são um bom exemplo disso. Apesar de terem sido identificadas em sítios arqueológicos localizados no oeste do estado do Pará (ver Roosevelt et al., 1996; Pereira & C. Moraes, 2019), as

pinturas, e sobretudo alguns motivos específicos, ‘viajam’ por diversos cantos do estado. Elas compõem joias criadas por *designers* em Belém (Pereira, 2017), cerâmicas produzidas por artesãos em Icoaraci (Barreto, 2013) e decoram fachadas no Marajó (Figuras 4 e 5).



Figura 4. Pingentes de brincos inspirados em pinturas da serra do Ererê, Monte Alegre, Pará. Acervo pessoal. Foto: Marcia Bezerra (2020).

Em alguns desses contextos, os grafismos rupestres encontram-se com os grafismos associados à cerâmica arqueológica marajoara – estes últimos com alto poder de capilarização<sup>2</sup>. Eles convivem harmonicamente em pontos de venda de produtos turísticos, onde uma camiseta estampada com motivo rupestre pode estar pendurada ao lado da réplica de uma urna cerâmica marajoara. É possível também que se estabeleça uma relação simbiótica, quando as duas referências gráficas se encontram na mesma peça, em geral, um vaso cerâmico. Em outros casos, elas são acompanhadas por um acervo de imagens composto por paisagens amazônicas e animais. Essa bricolagem tem sido entendida a partir de categorias como híbrido e *kitsch*, que afetam o seu reconhecimento como materialidade conectada com o passado arqueológico, pois sugerem a maculação da matriz original em detrimento da adição, combinação e/ou da superestetização de distintas linhagens de grafismos. Como sugere Linhares (2007, p. 73), há uma “espetacularização dos grafismos” nos objetos destinados ao mercado turístico no Pará. Seja qual for o estilo selecionado para a confecção das peças, o que se vê é que a iconografia arqueológica amazônica, especialmente



Figura 5. Muro interno da Pousada Ventania, vila de Joanes, ilha do Marajó. Figuras antropomorfas e zoomorfas inspiradas em pinturas e gravuras rupestres do estado do Pará. Foto: Antonio Garcia (2012)<sup>1</sup>.

a marajoara, tem papel importante na comodificação do passado na Amazônia contemporânea.

### ENTRE OS HÍBRIDOS, O *KITSCH*<sup>3</sup> E AS RÉPLICAS

O híbrido e o *kitsch* são categorias ativadas por estudiosos de várias disciplinas para descrever os produtos criados para abastecer o mercado turístico. Castañeda (2010, p. 148), ao tratar da estética do artesanato Maia produzido e vendido para turistas que visitam as ruínas de Chichén Itzá, no México, diz que é a “função *kitsch*” que torna as artes tradicionais “decididamente modernas”, ainda que nós, segundo ele, tentemos negar essa realidade. Alguns autores, no entanto, criticam o uso da categoria *kitsch*, como Hume (2013, p. 18), que, ao discutir sobre a relevância de se estudar os souvenirs, diz que é preciso abandonar a ideia de que eles são “baratos, cafonas e *kitsch*”. Para ele, a adoção de uma abordagem que considere a autenticidade do seu “sistema de comunicação visual único” confere aos souvenirs o seu *status* como objetos de expressiva

<sup>1</sup> As pinturas e gravuras que inspiraram o painel em Joanes podem ser consultadas em Pereira (2003, pp. 64, 196, 216; 2010, p. 266).

<sup>2</sup> Ver Linhares (2017). A autora realizou um levantamento exaustivo sobre o uso de motivos marajoara em objetos e na arquitetura ao longo da história do Brasil, pesquisando sua apropriação e ressignificação como semióforos da nação. É o mais extenso mapeamento da circulação dos grafismos marajoara realizado até hoje. Schaan (2012b) publicou artigo em que também discorre sobre o tema, direcionando a discussão para a associação da iconografia marajoara com a identidade ‘paraense’.

<sup>3</sup> Palavra de origem alemã cujo surgimento se deu no século XIX. O conceito sugere algo “. . . não tanto ou não só mau gosto mas aquilo que é falso (falso, quer dizer, em relação ao ‘autêntico’ da cultura nobre), enganoso, artificial, ilusório, exagerado, pretensioso . . . [no contexto dos anos 1960] o termo é usado para designar o estilo da ausência de estilo, aquilo que está fora de lugar, a multiplicação dos efeitos não funcionais, o excesso” (Coelho, 1997, p. 193).

complexidade (Hume, 2013, p. 18). O híbrido, por sua vez, pode ser associado aos objetos turísticos que reúnem, em sua composição, elementos filiados, estilisticamente, a contextos culturais distintos e distantes, no tempo e no espaço. O conceito de 'hibridação cultural', proposto por Canclíni (2003), é, por isso, citado de forma recorrente em textos que tratam da produção artesanal no âmbito do turismo (R. Santos & Barretto, 2006; Silva, 2016). Ele é acionado para explicar o fenômeno no qual "estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (Canclíni, 2003, p. XIX). Um processo em que elementos de matrizes culturais distintas são reunidos para formar uma matriz, que não é o resultado de uma fusão de referências. Elas não se dissolvem no processo de criação de algo novo, mas são mantidas de modo a formar um híbrido que revela as dissonâncias resultantes da interrelação dos elementos 'originais' e, assim, conserva a sua reconhecibilidade.

Essas combinações criativas não afetam outra categoria de objetos: as réplicas. Elas têm um papel distinto dos objetos artesanais produzidos apenas para o turismo. As réplicas circulam em contextos diferentes: 1) ciência; 2) artes; e 3) turismo. Foster e Curtis (2016) lembram que as réplicas têm sido utilizadas por instituições museológicas, desde o século XIX, mas também serviram a propósitos de antiquários e escolas de arte em períodos anteriores (séculos XVII e XVIII), e tiveram, ao longo da história, funções importantes, como substituir objetos originais, perdidos ou danificados, e contribuir com estudos de natureza experimental. Por essa razão, esses autores ressaltam a importância das réplicas para a história das ciências, propondo considerá-las a partir de uma abordagem biográfica, que possibilite a "análise de sua contribuição para a biografia da coisa que elas estão copiando" (Foster & Curtis, 2016, p. 129).

