

## A CERÂMICA MARAJOARA: LEITURAS E RELEITURAS IMAGÉTICAS NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

Antônio Jackson de Souza Brandão<sup>1</sup>

Camila Cristina Guerreiro<sup>2</sup>

Larissa Souza Correia<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo demonstrar os alguns aspectos da cerâmica marajoara, como as teorias de sua origem, da sociedade que a produziu, de seu desenvolvimento e, de modo especial, da iconografia empregada por aqueles artesãos. Haveria, por exemplo, alguma relação imagética entre o que se produzia na Amazônia brasileira com aquilo que foi produzido pela Europa num período anterior à chegada de Colombo à América? Verificar-se-á também alguns modelos de objetos cerâmicos produzidos na região, como eram decorados, além de seu emprego.

**Palavras-chave:** cerâmica marajoara, iconografia, Amazônia pré-colonial.

**Abstract:** This article aims to demonstrate some aspects of Marajós ceramics, as theories of its origin, the society that produced it, its development and, in particular, the iconography employed by those artisans. Would, for example, a relationship between the imagery that was produced in the Brazilian Amazon with what was produced in Europe before the arrival of Columbus in America period? Also will check some models of ceramic objects produced in the region, as they were appointed, besides his use.

---

<sup>1</sup> Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre e doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP), além de professor no Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP).

<sup>2</sup> Camila Cristina Guerreiro é pós-graduanda em Arqueologia pela Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP).

<sup>3</sup> Larissa Souza Correia é mestranda em Ciências Humanas e especialista em Arqueologia pela Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP).

**Keywords:** Marajós ceramics, iconography, pre-colonial Amazonia.

## Introdução

Quando se pensa em cerâmica, especialmente a partir de uma abordagem arqueológica e não tão acadêmica, tornou-se lugar-comum direcionar-se a memória, quase que, instantaneamente, para aquela confeccionada na antiga Hélade tida, em certa medida, como paradigma talvez por questões etimológicas, afinal a palavra deriva de *κέραμος* (*kéramos* que significa “barro próprio para modelagem”, “argila”) não só ou devido a sua beleza estilística, ou mesmo sua relevância história.

Esquece-se, porém, de que há registros que comprovam ter sido a cerâmica empregada pelo homem há milhares de anos e em um grande número de civilizações. Dessa maneira, é possível encontrá-la em muitos outros lugares, além de formas diversas e empregos tão ricos quanto aquelas provenientes da Europa, não apenas sob um ponto de vista prático ou mesmo estético (a partir de um olhar de nossa contemporaneidade), como também cercadas de valor intrínseco e ritual, com as quais é possível se compreenderem aquelas sociedades pretéritas. Esse é o caso da cerâmica empregada pelos antigos habitantes da Ilha do Marajó, no norte do Brasil.

Essa, rica em aspectos gráficos, está se tornando muito popular tanto no país, quanto no mundo, a ponto de artesãos da região criarem diversas reproduções das peças arqueológicas e as venderem para compradores tanto no mercado interno quanto no externo; aquecendo, inclusive, de modo considerável, a economia local.

A aparência gráfica dessa cerâmica é bastante complexa e relaciona-se a aspectos sociais, simbólicos, míticos e religiosos daqueles antigos grupos étnicos. Ao se buscar compreender a significância destes signos, é mister tentar se compreender a visão cosmológica desses grupos. Isso porque, por terem sido sociedades ágrafas e grande parte de

sua cultura residir em uma tradição oral, os resquícios de sua cultura residem, de modo particular, nos elementos gravados em suas cerâmicas, por exemplo.

A questão da oralidade, contudo, também deve ser vista como “uma atitude perante a realidade, não uma ausência de habilidade” (LEITE, 1998, p. 16), visto que essa será largamente empregada nas obras em questão, já que tais grupos ao empregá-la, fazia uso também “da corporalidade e do gestual como maneiras de transmissão de conhecimento e de compartilhamento de conceitos cosmológicos.” (SCHAAN, 2007, p. 100)

De mesma maneira, é-se levado a supor, ainda diante da questão da oralidade, que por determinados povos terem acesso a apenas essa forma de comunicação, os mesmos têm de ser “considerados” primitivos, ou ainda que “as tradições orais são acessíveis a todos, são universalmente mais igualitárias, pelo acesso a voz, ao passo que [apenas] a escrita e a tecnologia a ela associada, requerem uma preparação especial.”(LEITE, 1998, p. 21)

No entanto, esquece-se de que tanto os símbolos ágrafos quanto as palavras inserem-se no mundo das representações e que ambas são imagens: “as linguagens efetivaram-se e o emprego do *λόγος* (lógos) concretizou-se e com ele o jogo que essa concretização possibilitou como o de criar mundos paralelos, cujo princípio norteador fora a imagem” (BRANDÃO, 2008, p. 282). Isso porque

O mundo das imagens não é, necessariamente, imagem de mundo, mas cópias mal-ajambradas de visões de mundo estereotipadas e tacanhas. Daí a facilidade com que a lógica do texto se impõe, inclusive nos forçando a olhar o mundo apresentado por imagens com desconfiança maior do que o mundo apresentado por textos. (BONFIGLIOLI, 2008, p. 7)

Dessa maneira, fica claro que a acessibilidade a tais culturas pretéritas não é assim tão evidente, pelo contrário. Tais sociedades eram realmente complexas, já que “possuem um relação muito particular com os seres da natureza” (SCHAAN, 2007, p. 100) e essas representações não são “meramente ilustrativas, mas “possuem um sentido metafórico” (*ibidem*, p. 100), o que já pressupõe uma interposição de imagens além do emprego comum, logo certa “iniciação” em seu sentido interpretativo.

Assim, este artigo se inicia com uma sinopse histórica e conceitual da cerâmica marajoara, levantando os primeiros cientistas que a estudaram, bem como suas principais características estilísticas, para isso se contou com o auxílio de fotografias desses artefatos presentes em alguns museus do país.

Em seguida, procurar-se-á demonstrar certo simbolismo presente em sua iconografia e sua relação com a *Weltanschauung* das etnias indígenas que as empregavam nas quais se incluirá aspectos de sua mitologia.

Dessa maneira, discute-se, no presente artigo, a seguinte problemática: qual o significado da cerâmica marajoara para as etnias indígenas pré-ocupação e para os grupos contemporâneos; e, como se dá seu emprego pelas populações contemporâneas da Ilha de Marajó? Até que ponto sua utilização não cria uma memória artificial e de falsas tradições?. Existe alguma ligação entre os significados atribuídos pelos dois extremos?

### **Conceitualizando a cerâmica marajoara**

A chamada “cerâmica marajoara” é originária da Ilha de Marajó, maior ilha fluvial do mundo, localizada no Estado do Pará, e cercada tanto pelos Rios Amazonas, Tocantins, Pará e Marajó, quanto pelo Oceano Atlântico.

**Figura 1**

Distribuição dos sítios arqueológicos na Ilha de Marajó (Fonte: Site da Revista *Isto É*)

As primeiras pesquisas arqueológicas na região, onde se encontram diversos sítios arqueológicos (Figura 1), foram realizadas no final do século XIX quando viajantes e naturalistas tomaram conhecimento de um peculiar tipo de cerâmica encontrada na ilha. Destacou-se ainda mais quando os arqueólogos Betty Jane Meggers e Clifford Evans realizaram escavações na região nas décadas de 1940 e 1950 e estabeleceram hipóteses sobre a origem e o desenvolvimento das culturas que habitaram a Ilha de Marajó.

A partir do material encontrado nessas escavações, identificaram cinco fases de ocupação da região, as chamadas Fases da Floresta Tropical<sup>4</sup>, iniciando-se por volta de 700 a.C. Outra pesquisadora que se especializou na cultura Marajoara foi a arqueóloga americana Anna Roosevelt, cujas escavações realizadas na década de 1980 estabeleceram uma ligação entre a produção da cerâmica à construção de tesos (aterros artificiais de grande porte construídos para a colocação de habitações e cemitérios, provavelmente visando a evitar as

<sup>4</sup> As Fases da Floresta Tropical são: Ananatuba, com duração de 368 anos; Mangueiras, com duração de 330 anos; Formiga, com duração de 75 anos; Marajoara, com duração de 200 anos e Aruã, que se estendeu até o século XIX.

inundações). Isso porque naqueles sítios foram encontradas cerâmicas em abundância, levando a se acreditar que havia na região uma sociedade organizada por meio de um cacicado (organização intermediária entre tribo e Estado). A arqueóloga brasileira Denise Schaan, por sua vez, e com base em seus estudos, sugeriu que os tesos se articulavam em redes políticas regionais.

Em 2009, um grupo de arqueólogos afirmou, no entanto, que os tesos foram formados naturalmente, desconstruindo a teoria de que as sociedades amazônicas eram complexas e organizadas. Tal teoria, porém, não foi aceita por grande parte da comunidade arqueológica.