As réplicas têm lugar especial no mercado das artes. H. Lima et al. (2018, p. 158) apontam a principal diferença entre as "réplicas científicas" e as "réplicas artesanais": a marca do artista. Aquelas usadas para fins científicos,

como descrito anteriormente, devem se orientar pela impecabilidade com relação aos cânones originais. As autoras lembram que, hoje, é possível fazer réplicas usando tecnologia digital. Nesses casos, não há a assinatura de um artista. Já as réplicas artesanais "traz[em] a interpretação e gestos próprios de cada artesão" (H. Lima et al., 2018, p. 158), sem, contudo, deixar a precisão de lado. Essas réplicas alcançam valores vultosos – no mercado das artes e do turismo – porque o seu "valor histórico se converte em valor artístico" (Frade, 2003, p. 117). Essa valorização foi também observada por Castañeda (2010, 142), em Chichén Itzá, México. Ele relata que a venda de réplicas da arte Maia não consegue concorrer com a venda da 'forma inventada' que, apesar de constituir uma 'estética única', é vendida aos turistas por preços mais acessíveis. As cópias da arte pré-colombiana têm como destino principal o mercado de colecionadores, ávidos por possuírem a cópia fidedigna de uma antiguidade original. Latour e Lowe (2011, pp. 277-278) têm uma visão interessante sobre a relação entre a obsessão pelo original e as reproduções (cabe mencionar que os autores não se referem especialmente às réplicas, mas a todas as formas de replicação):

No question about it, the obsession of the age is with the original. Only the original possesses an aura, this mysterious and mystical quality that no secondhand version can hope to attain. And the obsession, paradoxically, only increases as more and better copies become available and accessible . . . The intensity of the search for the original, it would seem, depends on the amount of passion triggered by its copies. No copies, no original. To stamp a piece with the mark of originality requires the huge pressure that only a great number of reproductions can provide [ênfase adicionada].

Quando afirmam que sem cópias não há original, os autores estão reforçando a ideia de que esses objetos – réplicas científicas ou artesanais – fazem parte da biografia dos originais. Estendo esse pensamento para outros objetos que trazem elementos de seus ancestrais artísticos, sem terem o compromisso de ser uma cópia. Ao tratar da estética marajoara, Frade (2003, p. 111) fala em "derivados" que, segundo ela, formariam com as réplicas e os híbridos



um sistema complexo de “processos comunicacionais”. Para a autora, o “hibridismo descaracterizante” pode conferir ao objeto o *status* de cópia, já que traz referentes da matriz original. O que deveríamos observar, segundo ela, é o “grau de autenticidade entre réplicas e cópias” (Frade, 2003, p. 125).

O turismo tem se beneficiado de todas essas categorias de objetos artesanais: réplicas, híbridos e derivados. A atividade turística envolvida particularmente com bens arqueológicos compreende a visita a sítios (musealizados ou não), a museus, bem como a venda de arte turística (Hume, 2013, p. 21) – as réplicas, por exemplo – e suvenires. Gazin-Schwartz (2004) realizou uma pesquisa inspiradora nas lojas de suvenires de dois sítios incluídos na lista de patrimônio mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), muito procurados pelos turistas: Stonehenge e Avebury, na Inglaterra. Ao considerar as duas lojas como sítios arqueológicos, ela procurou compreender as relações entre os visitantes e os itens ali comercializados. A autora concluiu, entre outros aspectos, que “as conexões com o passado são criadas não apenas pela experiência da visita, mas pelo ato de comprar”<sup>4</sup> (Gazin-Schwartz, 2004, p. 98). Harrison (2011, pp. 61-62) também discute sobre o ‘*souveniring*’, e afirma que os suvenires são mecanismos mnemônicos que ajudam a “substituir a experiência pela memória forçada . . .”.

Arrisco-me a dizer que a cultura material disponível nas lojas de suvenires pode agir como condutora, em certa medida, da “agência estendida” do sítio arqueológico<sup>5</sup>. Essa ideia é especialmente pertinente nos casos em que os suvenires são comercializados em locais distantes dos patrimônios a que se referem. Será que um sítio associado

a uma determinada cultura exerce sua agência por meio de objetos vendidos em lugares distantes? E os produtos artesanais que não se incluem na categoria de réplicas, mas que usam grafismos arqueológicos, têm sua potência agentiva desvigorada? A ausência de informações acuradas sobre a “comunidade criadora”<sup>6</sup> (Byrne et al., 2011, p. 8) dos objetos que inspiram o artesanato afeta a relação com o passado arqueológico? É possível socializar o conhecimento produzido pela arqueologia por meio do artesanato? Para refletir sobre essas questões, tomo como referência o contexto amazônico, particularmente a Amazônia paraense.

## A URNA BORDADA

O Marajoara que sai da Amazônia desde a segunda metade do século XIX não é o mesmo que volta para sua região de origem na década de 1970, aportando no distrito de Icoaraci. Quando se instala no bairro do Paracuri e passa a se autoreproduzir enquanto imagem, ele não mais nos pertence. É um cidadão brasileiro, em diálogo com o mundo (Linhares, 2017, p. 249).

Um dos polos turísticos mais contemplados pelas pesquisas sobre artesanato envolvendo o patrimônio arqueológico amazônico<sup>7</sup> é o distrito de Icoaraci, localizado a aproximadamente 20 km da sede da capital paraense, Belém. Ali a prática da olaria é antiga (Xavier, 2006; T. Santos, 2011; H. Lima et al., 2018), mas foi em meados dos anos 1960 que a produção de cerâmica marajoara (réplicas ou não) foi impulsionada pelas mãos de dois mestres artesãos: Mestre Cardoso e Mestre Cabeludo, no bairro do Paracuri. O primeiro tornou-se uma referência na “replicação extremada” (Frade, 2003, p. 123) das peças arqueológicas a que teve acesso na Reserva Técnica Mário Ferreira Simões, do Museu Paraense Emílio Goeldi. O segundo passou a

<sup>4</sup> Tradução da autora.

<sup>5</sup> Foster & Curtis (2016, p. 131) usam o termo para falar das réplicas.

<sup>6</sup> Os autores preferem usar “*creator community*” em substituição a “*source communities*”, por entenderem a necessidade de ressaltar o papel ativo dessas comunidades na formação de coleções, na transformação e criação de objetos. Embora os autores se refiram ao tempo presente, estendo o termo para as sociedades que, no passado, produziram os objetos que nós transformamos em artefatos arqueológicos.

<sup>7</sup> Foge aos objetivos deste texto tratar do fenômeno do turismo arqueológico na região amazônica, que já foi contemplado por Pereira & Figueiredo, 2005; Figueiredo et al., 2012; Godoy, 2016; Airoza, 2016, entre outras/os.



combinar criativamente os elementos pictóricos das cerâmicas arqueológicas marajoara a outros elementos de sua livre escolha (Frade, 2003, p. 123). T. Santos (2012, p. 8) relata que um dos ceramistas por ela entrevistado afirmou que Mestre Cabeludo, ao ler o livro “Na planície amazônica”, de Raymundo Moraes (1926)<sup>8</sup>, teria se surpreendido com as cerâmicas da região amazônica, retratadas na publicação, e concluído que elas eram mais bonitas do que aquelas que ele, usualmente, utilizava como inspiração para as suas criações (as cerâmicas asiáticas), vendidas em Icoaraci. O artesanato de Icoaraci tem sido exaustivamente estudado por colegas de arqueologia, história, antropologia, turismo, *design* e jornalismo (Furuya, 2003; Amorim, 2005; Schaan, 2006; Xavier, 2006; T. Santos, 2011; Barreto, 2013; C. Lima, 2016; Linhares, 2017; Sales, 2018). Suas pesquisas mostram que o artesanato produzido ali foi orientado, desde o início, por “um sistema fechado de formas” (Frade, 2003, p. 121), cuja origem é a iconografia das cerâmicas arqueológicas amazônicas, em particular os objetos associados à cultura Marajoara<sup>9</sup>. É possível comprar réplicas de urnas associadas a outras tradições cerâmicas da Amazônia, mas é evidente o predomínio dos grafismos da cerâmica Marajoara no artesanato de Icoaraci.