Dentre as diversas ocupações, a que mais se destacou foi a Marajoara, devido a sua produção artística, sobretudo em cerâmica, altamente exuberante e bela. Conforme diz Schaan (1999, p. 85),

a cerâmica da fase Marajoara diferencia-se de outras da Tradição Polícroma da Amazônia por reunir características estilísticas e tecnológicas bem mais complexas (uso concomitante de excisão, incisões e duas camadas de engobo) e por ser mais antiga (500 d.C.).

Dessa maneira, diferencia-se não só pela combinação de decorações, mas também pela maior proporção de peças decoradas, sendo que a decoração possuía também um papel social, além de embelezamento, conforme explana Cristiana Barreto (2010, p. 201):

Partimos da ideia de que a decoração de objetos é um componente de uma “tecnologia social”, ou uma “tecnologia de encantamento” nos termos definidos por Alfred Gell (1992; 1998, p. 66) para entender a intenção dos efeitos visuais almejados e as formas de conferir agência aos objetos na cerâmica decorada marajoara. Identificamos assim alguns princípios gerais tecno-estilísticos voltados para um engajamento entre o objeto (índice) e os indivíduos que o observam (receptores), definidos por Gell como *captivation*, *attachment*, *animation* e outros. São efeitos que além de provocar experiências sensoriais, exercem controle sobre a maneira como o observador se relaciona com identidades sociais que são representadas de diferentes maneiras na decoração do objeto. (GELL, *apud* BARRETO)

Os índios marajoaras produziram objetos utilitários e de uso ritualístico, dentre eles vasilhas, potes, urnas funerárias, estatuetas, vasos, pratos e tangas. Utilizaram várias formas e padrões de decoração, como engobo (pintura preparada à base de barro fino, que pode conter

ou não pigmentos), uso de incisões (linhas ou desenhos em baixo relevo) e excisões (linhas ou desenhos em alto relevo).

Para aumentar a resistência das peças, os marajoaras acrescentavam substâncias como casca de árvore, carapaça de tartaruga, pó de pedra e conchas. Usavam tintas vegetais e minerais: para o vermelho usavam o urucum; para o branco o caulim; para o preto o jenipapo, carvão e fuligem. As peças eram então cozidas em figueiras a céu aberto. Após a queima aplicavam um verniz obtido do breu do jutaí. As tangas, por sua vez, eram lixadas e polidas.



**Figura 2**

Tigelas da coleção do MAE, que possuem os mesmos motivos decorativos executados com técnicas diferentes, na superfície interna foram pintados e na externa foi utilizada a técnica de incisão e excisão (Fonte: Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE)

Existem muitas peças de cerâmica Marajoara que foram encontradas totalmente preservadas, o que facilitou seu estudo, análise e catalogação. O maior acervo de peças encontra-se no Museu Paraense Emilio Goeldi; porém, o MAE, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, também possui uma vasta coleção de peças, que nos permite observar as diversas decorações (Figuras 2 e 3).

A cerâmica Marajoara é repleta de efeitos visuais como “rostos sorridentes”, formas com ritmo e movimento, o que leva o observador a percorrer toda a peça por meio das espirais

e ziguezagues, conforme é possível observar na figura 4. As urnas funerárias, por exemplo, possuíam variações de tamanho, forma, decoração e oferendas associadas (Figura 5).

As urnas poderiam conter restos mortais humanos de um ou mais indivíduos, com ossos inteiros ou cremados e, geralmente, eram tampadas com vasilhas viradas de boca para baixo. O indivíduo da elite, para demonstrar seu status diferenciado, deveria ser enterrado no solo sagrado junto aos chefes ancestrais. Para fazer o enterramento, os marajoaras descarnavam os corpos, os ossos eram limpos, pintados de vermelho e depositados nas urnas, juntamente com objetos de uso pessoal como bancos, tangas, pingentes e colares.



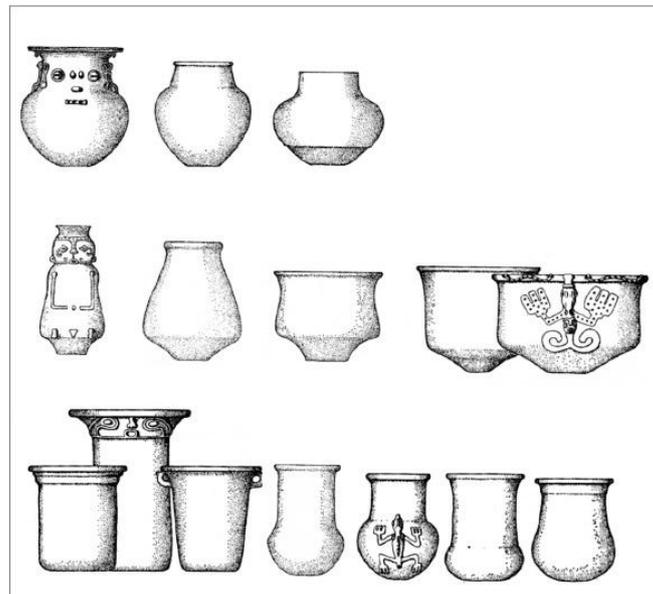
Figura 3

**Tigelas da coleção do MAE, que possuem decorações diversas: pinturas geométricas, linhas paralelas, zig-zag e excisão (Fonte: Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE)**