As cerâmicas Marajoara são vinculadas a sociedades que viveram no Marajó, Pará, entre 350 e 1400 AD<sup>10</sup>. Segundo Barreto (2016), é provável que sejam as cerâmicas mais estudadas da arqueologia amazônica. Sua classificação como uma das fases da Tradição Polícroma da Amazônia – que não é consenso entre os pesquisadores (ver Neves, 2012;

Almeida, 2013; Belleti, 2015)<sup>11</sup> – foi proposta nos anos 1960 pelos arqueólogos Betty Meggers e Clifford Evans, que vieram para o Brasil, em 1948, pesquisar os sítios arqueológicos da foz do Amazonas (Meggers & Evans, 1957). Nas décadas seguintes, muitos pesquisadores sucederam Meggers e Evans, conduzindo escavações nos tesos do Marajó e estudos em coleções de museus e de particulares, tornando as cerâmicas Marajoara cada vez mais conhecidas no Brasil e no exterior (Roosevelt, 1991; Schaan, 1997, 2004; Barreto, 2005, 2009; Troufflard, 2010; Barreto & Oliveira, 2016; Nobre, 2017)<sup>12</sup>. O repertório material Marajoara inclui objetos utilitários, urnas funerárias e estatuetas, mas a peça mais conhecida pelo público é uma urna funerária associada ao período Marajoara clássico (700-1100 d.C.), estilo Joanes Pintado (Figura 6), cuja forma e decoração compõem um ser híbrido, humano e não humano (Barreto & Oliveira, 2016). A policromia Marajoara – pintura vermelha e preta sobre engobo branco – é um dos atributos responsáveis pela “eficácia da performance visual” dos grafismos, assim como pela potencialização da sua capacidade agentiva e comunicacional (Barreto, 2016, p. 117). Os criadores dos grafismos Marajoara tinham o intuito, segundo Barreto (2009, p. 141), de deslocar o olhar do outro para a sua obra. O virtuosismo que caracteriza essas cerâmicas e faz com que sejam “armadilhas estéticas” (Miller, 2000, p. 6) age, ainda hoje, seduzindo o olhar de turistas, visitantes de museus, colecionadores e artesãos.

A imagem da urna Marajoara clássica (estilo Joanes Pintado) ocupa um lugar central no processo

<sup>8</sup> O livro foi lançado pela Livraria Clássica, Manaus, em 1926, e teve várias reedições publicadas, entre 1926 e 1960, pela Civilização Brasileira, Companhia Editora Nacional e Conquista.

<sup>9</sup> Schaan (2006, p. 19) ressalta que o termo “cultura marajoara” se refere a fenômenos distintos: a cultura arqueológica, o estilo estético inspirado na cerâmica arqueológica, a cultura do caboclo e do vaqueiro do Marajó e ao Marajó, de forma geral.

<sup>10</sup> Na ilha do Marajó, surgiram os primeiros cacicados amazônicos. Essas sociedades viveram por quase mil anos e desenvolveram um eficiente sistema de manejo de rios e lagos. Urnas funerárias de impressionante qualidade estética e técnica foram enterradas nos ‘tesos’, como são denominadas as extensas plataformas de terra construídas por essa população, que poderia chegar a 3.000 pessoas (ver Schaan, 2004).

<sup>11</sup> Há um intenso debate sobre a filiação da cerâmica Marajoara à Tradição Polícroma. Neves (2012, p. 257) sugere que a fase Marajoara pode ser resultante de um fenômeno local e híbrido da foz do Amazonas, com vínculo indireto com a Tradição Polícroma, pois considera que “nunca houve de fato uma expansão da tradição policroma pelo Baixo Amazonas”. Outros pesquisadores (como Almeida, 2013 e Belleti, 2015) também tecem críticas a esse respeito.

<sup>12</sup> A literatura acadêmica sobre as sociedades que ocuparam o Marajó no passado é muito vasta, indiquei apenas uma pequena parte da produção acadêmica do fim do século XX em diante.

comunicacional (ver Frade, 2003 e Barreto, 2016) no presente. Ela é reproduzida em diversos suportes: selos, capas de livros e revistas, camisetas, equipamento urbano ('orelhões', calçadas), louças e outros, além das réplicas (Figura 7). A impressionante capilarização da imagem da cerâmica Marajoara foi demonstrada por Schaan (2006, 2012b) e Linhares (2017), ao realizarem mapeamento do uso da iconografia Marajoara no Brasil. Em artigo, Schaan (2006) já havia tratado do processo de comodificação da cerâmica Marajoara, propondo estender para o fenômeno de sua replicação, sobretudo para as criações derivadas dos grafismos arqueológicos, o conceito de 'tradição inventada' (Hobsbawm & Ranger, 1983), também acionado por outros autores (Frade, 2003; Amorim, 2005; Xavier, 2006; Linhares, 2007, 2017, para citar alguns). A pesquisa conduzida por Linhares (2017) ampliou o panorama da reverberação dos grafismos Marajoara, desde o século XIX, e mostrou o seu consumo e ativação como semióforo da brasilidade. Frade (2003, p. 116) considera que esse consumo da cerâmica Marajoara "realiza um movimento de expansão de longo alcance", que ativa o seu poder de comunicação. De fato, os grafismos Marajoara estão por toda parte na cidade de Belém. A ubiquidade da urna Marajoara clássica é evidente, afinal, como diz Barreto (2009), os grafismos que ela carrega foram produzidos para serem olhados, para capturarem a atenção.

Nem mesmo nós, profissionais da arqueologia, estamos imunes. Caroline Caromano (2017, p. 33), de forma graciosamente crítica, fala do nosso encantamento com as cerâmicas arqueológicas: "É indiscutível o quanto nos maravilhamos com aquele vaso-de-gargalo-triplo-exciso-inciso-pintado-antropozoomorfo-corrugado-hachurado-zonado encontrado num contexto de feição-oferenda-ritual-do-equinócio escavada a duras penas sob a luz de lanternas". Ela chama a atenção para o fato de que o nosso fascínio pelas cerâmicas afeta a percepção de outros elementos importantes (no caso dela, o fogo). Eu mesma, enquanto escrevo este texto, repouso, de tempos em tempos, a xícara de



Figura 6. Urna funerária Marajoara, estilo Joanes Pintado. Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, Reserva Técnica Mário Ferreira Simões. Foto: Marcele Rollim (2020).