**Figura 4**

Urna funerária da coleção do MAE, pintada com o efeito “rosto sorridente”  
(Fonte: Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE)



**Figura 5**

Tipologia das urnas funerárias marajoaras

(Fonte: Artigo “Cerâmica e complexidade social na Amazônia Antiga: uma perspectiva a partir de Marajó”)

Outro aspecto importante da cerâmica marajoara é a utilização particular de figuras de animais mescladas com elementos humanos em potes, em estatuetas ou em urnas funerárias. Há um exemplo na figura 6, quando se podem visualizar traços femininos (antropomórficos) que se mesclam com outros zoomórficos que, nesse caso, lembram uma coruja.

A referência a esta ave remete, segundo Barreto (2010, p. 4), é a representação da vigilância noturna:

Em contextos funerários, referências a aves noturnas ou aves de rapina, como as corujas, podem ser consideradas de várias maneiras; como uma representação da vigilância noturna que protegeria o indivíduo na escuridão pós-morte, ou como uma referência à capacidade do animal de engolir um corpo inteiro e regurgitar seus ossos, trazendo-o de volta após a morte. Alusões semelhantes à ideia de renascimento, ou de outra vida pós-morte podem também explicar a razão dos enterramentos em recipientes com formas de corpos femininos grávidos, ou “ginecoformes”, nos quais a decoração enfatiza os órgãos sexuais femininos, tais como mamilos, púbis, e útero (este representados por círculos).

Interessante perceber como há, nas sociedades ameríndias, uma relação muito diferente entre o homem, os animais e o meio em que se relacionam, o que faz com que em sua conceitualização imagética haja uma imiscuição desses elementos, afinal os animais não estão alijados das sociedades humanas:

Os ameríndios percebiam os grupos 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 também sermos 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. (SCHAAN, 2007, p. 101)

Essa relação, essa imiscuição faz que haja uma grande complexidade em suas representações e que essas fujam do padrão conhecido no ocidente, cuja tradição remete à Antiguidade clássica. Dessa maneira, essa relação estabelecida pela pesquisadora entre a coruja e a “vigilância noturna” foge, por exemplo, ao padrão iconológico do modelo epistemológico europeu dos séculos XV a meados do XVIII, representado pela obra de Cesare Ripa ou mesmo pelo gênero emblemático<sup>5</sup> e que, de certa forma, ainda está presente em nosso imaginário.

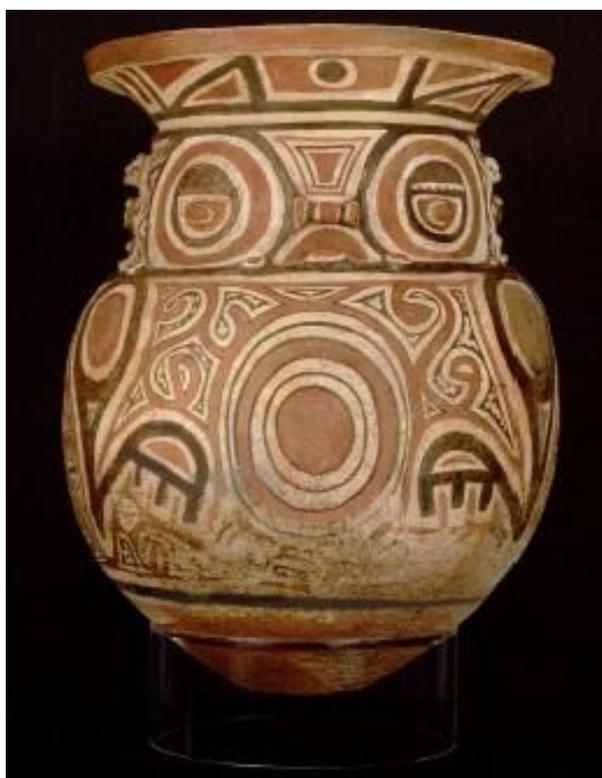
Naquele modelo, a coruja por ser portadora de “mal agouro” (RIPA, 2007, p. 350-456) é empregada para representar, por exemplo, a alegoria do “escárnio” – “súbita afronta realizada contra el honor de alguno” (*ibidem*, p. 350) – que se dá, de modo especial, à noite. Assim, devido a seus hábitos noturnos, já que “la noche hace que los ánimos se entreguen con

---

<sup>5</sup> “[...] parte do pensamento iconológico renascentista era composto: 1º) pelo acervo de *sentenças*, de *apotegmas* e de *exempla* (*paradeigma*) dos *auctoritas*, compilados na Idade Média (Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996, p. 96-97); 2º) pelos bestiários e os herbanários – aquele eram tratados medievais sobre animais, este sobre as plantas —, cuja tradição remonta às versões latinas do *Physiologus* grego; 3º) pelo hermetismo imagético propiciado pelos hieróglifos egípcios, decorrentes da obra de Horapolo. Faltava apenas um enlace final que agrupasse todos esses sistemas sígnicos em um. Isso foi efetivado, em 1531, com a obra *Emblematum Liber*, de Alciati. Este deu corpo àquilo que já fazia parte do ambiente cultural europeu desde inícios do século XV, ao amalgamar todas essas figuras alegóricas provenientes da Bíblia, das sentenças, dos hieróglifos e dos bestiários, concedendo-lhes, além de textos elucidativos, uma forma visual: nascia o gênero emblemático. (BRANDÃO, Antônio Jackson de S. “Da iconologia à iconofotologia: uma mudança paradigmática”. In *Ghrebh-*, PUC/SP, 2010, p. 20).

la mayor facilidade, al influjo de los malos pensamientos” (*ibidem*, p. 350), a ave é empregada na elaboração desse modelo alegórico.

Convém salientar que Ripa fará emprego, em suas construções iconológicas, de elementos provindos não apenas da tradição greco-romana, bem como da egípcia. Assim, ele empregará nas mesmas, a título de ilustração, Ovídio que, em seu livro V de *As Metamorfoses*, dizia que a coruja é “siniestro presagio para los mortales” (*ibidem*, p. 494), ou ainda Plínio ao dizer que a ave “es funesto [...]; habita los lugares desiertos [...] monstruo de la noche que no emite ningún canto, sino un gemido.” (*ibidem*, p. 494)



**Figura 6**

Urna funerária marajoara com referência a figura feminina

(Fonte: *Catálogo Simbolismo sexual na Amazônia Antiga: urnas, estatuetas e tangas marajoaras*)

Verifica-se, dessa maneira, que a ideia de “vigilância noturna” também não correspondia com a visão empregada por Horapolo<sup>6</sup> em sua “interpretação” dos hieróglifos egípcios, pois para ele a coruja representava “morte imprevista” (HORAPOLO, 1991, p. 350), ideia foi assinalada por Aristóteles, quando afirmava que havia uma “animosidade” natural entre a coruja e a gralha, pois “La primera por ver más prójima a noche, toma los huevos del nido de la segunda y los come; la segunda, al ocurrir el caso contrario, hace lo mismo en el día.” (*ibidem*, p. 347)

Assim, por uma ave, sorrateiramente, invadir o espaço da outra, roubando-lhe os ovos e levando, destarte, a morte à futura cria e por serem “animales contrarios y ambos remitir a la idea de destrucción, es por lo que aparecen en el grabado dispuestos uno bajo el otro remitiendo a la idea de la muerte” (*ibidem*, p. 347), seriam representados um sobre o outro, mas em posições contrárias, de forma especular.

Isso demonstra não só a originalidade de Barreto, como se sua interpretação estiver correta, a visão peculiar do homem que habitou a América num período pré-colombiano. Talvez isso seja algo semelhante ao emprego que os antigos egípcios faziam da deusa Nut, ao inseri-la dentro de sarcófagos como se abraçasse o corpo do morto (JUNG, 2008, p. 173); só que, no caso da cerâmica marajoara, a deusa-mãe, representada pelos atributos femininos, está no lado externo da urna funerária, sob a aparência estilizada de uma coruja que o protegeria em sua viagem “na escuridão pós-morte”.

---

<sup>6</sup> Autor cuja obra “*Hieroglyphica*, que aparecera em Florença em 1419 e que, em pouco tempo, se tornaria não só um anseio intelectual, como também uma febre que levaria a uma busca frenética por tudo aquilo que se referisse ao Egito Antigo – manuscritos, papiros, obeliscos; afinal, acreditava-se, a obra seria capaz de *desvendar* a chave sígnica dos hieróglifos egípcios.” (BRANDÃO, *op. cit.*, p. 20).