Figura 7. Réplica de urna Joanes Pintado. Arte feita pela família de Mestre Cardoso. Acervo pessoal. Foto: Marcia Bezerra (2020).

café sobre um porta-copos que traz a imagem de uma urna Marajoara bordada (Figuras 8A e 8B). Meu olhar a todo momento escapa da tela do computador para a urna, que “me olha de volta” (Benjamin, 1968, p. 188). O porta-copos – um artefato ordinário – não veio parar na minha mesa de trabalho como alegoria do processo de escrever este artigo sobre a iconografia marajoara. Ele faz parte da minha *memorabilia* há dez anos e age como objeto mnemônico (ver Harrison, 2011) do início das minhas pesquisas no Marajó, onde ele foi adquirido. De souvenir ele se converteu em objeto afetivo, um processo que Hume (2013, p. 175) diz ser usual; para ele, os suvenires podem se tornar objetos pessoais e, se forem expostos em prateleiras ou gabinetes, “. . . têm

a capacidade de provocar uma história oral do evento, acionada pela visão do objeto como um *aide-memoire* . . .”<sup>13</sup>. O fato de ser arqueóloga faz com que eu tenha uma coleção de imagens das cerâmicas Marajoara em casa: em livros e revistas acadêmicas, em materiais de divulgação de eventos e um pequeno acervo de réplicas de urnas e estatuetas (Marajoara, mas também de outras tradições ceramistas da Amazônia), produzidas pela família de Mestre Cardoso, de Icoaraci. O repertório imagético Marajoara se espalha pelos cantos da minha casa em livros de fotografia, marcadores de livro, peças de vestuário, colares, canecas e pratos. Esse “museu particular” (Canclíni, 1994, p. 110)<sup>14</sup> abriga uma coleção de coisas que têm distintos graus de relação com a linhagem



Figura 8. A-B) Porta-copos com urna Joanes Pintado bordada, confeccionado pelas artesãs da Associação Educativa Rural e Artesanal da Vila de Joanes (AERA), ilha do Marajó. Fotos: Marcia Bezerra (2020).

<sup>13</sup> Tradução da autora.

<sup>14</sup> Tomo a expressão “museu particular” a partir de Canclíni (1994), que, ao discutir sobre o patrimônio e a indústria cultural, lembra que houve uma mudança na fruição das artes que passaram a ser contempladas não mais em um único contexto, mas se reproduzem e invadem outros espaços como as nossas casas. Num trecho do artigo, ele diz: “A multiplicação desses museus cotidianos montados no quarto de cada um, onde se prega na parede um cartaz com uma foto de Uxmal, junto à reprodução de um Toledo, recordações de viagem, um recorte de jornal do mês passado, o desenho de um amigo, enfim, um patrimônio próprio que vamos renovando à medida que a vida flui . . . Mas o exemplo do museu particular sugere que é possível introduzir mais liberdade e criatividade nas relações com o patrimônio [ênfase adicionada]” (Canclíni, 1994, p. 110).

de grafismos Marajoara. Uma réplica, por exemplo, é um objeto “grávido do passado” (Ingold, 1993, p. 153) e dos significados que transbordam da matriz original e, por isso, sua potência agentiva é intensa. A esse respeito, Frade (2003, p. 117) diz que “. . . a peça arqueológica compartilha uma identificação profunda com os demais objetos que se apropriam dela”.

Mas o que dizer dos objetos que não se encaixam na categoria de réplicas? Será que são despossuídos de agência? Furuya (2003, 2014), ao comparar duas tradições de cerâmicas arqueológicas distintas – Marajoara e Jomon (ca. 13000 a.C.-ca. 400 a.C.) –, no Japão, critica o fato de que as réplicas são consideradas como produto permitido, legítimo. Já a arte original inspirada nos grafismos, segundo ele, “não é proibida, mas nem [tampouco] encorajada”<sup>15</sup> (Furuya, 2014, p. 2). Rememorando uma experiência pessoal de sua infância, quando encontrou fragmentos de cerâmica arqueológica associada ao período Yayoi (ca. 400 a.C.-ca. 300 AD), Furuya (2014, p. 1) se disse encantado com os intrincados grafismos das peças e, ainda que não tivesse conhecimento da história dos criadores daquela cerâmica, ficou tão envolvido com a observação da decoração dos fragmentos que foi impelido a fabricar sua própria cerâmica com argila coletada nas proximidades do sítio arqueológico de onde saíram as peças. Ao refletir sobre a sua própria experiência, ele concluiu que não houve uma apropriação, mas “. . . um ato de herdar o passado pré-histórico artisticamente”, pois, para ele, “ao fazer uso das coisas do passado, se referindo às coisas do passado, sendo inspirado pelas coisas do passado, uma pessoa produz a sua própria arte . . .”<sup>16</sup> (Furuya, 2014, p. 6). E isso seria uma maneira pela qual as pessoas, que não mantêm relações de descendência direta com os

povos que viveram no passado, podem herdar o passado artisticamente. Ele aponta três casos em que reconhece “o ato de herdar artisticamente o passado” na Amazônia: o estilo de *design* decorativo Neomarajoara do início do século XX (ver Frade, 2003 e Linhares, 2017), o polo produtor de cerâmica de Icoaraci e o trabalho conduzido pelo padre italiano Giovanni Gallo no Marajó (Gallo, 2005; Linhares, 2007).

Gallo (1927-2003)<sup>17</sup> chegou ao Marajó em 1973 e foi o fundador do Museu do Marajó. Entusiasta que era da arqueologia, ele foi um especial incentivador da atividade artesanal feita a partir dos grafismos Marajoara. Em 1990, preocupado em gerar oportunidades de trabalho para as comunidades com as quais convivia e, ao mesmo tempo, interessado em reafirmar a importância do patrimônio arqueológico do Marajó, ele organizou um livro intitulado “Os motivos ornamentais da cerâmica Marajoara: modelos para o artesanato de hoje” (Gallo, 2005)<sup>18</sup>. A publicação tinha a “finalidade específica de abastecer, com nova inspiração, o artesanato paraense” (Gallo, 2005, p. X) e “. . . oferecer à contemplação estética de todo mundo aqueles ‘negócios que não prestam’ [referindo-se a uma conversa com moradora sobre os fragmentos de cerâmica arqueológica] que ‘O Museu do Marajó’ salvou das patas dos búfalos e da corrosão das águas” (Gallo, 2005, p. XIII).

Para Furuya (2014), a utilização da iconografia arqueológica no artesanato como meio de promover a melhoria da qualidade de vida das populações no Marajó é um exemplo de que ali as pessoas herdam artisticamente o passado e que manifestam: 1) convicção sincera para receber essa herança; 2) respeito pelos objetos arqueológicos e seus criadores; e 3) disposição para retransmitir para as gerações futuras.

<sup>15</sup> Tradução da autora.

<sup>16</sup> Tradução da autora.

<sup>17</sup> A biografia do Padre Giovanni Gallo confunde-se com a arqueologia no Marajó. Sua contribuição para a preservação do patrimônio (não somente o arqueológico) tem sido retratada em publicações e, ainda, no documentário com o significativo título de “O ajuntador de cacos: a história de Giovanni Gallo e o seu Marajó” (Miranda, 2010). Ver também a Revista PZZ: Arte Educação e Cultura que traz textos e fotografias em homenagem ao Pe. Gallo (Pará, 2014).

<sup>18</sup> O livro teve várias reedições, e a citada aqui neste texto é a 3ª, de 2005.

Nesse sentido, mesmo que não haja relação de descendência direta e que os objetos produzidos retratem apenas partes dos desenhos, como no caso dos bordados orientados pelo livro de Gallo (Figura 9), os “eternos poderes de encantamento” (Barreto, 2009, p. 211) dos grafismos estão agindo sobre as pessoas. A relação delas com o passado, com os objetos arqueológicos no Marajó, faz parte do imaginário e da vida cotidiana. O contato artístico com os grafismos, por meio do trabalho, pode significar apenas a formalização de uma fruição que é vivida cotidianamente. As peças cuja criação é inspirada na iconografia Marajoara e que incluem paisagens da vida cotidiana no Marajó não são despossuídas de agência. Ao reunir em suas superfícies as imagens do presente vivificado pelo artífice e do passado ‘herdado artisticamente’ (Furuya, 2014), elas promovem uma fluidez de estilos que aciona, ao mesmo tempo, o passado e o presente – algo muito próprio da vida na Amazônia.

O livro “Os motivos ornamentais da cerâmica Marajoara: modelos para o artesanato de hoje” (Gallo, 2005) circulou por vários cantos do Marajó. O porta-copos

do meu escritório que traz a urna bordada é produto do trabalho de um grupo de mulheres bordadeiras que, inspiradas pelos moldes criados por Gallo, passaram a reproduzir os grafismos Marajoara em tecido e outros suportes, criando objetos ‘derivados’ dos grafismos (Frade, 2003). Eles estampam camisetas, centros de mesa, cortinas, toalhas de banho e de mesa, sacolas e almofadas, mas também foram transferidos para outras superfícies, como cabaça, cerâmica e papel. Parte expressiva dos produtos artesanais comercializados na loja da AERAJ<sup>19</sup> – uma associação de artesanato situada em uma vila de pescadores, no município de Salvaterra, no Marajó – é circundada por grafismos inspirados na cerâmica Marajoara (Figura 10) e, provavelmente, oriunda do livro de Gallo (2005), mas também da urna Marajoara bordada no porta-copo que compõe um jogo americano. Essa peça tem um lugar importante na associação, pois foi ela quem reuniu e manteve unido por anos o grupo de bordadeiras que, mais tarde, junto com outras mulheres, integraria o núcleo responsável pela fundação da associação (ver Bezerra, 2014).



Figura 9. Moldes de bordado do livro de Gallo (edições de 1996 e 2005), aplicados em produtos da AERAJ, ilha do Marajó. Fotos: Marcia Bezerra (2012) e Monica Lopes (2011).

<sup>19</sup> As pesquisas de campo conduzidas por mim na vila de Joanes na AERAJ tiveram seus resultados divulgados em Bezerra (2011, 2014, entre outros). Acrescento também o *paper* apresentado por mim no evento Ostrom Workshop, da Indiana University, com tema “Material heritage as a common resource”, em março de 2019, intitulado “Common heritage: reflections on the challenges of managing archaeological heritage in Amazon” (não publicado). A respeito deste assunto, ver também Airoza (2016).

Um dos produtos mais procurados pelos turistas são as cuias. Elas se distinguem de outros estilos de pintura em cuias da Amazônia<sup>20</sup> por retratarem, por meio da pintura, paisagens marajoaras cotidianas. As imagens ocupam toda a superfície das cuias e são contornadas por uma faixa de grafismos policromos (vermelho, preto e branco) que tem entre 1 e 2 cm de largura. Os demais produtos exibem faixas de grafismos que podem ser monocromáticas. As paisagens pintadas retratam búfalos, aves, cenas de pesca, coleta de caranguejo no mangue, carimbó e narrativas como a do boto e da matinta pereira. As paisagens retratadas podem variar, mas os grafismos persistem à sua volta.

Na coleção<sup>21</sup> que venho formando, desde 2011, há predominância de cuias produzidas pela associação e a única entre elas cuja superfície não é circundada pela faixa de grafismos reproduz a imagem de um guará (*Eudocimus ruber*), uma ave de plumagem vermelha muito viva e bastante conhecida na região amazônica. Ela integra a fauna do Marajó, vive em diversas localidades em Salvaterra, mas não faz parte do cotidiano da vila. As outras peças da coleção seguem um mesmo cânone e recebem a faixa de grafismos como uma espécie de moldura de uma tela. A esse respeito, Miller (2013, pp. 77-79), ao discutir sobre as coisas que “saem do nosso foco” tornando-se invisíveis, sugere que é o seu anonimato que as torna importantes. Ele parte de uma reflexão de Gombrich<sup>22</sup>, segundo o qual, “quando uma moldura é adequada, simplesmente não a vemos, pois ela nos transmite, sem emendas, o modo como devemos ver aquilo que ela enquadra”

(Miller, 2013, pp. 77-79). Como coisas que saem do nosso foco silenciosamente, as molduras das cuias nos orientam sobre o que deve ser visto. Os grafismos que constituem as faixas-molduras podem, em um primeiro momento, ser vistos apenas como detalhes que enquadram o que está no centro da peça: a pintura na ‘tela’. No entanto, partindo da proposição de Gombrich (2012) e Miller (2013), eles assumem outro *status*. De forma discreta, os grafismos avivam a pintura no centro da cuia, agem sobre ela. Assim, tal como os seus ‘ancestrais artísticos’, eles deslocam o nosso olhar, desta vez não para eles, mas para uma coleção de imagens filiadas a uma linhagem artística distinta, estabelecendo, assim, uma ponte de diálogo entre os grafismos Marajoara e a arte no presente.

A urna Marajoara bordada no jogo americano, de certa forma, deu origem ao repertório material criado pela associação (ver Bezerra, 2014). Ela marca o início das atividades artesanais envolvidas com o passado e, apesar da crescente diversidade de produtos, continua a ser feita. Nos últimos anos, ela passou por uma transformação. Para atender ao gosto dos turistas estrangeiros, a policromia foi mantida, mas em uma outra família de cores. O jogo americano ganhou nova versão em tons de bege (Figura 11). Frade (2003, p. 127) diz que, “ao partir de uma matriz estável, desenvolvem-se combinações e associações incessantes, ganhando mobilidade intensa e constante”. E, retomando Latour e Lowe (2011), quanto mais esses grafismos são reproduzidos, transformados e capilarizados pela sua comercialização, mais importante e potente se torna a sua matriz, que é uma fonte inesgotável de significados.

<sup>20</sup> Martins (2017) discute os fluxos artísticos interculturais – do período colonial até a modernidade – a partir de repertório material etnográfico e arqueológico, em particular, cuias, cachimbos e muiraquitãs.