**Figura 7**

Tanga marajoara com decoração simples

(Fonte: *Catálogo Simbolismo sexual na Amazônia Antiga: urnas, estatuetas e tangas marajoaras*)

As tangas de cerâmica também possuem um grande destaque entre os artefatos da cultura marajoara. Não é possível determinar qual era sua utilização, alguns estudiosos acreditam que eram de uso cotidiano; outros, que eram utilizadas em cerimônias religiosas, pois algumas foram encontradas no interior de urnas funerárias. Possuem um formato triangular, superfície abaulada, com furos nas extremidades onde, provavelmente, eram colocados os fios de sustentação. Quanto à decoração, foram encontradas tangas mais simples, com engobo vermelho (Figura 7), e outras com pintura de traços vermelhos em fundo branco (Figura 8).

Acredita-se, porém, que seja de emprego de certos membros da elite e que representem, de alguma forma, *status* visto que

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. (SCHAAN, 2007, p. 110)



**Figura 8**

Tanga marajoara com decoração mais elaborada

(Fonte: *Catálogo Simbolismo sexual na Amazônia Antiga: urnas, estatuetas e tangas marajoaras*)

As estatuetas marajoaras também possuíam atributos femininos, como seios, retângulos ou triângulos pubianos e variações quanto ao tamanho e às decorações. Apesar de as estatuetas serem visivelmente femininas, muitas se apresentaram com forma fálica, combinando características femininas e masculinas ao mesmo tempo. Podem ter sido utilizadas, inclusive, como instrumentos musicais, provavelmente em rituais, pois são ocas e possuem pedrinhas em seu interior (Figuras 9 e 10).



**Figura 9**

Estatueta antropomorfa

(Fonte: *Catálogo Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio*)

Segundo Schaan (2006, p. 31-48), às imagens portáteis são atribuídas funções de veículos para a encarnação de espíritos durante cerimônias. São, dessa maneira, símbolos culturais que, para Jung (2008, p. 117), por exemplo, eram

empregados para expressar “verdades eternas” e que ainda são utilizados em muitas religiões. Passaram por inúmeras transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos consciente, tornando-se assim imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas.

Esses símbolos culturais guardam, no entanto, muito de sua numinosidade ou “magia” original. Sabe-se que podem evocar reações emotivas profundas em algumas pessoas [...].

Por outro lado, a postura de certas estatuetas, em que se veem figuras femininas acoradas, como normalmente se encontram, pode sugerir a posição de parto das índias das sociedades amazônicas. (BARRETO, 2007, p. 4)

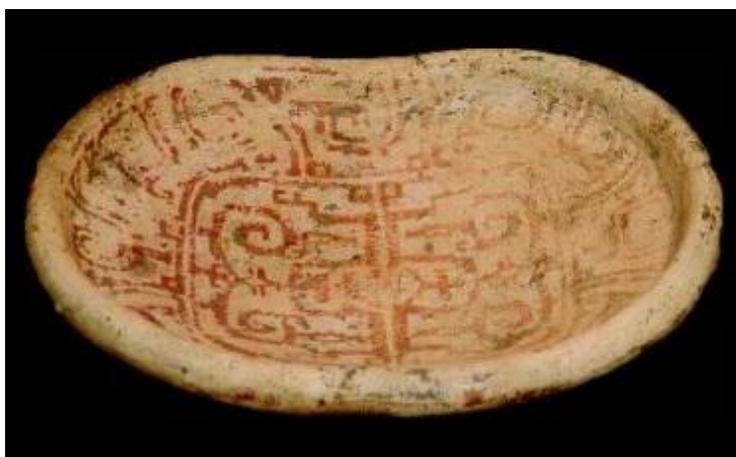


**Figura 10**

Estatueta antropomorfa

(Fonte: *Catálogo Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio*)

É possível que alguns objetos com formas utilitárias fossem utilizados pelos marajoaras em rituais de passagem e em funerais. Pratos, tigelas e vasos para o preparo e para servir os alimentos durante as cerimônias (Figuras 11 e 12). Além desses objetos, foram encontrados inaladores, que poderiam estar relacionados ao uso de tabaco ou de substâncias alucinógenas (Figura 13).



**Figura 11**

Prato raso

(Fonte: *Catálogo Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio*)



**Figura 12**

Vaso zoomorfo

(Fonte: *Catálogo Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio*)

## O simbolismo

Schaan (1996, p. 17) atenta para o aspecto sagrado presente na “arte<sup>7</sup>” indígena, de uma forma geral os desenhos presentes tanto nas pinturas corporais quanto na ilustração de objetos de adorno ou cerâmicas, que possuem padrões estéticos próprios e específicos a cada tribo.