<sup>21</sup> Entendo coleção como um conjunto de objetos reunidos por compartilharem atributos e por ativarem, no indivíduo que os coleta, sentidos que têm relação com as suas experiências de vida. Esses objetos podem ser, temporariamente, suspensos de suas funções primordiais e, de alguma forma, recebem cuidados para que tenham assegurada a sua longevidade como parte do conjunto. A coleção em questão começou de forma não intencional e foi se constituindo a partir das cuias elaboradas pela AERAJ, adquiridas durante os anos durante os quais conduzi pesquisas na vila de Joanes. O principal critério para a escolha das peças era a reprodução do sítio arqueológico de Joanes; em seguida, selecionava aquelas que retratavam o imaginário amazônico; e, por fim, as paisagens locais. A coleção de cuias inclui alguns exemplares produzidos no baixo Amazonas. Como continuo a frequentar a vila de Joanes, a coleção está em constante processo de formação.

<sup>22</sup> Ele se refere a um livro de Gombrich que tem tradução para o português, lançado pela editora Bookman (Gombrich, 2012).





Figura 10. A-B) Peças de acervo pessoal e da loja da AERAJ, em Joanes, com paisagens locais e decoração inspirada nas cores e nos grafismos da cerâmica arqueológica Marajoara. As cores preto, branco e vermelho são usadas nas 'molduras' das cuias. Fotos: Marcia Bezerra e Monica Lopes (2011).



Figura 11. A urna Joanes Pintado bordada em paletas distintas. Acervo pessoal. Foto: Marcia Bezerra (2012).

As inconsistências criativas no artesanato não deslegitimam a relação com o passado e com a materialidade arqueológica. Ainda que o criador dos objetos (réplicas, híbridos, derivados) tenha um conhecimento parco sobre os criadores do acervo material no qual se inspira, o seu envolvimento artístico cria uma forma de conexão com o passado. Gazin-Schwartz (2004, p. 111) diz que as lojas de souvenirs não têm como preocupação principal o rigor histórico, pois o turista não procura por educação, mas experiência. Ela admite que é um desafio pensar sobre como os nossos anseios de envolver as pessoas com o passado podem ser, de fato, atendidos nesses contextos. Não pretendo discorrer sobre as formas de socializar o patrimônio arqueológico no âmbito do artesanato produzido para o turismo. Contudo, não posso deixar de citar um projeto desenvolvido pelo Museu Paraense Emílio Goeldi – “Replicando o passado” –, conduzido por H. Lima et al. (2018), que têm procurado criar pontes de diálogo entre os artífices do passado e os artistas do Paracuri. O grupo frequenta a Reserva Técnica Mário Ferreira Simões, no museu, tal como o fez Mestre Cardoso décadas atrás. No projeto atual, eles produzem as réplicas, observando os objetos originais do acervo, mas deixam a sua assinatura artística nas peças. O projeto promove um efetivo envolvimento dos artesãos com a materialidade arqueológica.

Creio que esse seja um caminho fértil para o nosso engajamento com esses coletivos de 'herdeiros artísticos do passado' (Furuya, 2014).

Os objetos arqueológicos engendram a criação de outros objetos, como réplicas, híbridos e derivados (para usar as categorias de Frade, 2003). Essas replicações têm diferentes graus de filiação com a linhagem de grafismos ancestrais. Os objetos gerados no presente podem provocar a criação de outros objetos (réplicas podem inspirar a produção de outras peças). Não devemos desqualificar essas materialidades com base em suas contradições estéticas. Olhando ao meu redor, encontro tantas outras referências Marajoara, além do porta-copos, e penso nesse repertório material criado a partir das cerâmicas antigas como uma 'família extensa de coisas'<sup>23</sup>, que reúne os objetos arqueológicos e as produções que os exaltam no artesanato na Amazônia contemporânea.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, procurei refletir sobre as relações entre a arte e a arqueologia na Amazônia, a partir de objetos que são produzidos para o turismo. Tratei de categorias distintas que compõem esse universo, como os híbridos, os *kitsch* e as réplicas que são valorados de acordo com o seu grau de proximidade estética com as peças que originaram essas criações, no caso as cerâmicas arqueológicas.

A partir de trabalhos desenvolvidos em várias áreas do conhecimento e das minhas próprias observações sobre essas materialidades, discuti o protagonismo da iconografia arqueológica Marajoara na elaboração dos objetos vendidos aos turistas no estado do Pará, seja em Icoaraci, seja na ilha do Marajó. Destaquei a imagem da urna Marajoara tipo Joanes Pintado como uma presença constante no cotidiano paraense. Ela é exaustivamente reproduzida em capas de livros, materiais de divulgação, roupas, souvenirs, além das próprias réplicas. Essa presença de longa duração atesta a sua capacidade agentiva, fruto de um virtuosismo técnico

ancestral que, como afirma Barreto (2009, p. 211), faz com que a urna tenha poderes de encantamento incessantes.

Outros objetos são criados a partir de seus elementos pictóricos, mas não se caracterizam como réplicas, muitas vezes nem pretendem se assemelhar a ela, mas o fato de compartilharem traços dessa matriz agentiva os torna, de alguma forma, conectados com ela. É o que ocorre com as cuias de Joanes, que retratam o cotidiano do Marajó, mas não deixam de ter em sua composição as cores vermelha, preta e branca a adornarem as faixas externas cobertas por grafismos que se inspiram na iconografia da cerâmica Marajoara. Isso vai ao encontro das reflexões de Frade (2003, p. 117), de que há um vínculo entre a urna e os objetos que dela se "apropriam".

A meu ver, os objetos aqui tratados guardam essa relação com a urna Joanes Pintado e, em um sentido mais amplo, com a iconografia Marajoara arqueológica como um todo. Eles fazem parte de um emaranhado de coisas que se diferenciam pela intensidade do contato (e do contágio, por assim dizer) com a dimensão estética das cerâmicas arqueológicas Marajoara e seus significados.

Nesse sentido, a capacidade agentiva das peças que 'bebem' da fonte Marajoara arqueológica tem relação com o seu grau de reconhecibilidade visual, menos por uma questão de proximidade com o original, mais pela intencionalidade humana, ao compartilhar o conhecimento sobre o passado, como pode ser visto com relação aos mestres ceramistas de Icoaraci, que tiveram contato direto com as peças arqueológicas e suas histórias.

Os objetos que receberam apenas alguns traços carregam, de toda forma, um pouco da influência desse extraordinário repertório imagético, mas é possível que ajam de forma mais silenciosa, que fiquem "fora do foco" (Miller, 2013, pp. 77-79). Sua importância está nessa onipresença silenciosa. Enfim, não importa se são réplicas, híbridos, *kitsch*, se os grafismos estão reproduzidos de forma plena, ou apenas inspiram outros grafismos, o que é relevante é

<sup>23</sup> A partir da ideia de 'família de objetos' proposta por van Velthem (2007).

reconhecer que esses objetos produzidos no presente, em diálogo com o passado, são resultantes da reverberação dos sítios e artefatos arqueológicos e, assim sendo, contribuem para a valorização e para a permanência da arte indígena de longa duração na Amazônia.

## REFERÊNCIAS

- Acre escolhe geoglifos como identidade turística do estado. (2016). *G1*. Recuperado de <http://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2016/09/acre-escolhe-geoglifos-como-identidade-turistica-do-estado.html>
- Airoza, M. S. (2016). *Sítio arqueológico, turismo e comunidade local: reflexões a partir do olhar dos moradores da vila de Joanes* (Dissertação de mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil.
- Almeida, F. O. (2013). *A tradição Polícroma no alto rio Madeira* (Tese de doutorado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Amorim, L. B. (2005). *Cerâmica Marajoara: caminho para compreender a pré-história da Amazônia* (Dissertação de mestrado). Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Balée, W. (Ed.). (1998). *Advances in historical ecology*. New York: Columbia University Press.
- Barreto, C. (2005). Arte e Arqueologia na Amazônia antiga. In *Working Paper Number CBS-66-05*. Recuperado de <https://www.lac.ox.ac.uk/sites/default/files/lac/documents/media/cristiana20barreto2066.pdf>
- 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, SP, Brasil.
- 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. (2016). O que a cerâmica Marajoara nos ensina sobre fluxo estilístico na Amazônia? In C. Barreto, H. Lima & C. Betancourt (Orgs.), *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese* (pp. 115-124). Belém: IPHAN, MPEG.
- 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>
- Belleti, J. S. (2015). *A arqueologia do Lago Tefé e a expansão Polícroma* (Dissertação de mestrado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Benjamin, W. (1968). On some motifs in Baudelaire. In H. Arendt (Ed.). *Illuminations* (pp. 155-200). New York: Harcourt, Brace & World.
- Bezerra, M. (2011) "As moedas dos índios": um estudo de caso sobre os significados do patrimônio arqueológico para os moradores da Vila de Joanes, ilha de Marajó, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, 6(1), 57-70. doi: <https://doi.org/10.1590/S1981-81222011000100005>
- Bezerra, M. (2014). As cores do passado na Amazônia: o patrimônio arqueológico no artesanato da Vila de Joanes, Ilha do Marajó, Brasil. *Amazônica – Revista de Antropologia*, 6(2), 418-441. doi: <http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v6i2.1875>
- Byrne, S., Clarke, A., Harrison, R., & Torrence, R. (2011). Networks, agents and objects: frameworks for unpacking museum collections. In S. Byrne, A. Clarke, R. Harrison & R. Torrence (Eds.), *Unpacking the collection: networks of material and social agency in the museum* (pp. 3-28). New York: Springer-Verlag. doi: [https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8222-3\\_1](https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8222-3_1)
- Cabral, M., & Saldanha, J. D. M. (2008a). Paisagens megalíticas na costa norte do Amapá. *Revista de Arqueologia*, 21(1), 9-26. doi: <https://doi.org/10.24885/sab.v21i1.237>
- Cabral, M., & Saldanha, J. D. M. (2008b). Um sítio, múltiplas interpretações: o caso do chamado "Stonehenge do Amapá". *Revista Arqueologia Pública*, 3(1), 7-13. doi: <https://doi.org/10.20396/rap.v3i1.8635797>
- Câmara Municipal de Calçoene – AP. (n.d.). Recuperado de <http://calcoene.ap.leg.br>
- Canclíni, N. G. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio*, 23, 95-115.
- Canclíni, N. G. (2003). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade* (4. ed.). São Paulo: EDUSP.
- Caromano, C. F. (2017, outubro). The flames of corporality, agency and personality: fire amongst the Asurini of Xingu. In *Programa do IV Encontro Internacional de Arqueologia Amazônica*, Trindad, Bolívia.
- Castañeda, Q. (2010). Aesthetics and ambivalence of Maya Modernity - The Ethnography of Maya Art. In J. K. Kowalski (Ed.). *Crafting Maya identity: contemporary wood sculptures from the Puuc Region of Yucatan Mexico* (pp. 133-154). Illinois: Northern Illinois University Press.
- Coelho, T. (1997). *Dicionário crítico de política cultural* (2. ed.). São Paulo: Iluminuras.
- Figueiredo, S. L., Pereira, E. S., & Bezerra, M. (Orgs.). (2012). *Turismo e gestão do patrimônio arqueológico*. Belém: IPHAN.



- Foster, S. M., & Curtis, N. G. W. (2016). The thing about replicas: why historic replicas matter. *European Journal of Archaeology*, 19(1), 122-148. doi: <https://doi.org/10.1179/1461957115Y.0000000011>
- Frade, I. (2003). O neo-marajoara em comunicação. *Logos: Comunicação e Artes*, 10(18), 110-127.
- França, D. E. (2016). *Sobre as "pedras famosas de Calçoene": reflexões a partir da arqueologia etnográfica na Amazônia* (Dissertação de mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil.
- Furuya, Y. (2003, setembro). Negotiating tradition and modernity in Amazonian pottery. In *XI Congreso de la Federación Internacional de Estudios de América Latina y el Caribe - FIEALC*, Osaka, Japão. Recuperado de [https://hyoka.ofc.kyushu-u.ac.jp/search/details/K000396/announceList\\_e.html](https://hyoka.ofc.kyushu-u.ac.jp/search/details/K000396/announceList_e.html)
- Furuya, Y. (2014, maio). Inheriting the prehistoric past, artistically: two case studies. In *International Union of Anthropological and Ethnological - IUAES with 50th Japanese Society Cultural Anthropology - JASCA*, Chiba, Japão. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2324/2348520>
- Gallo, G. (1996). *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para o artesanato de hoje*. (2. ed.). Cachoeria do Arari: O Museu do Marajó.
- Gallo, G. (2005). *Os motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para o artesanato de hoje* (3. ed.). Cachoeria do Arari: O Museu do Marajó.
- Gazin-Schwartz, A. (2004). Mementos of the past: material culture of tourism at Stonehenge and Avebury. In Y. Rowan & U. Baram (Eds.), *Marketing Heritage: archaeology and the consumption of the past* (pp. 93-113). Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Gell, A. (2005). A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia (Jason Campelo, Trad.). *Concinnitas*, 8(1), 42-63.
- Gell, A. (2018). *Arte e agência: uma teoria antropológica* (Jamilé Pinheiro, Trad.). São Paulo: Ubu.
- Godoy, R. (2016). Arqueoturismo no Cerrado e na Amazônia: dois pedaços de um mesmo pote. *Revista Arqueologia Pública*, 9(2[12]), 87-107. doi: <https://doi.org/10.20396/rap.v9i2.8642870>
- Gombrich, E. (2012). *O sentido da ordem*. São Paulo: Bookman.
- Harrison, R. (2011). Consuming colonialism: Curio Dealers' catalogues, souvenir objects and indigenous agency in Oceania. In S. Byrne, A. Clarke, R. Harrison & R. Torrence (Eds.), *Unpacking the collection: networks of material and social agency in the museum* (pp. 55-82). New York: Springer-Verlag. doi: [https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8222-3\\_3](https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8222-3_3)
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Orgs.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hume, D. (2013). *Tourism art and souvenirs: the material culture of tourism*. New York: Routledge.
- Ingold, T. (1993). The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152-174. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/00438243.1993.9980235>
- Latour, B., & A. Lowe. (2011). The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles. In T. Bartscherer & R. Coover (Eds.), *Switching codes: thinking through digital technology in the humanities and the arts* (pp. 275-297). Chicago: The University of Chicago Press.
- Lima, C. C. (2016). *O objeto cerâmico como elemento da cultura: um estudo a partir da coleção Lalada Dalgligh* (Tese de doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, SP, Brasil.
- Lima, H. P., Barreto, C., & Fernandes, C. (2018). Museus no século 21: ações pela salvaguarda e socialização do acervo arqueológico do Museu Goeldi. *Revista do Patrimônio*, (38), 145-161.
- Linhares, A. M. A. (2007). *De caco a espetáculo: a produção cerâmica de Cachoeria do Arari (ilha do Marajó, PA)* (Dissertação de mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil.
- Linhares, A. M. A. (2017). *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*. Curitiba: CRV.
- Martins, R. M. A. (2017). Cuias, cachimbos, muiquitãs: 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>
- Meggers, B., & Evans, C. (1957). Archaeological investigations at the mouth of the Amazon. *Bureau of American Ethnology Bulletin*, 167, 1-664.
- Miller, D. (2000). The fame of Trinis: websites as traps. *Journal of Material Culture*, 5(1), 5-24. doi: <https://doi.org/10.1177/135918350000500101>
- Miller, D. (2013). *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Miranda, P. (Diretor). (2010). *O ajuntador de cacos: a história de Giovanni Gallo e o seu Marajó* [documentário]. Belém: Lux Amazônia Filmes.
- Moraes, R. (1926). *Na planície amazônica*. Manaus: Papelaria Velho Lino.
- Neves, E. G. (2012). *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central (6.500 a.C. – 1.500 DC)* (Tese de licenciatura). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, SP, Brasil.
- 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, SP, Brasil.