A autora também levanta a questão da influência do mito na arte indígena, pois os grupos indígenas, de forma geral, explicam a origem de seus padrões estéticos por meio de uma criatura divina ou um ser mitológico que, em dado momento, entrega para aquela tribo seus símbolos iconográficos, diferenciando-a de outras que utilizam outras representações também recebidas em eventos míticos (tribos pares), diferenciando-a das tribos que sequer possuem símbolos iconográficos, consideradas inferiores.

---

<sup>7</sup> Convém ressaltar aqui o emprego da palavra “arte”, cujo emprego “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” (SCHAAN, Denise Pahl. 2007, p. 99), visto que não havia, provavelmente, para aqueles povos aquilo que conhecemos por valor estético. Algo diferente, apesar de relacionado em certo sentido (já que não teríamos nem tempo nem espaço para discorrer aqui), com o que pregava Hegel para a arte, como “reino da aparência e da ilusão e que, portanto, àquilo a que chamamos belo se poderia também chamar aparente e ilusório. [...] a arte cria aparências” (HEGEL, Georg. W. *Curso de estética*. São Paulo: Martins fontes, 2009, p. 21).



**Figura 13**

Inalador

(Fonte: *Catálogo Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio*)

Devido ao caráter sagrado dos símbolos, havia pouca liberdade ao artesão que deve, ao criar suas obras, mantê-las seguindo a iconografia do grupo; logo, limitar-se à tradição estética<sup>8</sup> do grupo a que pertence, pois esses traços representam a identidade étnica da tribo, seus signos de reconhecimento, entregues pelas próprias entidades divinas.

São essas representações que tornam um objeto socialmente aceito por aquele grupo, tanto do ponto de vista de torná-lo “bello” quanto funcional, pois tais signos são considerados sagrados, divinos e que fazem com que o objeto torne-se adequado a cumprir suas funções, seja cotidiana, funerária ou ritualística, já que carregam não só significados cosmológicos, como também a identidade étnica do grupo que, para isso,

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. 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 mais conhecidos é uma urna que congrega características da ave (coruja) e do gênero feminino (representado pela vagina e útero, às vezes grávido). [conforme visto na figura 6] (SCHAAN, 2007, p. 108-109)

---

<sup>8</sup> Não no sentido de Baumgarten, como o da fruição da obra artística.

Dessa maneira, uma urna funerária decorada com determinado padrão estilístico traz inserida, mensagens relativas tanto à vida pós-morte, quanto à identidade étnica do corpo que ela está guardando, servindo como identificação do grupo étnico ao qual pertencia.

Os símbolos gráficos são, portanto um importante patrimônio cultural para esses povos, uma identidade cultural diretamente ligada a seu arcabouço mitológico: “Os desenhos, assim dispostos no vaso, representam a visão cosmológica da tribo e são um veículo de comunicação de seus valores e tradições, podendo ser utilizados para o ensino-aprendizagem dos mais jovens.” (SCHAAN, 1996, p. 19) Dessa maneira, os grafismos presentes na cerâmica marajoara também fazem parte dessa ligação da tribo com o divino por meio do mito.

Os objetos cerâmicos marajoaras podem ser tanto antropomórficos, ao representar figuras humanas, quanto zoomórficos, ao fazer o mesmo com figuras animais. Schaan (*ibidem*) levanta a hipótese de que as figuras zoomórficas estão ligadas à fauna da região e que seus motivos geométricos (muito presentes nos grafismos marajoaras) poderiam ser uma forma simplificada de desenhos figurativos e que também representariam figuras zoomórficas; inserindo, dessa maneira, a representação de mitos da região.

### **A releitura da cerâmica marajoara no presente**

É importante diferenciarmos o conceito de cerâmica marajoara relativos aos artefatos arqueológicos localizados na ilha do Marajó, datados de um período anterior ou simultâneo a ocupação portuguesa, com aquela feita no presente sob a forma de releitura da anterior, para fins comerciais.

Atualmente, a cerâmica marajoara, sob a forma de releitura de artesãos da região amazônica, é uma forma de artesanato bastante popular tanto nacional, quanto internacionalmente, gerando uma importante fonte de renda para a população da região.

Essa releitura da cerâmica de etnias antigas teve início, na década de 70, com o Mestre Cardoso, importante ceramista autorizado pelo museu Emílio Goeldi, que executou uma série de réplicas pertencentes ao museu. A partir de seus ensinamentos, diversos artesãos

começaram a reproduzir a cerâmica marajoara, e hoje seu comércio impulsiona a economia da região. Schann, porém, nos alerta para o processo de invenção de tradições, que vem ocorrendo dentro da releitura da cerâmica marajoara.

O conceito de invenção de tradições é proposto pelo historiador Eric Hobsbawm, no livro *A invenção das tradições* de modo a compreender como as elites nacionais criam tradições para justificar a existência de suas nações.

Schann utiliza-se desse conceito em seu texto para abordar a crescente releitura da cerâmica marajoara com frequente descaracterização de suas características “estéticas”, seus mitos e até suas datações originais, para o favorecimento de um mercado consumidor crescente. Mas ressalta que, além das questões capitalistas envolvidas nesta descaracterização, também está presente a falta de informação da população sobre o assunto. Pode-se inferir que, se há uma culpa, esta poderia recair sobre o próprio meio acadêmico que não interesse ou mesmo condições de dedicar-se a uma educação patrimonial que leve, de fato, à população informações mais completas e aprofundadas sobre a temática.

Por outro lado, é evidente que seu emprego também pode ser visto

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. (SCHAAN, 2007, p. 114)



**Figura 14**

Vaso produzido pelo Mestre Cardoso  
(Fonte: Acervo Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro/RJ)

### **Considerações finais**

Estudar a cerâmica marajoara é adentrar em um universo muito mais amplo, no qual é possível encontrar mais do que um objeto bem detalhado e ornamentado que chegou a gerar interesse tanto de pesquisadores naturalistas no século XIX quanto nos turistas da contemporaneidade.

Esse interesse, curiosidade, atenção pode suscitar, imediatamente, a questão: qual o motivo de suas características decorativas? Essa pergunta vem sendo respondida através dos estudos da relação simbólica das etnias indígenas com seus signos gráficos, já que a relação é

muito mais ampla do que apenas a utilização dos signos gráficos para fins estéticos. Isso porque, essa relação percorre caminhos da funcionalidade, do mito e do sagrado, de forma que os signos gráficos presentes na cerâmica marajoara carregam em si uma carga simbólica que fazem deles uma representação étnica daquele grupo.

É evidente que esta difere muito da tradição ocidental como um todo, como se viu ao contrastar alguns elementos empregados por essa tradição amazônica com os presentes na formação imagética da Antiguidade Clássica que permearam, de modo especial, o imaginário europeu ao longo dos séculos XVI ao XVIII.

Uma questão que ainda pode suscitar questionamentos, após a busca por se compreender o significado imagético empregado por esses grupos amazônicos, é a da apropriação, pela contemporaneidade, de seus modelos representativos, por grupos hodiernos residentes da Ilha do Marajó.

Esses, muitas vezes, reproduzem a cerâmica arqueológica, utilizando-se de técnicas e instrumentos mais avançado; e, mais que uma simples fonte de renda para a região e de um meio de recuperação de uma identidade coletiva, podem ser lavados à criação de falsas tradições.

Como os mitos ligados aos signos presentes na cerâmica devem ser, provavelmente, relacionados ao passado heroico dessas pré-colombianas, sua ressignificação hodierna acaba sendo, de certa forma, um resgate de tradições.

Dessa maneira, pode-se inferir que tanto os grupos pré-colonização quanto os contemporâneos da ilha do Marajó são levados a manter entre si uma ligação na significação atribuída à cerâmica marajoara, afinal a entendem como um veículo de reafirmação de uma memória coletiva, independente desta memória ser legítima ou falseada, para fins de preservação de laços sociais.

### **Referências bibliográficas**

BARRETO, Cristiana. “Cerâmica e complexidade social na Amazônia Antiga: uma perspectiva a partir de Marajó”. In **Arqueologia Amazônica**. Volume 1. Belém: Museu paraense Emilio Goeldi, 2010.

BONFIGLIOLI, Cristina P. “Representação e pensamento: a visibilidade dependente”. In **Compós**: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2008.

BRANDÃO, Antônio Jackson de S. “O Lógos e a especificidade da linguagem poética”. In **Eutomia**, UFPE, 2008.

HORAPOLO. **Hieroglyphica**. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas**. Lisboa, Colibri, 1998.

RIPA, Cesare. **Iconologia I**. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**. Dissertação de mestrado apresentada na PUC/RS, 1996.

\_\_\_\_\_. “Arqueologia, Público e comodificação da herança cultural: o caso da cultura marajoara”. In **Revista Arqueologia Pública**, nº 1 p 31-48, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Representação humana na arte marajoara**. Texto escrito para a exposição Marajó: Retratos de Barro. Belém: Museu de Arte de Belém, 1999.

\_\_\_\_\_. “A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente.” In **Habitus**. Goiânia, 2007.