- Pará, C. (Ed.). (2014). *Revista PZZ: Arte Educação e Cultura* (11). Recuperado de <https://issuu.com/revistapzz/docs/revistapzzgallo>
- Pereira, E. (2003). *Arte rupestre na Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; São Paulo: UNESP.
- Pereira, E. (2010). Arte rupestre e cultura material na Amazônia brasileira. In E. Pereira & V. Guapindaia (Orgs.), *Arqueologia Amazônica* (Vol. 1, pp. 259-283). Belém: MPEG, IPHAN, SECULT.
- Pereira, E. S. (2012). *A arte rupestre de Monte Alegre, Pará, Amazônia, Brasil*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- Pereira, E. S. (2017). Ações de difusão e conservação do patrimônio arqueológico no Parque Estadual Monte Alegre, estado do Pará. In G. Nascimento & M. Granato (Orgs.), *Preservação do patrimônio arqueológico: desafios e estudos de caso* (Vol. 1, pp. 83-98). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins. Recuperado de [http://site.mast.br/hotsite\\_livro\\_desafios\\_e\\_estudos\\_de\\_caso/pdf/05%20EDITH%20PEREIRA.pdf](http://site.mast.br/hotsite_livro_desafios_e_estudos_de_caso/pdf/05%20EDITH%20PEREIRA.pdf)
- Pereira, E. S., & Figueiredo, S. (2005). Arqueologia e turismo na Amazônia: problemas e perspectivas. *Cadernos Lepaarq*, 2(3), 21-35.
- Pereira, E. S., & Moraes, C. P. (2019). A cronologia das pinturas rupestres da Caverna da Pedra Pintada, Monte Alegre, Pará: revisão histórica e novos dados. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 14(2), 327-342. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222019000200005>
- Prefeitura Municipal de Monte Alegre. (n.d.). Recuperado de <http://www.montealegre.pa.gov.br/>
- Roosevelt, A. C. (1991). *Moundbuilders of the Amazon: geophysical archaeology on Marajo Island, Brazil*. San Diego: Academic Press.
- Roosevelt, A. C., Costa, M. L., Machado, C. L., Mercier, N., Valladas, H., Feathers, J., . . . Schick, K. (1996). Paleoindian cave dwellers in the Amazon. The peopling of the Americas. *Science*, 272(5260), 373-384. doi: <https://doi.org/10.1126/science.272.5260.373>
- Sales, T. S. N. (2018). Cidade, arqueologia e patrimônio: as representações da cultura Maracá em Belém do Pará. *Cadernos 4 Campos*, 2(1), 74-77.
- Santos, R. J., & Barretto, M. (2006). Aculturação, impactos culturais, processos de hibridação: uma revisão conceitual dos estudos antropológicos de turismo. *Revista Turismo em Análise*, 17(2), 244-261. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4867.v17i2p244-261>
- Santos, T. S. (2011). *As voltas de tempo: as reminiscências de um projeto de identidade nacional na cerâmica "marajoara" de Icoaraci* (Dissertação de mestrado). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil.
- Santos, T. S. (2012, julho). Memória e imagem na construção da história dos artesãos ceramistas de Icoaraci/Belém/Pará. In *Anais do XI Encontro Nacional de História Oral*, Rio de Janeiro.
- Schaan, D. P. (1997). *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- 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. *Revista Arqueologia Pública*, 1(1), 19-30. doi: <https://doi.org/10.20396/rap.v1i1.8635819>
- Schaan, D. P., Bueno, M., Ranzi, A., Barbosa, A., Silva, A., Casagrande, E., . . . Rampanelli, I. (2010). Construindo paisagens como espaços sociais: o caso dos geoglifos do Acre. *Revista de Arqueologia*, 23(1), 30-41. doi: <https://doi.org/10.24885/sab.v23i1.286>
- Schaan, D. P. (2012a). *Sacred geographies of Ancient Amazonia: historical ecology of social complexity*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Schaan, D. P. (2012b). Entre a tradição e a pós-modernidade: a cerâmica marajoara como símbolo da identidade 'paraense'. In H. R. Maués & M. E. Maciel (Orgs.), *Diálogos antropológicos: diversidades, patrimônios, memórias* (pp. 35-68). Belém: L & A Editora.
- Silva, E. K. R. (2016). Artesanato: mercadoria, valor e fetiche. *Moda Palavra E-periódico*, 9(18), 121-143. doi: <https://doi.org/10.5965/1982615x09182016121>
- Troufflard, J. (2010). *Testemunhos funerários da Ilha de Marajó no Museu Dr. Santos Rocha e no Museu Nacional de Etnologia. Interpretação arqueológica* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Van Velthem, L. H. (2007). Farinha, casas de farinha e objetos familiares em Cruzeiro do Sul (Acre). *Revista de Antropologia*, 50(2), 605-631.
- Xavier, L. P. (2006). *"Aqui... a gente não vende cerâmica, a gente vende é cultura": um estudo da tradição ceramista e as mudanças na produção em Icoaraci – Belém – Pa* (Dissertação de mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil.

