

TRADUÇÃO | TRANSLATION

A ESTATUETA *PÉ NA BOCA* E A CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS A PARTIR DA CULTURA MATERIAL^a

THE FOOT-IN-THE-MOUTH FIGURINE AND DISCOURSE CONSTRUCTION BASED ON MATERIAL CULTURE

Daiana Travassos Alves^b

^a Este texto foi originalmente publicado em inglês de acordo com a referência a seguir:
Alves, D. T. (2021). The foot-in-the-mouth figurine and discourse construction based on material culture. *Brasíliana: Journal for Brazilian Studies*, 9(2), 7–29. <https://doi.org/10.25160/bjbs.v9i2.122035>.

^b Professora da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Federal do Pará. daianatalves@ufpa.br.

RESUMO

A estatueta ‘pé na boca’ é uma das mais icônicas peças da cerâmica Santarém, datada entre os séculos X e XVI. Este artigo se debruça sobre diversas análises que incluíram este objeto desde sua coleta em uma feição arqueológica no centro de Santarém em meados do século XX. A partir da revisão de 9 estudos de coleção, 7 reportagens online, 3 programas de TV e 9 contas em mídias sociais, apresento uma perspectiva acerca dos diferentes discursos, em particular os arqueológicos, partindo da cultura material de sociedades pré-coloniais amazônicas.

PALAVRAS-CHAVE

Estatueta pé na boca, cerâmica Santarém, cultura Tapajó, arqueologia amazônica.

ABSTRACT

The ‘foot in the mouth’ figurine is one of the most iconic pieces of Santarém ceramics, dated between the 10th and 16th centuries. This article focuses on several analyses that included this object since its collection in an archaeological feature in downtown Santarém in the middle of the 20th century. From the review of 9 collection studies, 7 news reports, 3 Tv programs, and 9 social media accounts, I present a perspective on different discourses, in particular archaeological ones, based on the material culture of pre-colonial Amazonian societies.

KEYWORDS

Foot in the mouth figurine, Santarém pottery, Tapajó culture, Amazonian archaeology.

COMO CITAR ESTE ARTIGO

ALVES, Daiana Travassos. A estatueta pé na boca e a construção de discursos a partir da cultura material. Cadernos do Lepaarq, v. XIX, n.38, p. 243-263, Jul-Dez. 2022.

INTRODUÇÃO

Era Maria Moçara princesa, desde seus antepassados, de todos os Tapajoz, e chamava-se Moçara quer dizer fidalga grande, porque costumavam os índios além de seus Principaes escolher uma mulher de maior nobreza, a qual consultavam em tudo como um oraculo (BETTENDORF 1909 [1661]).

Maria Moçara, Anna e Luzia são as mulheres nomeadas no relato do padre Felipe Bettendorf (1909 [1661]) sobre a Missão do Tapajós, atualmente Santarém-Pará. Não por acaso conhecemos essas mulheres por seus nomes de batismo, pois aparecem num trecho que trata da interferência do missionário nos arranjos matrimoniais dos indígenas aldeados. Por registrar as práticas de conversão ao catolicismo e descrever os costumes dos nativos da região do Tapajós, a crônica de Bettendorf é um documento crucial acerca da incorporação dessa população à Coroa Portuguesa representada pela Missão. As crônicas escritas por viajantes entre os séculos XVI e XVIII possibilitam um vislumbre dos habitantes da Amazônia (neste caso do Baixo Tapajós) no período da invasão europeia. Embora diversos nomes tenham sido utilizados por diferentes cronistas (*Estrapajosos, Topayo, Rapio, Tapajosos, Tapajoses*), as populações indígenas do rio Tapajós ficaram genericamente conhecidas pelo mesmo nome do rio.

Os dois exemplos de nomenclatura apresentados acima demonstram como os discursos a respeito dessas populações se construiu limitado à perspectiva europeia, comumente inventariando os recursos naturais e humanos da Amazônia vantajosos aos colonizadores (GONDIM, 1994). Na transição do século XVIII para o XIX, expedições naturalistas imbuídas de um discurso científico cruzaram os rios amazônicos interessadas majoritariamente em catalogar o ambiente amazônico sendo os amazônidas secundários em seus relatos. O interesse por aspectos culturais dos povos amazônicos acompanhou a estruturação da Antropologia enquanto ciência já em finais do século XIX. Os estudos arqueológicos integraram esse processo focando na cultura material. Nesse contexto, objetos arqueológicos foram coletados na Amazônia e fazem parte de coleções museológicas e particulares em diversas partes do mundo (SCHAAN, 2014). Dessa forma, os discursos sobre os indígenas amazônicos passaram a basear-se também em sua própria cultura material.

Na região de Santarém, objetos cerâmicos ricamente decorados e de pedra foram alvos do colecionismo (GOMES, 2002). Dentre as coleções cerâmicas, chamam atenção as estatuetas antropomorfas pela fidelidade aos traços humanos. Tais estatuetas têm sido coletadas por pesquisadores em bolsões e sítios de terra preta na região. Os solos altamente férteis conhecidos como Terras Pretas Arqueológicas (TPAs) resultam de antigas atividades humanas, as quais são encontradas associadas a sítios arqueológicos ao longo de toda a Amazônia. Na área de Santarém, as TPAs são encontradas em antigos assentamentos Tapajônicos (AD 1000-1600) com abundantes cerâmicas e feições da cultura Santarém, embora encontradas também em algumas ocupações mais antigas. Feições em formato de sino, localmente conhecidas como bolsões, são consideradas lixeiras - expostas como uma mancha de solo escuro no solo estéril amarelo (QUINN, 2004, p.143). Tais fei-

ções encontram-se preenchidas por cerâmicas da cultura Santarém intencionalmente quebradas (ROOSEVELT, 1999, p.25). Tanto a intencionalidade da quebra como a coleta de artefatos típicos da cultura Santarém nestas feições, como vasos globulares, de cariátide e de gargalo, retratando “simbolismo mito-cosmológico” (GOMES, 2016, p. 16), levou estudiosos a interpretá-los como lixeiras cerimoniais (ROOSEVELT, 1999) associadas a rituais xamânicos (GOMES, 2016).

O desenterramento desses objetos por moradores locais para vender aos turistas não era incomum. Por exemplo, Barata (1953) registrou essa prática ao montar uma coleção Tapajó, incluindo uma estatueta conhecida como *pé na boca* em uma feição no centro de Santarém. A estatueta *pé na boca* é a representação natural de uma jovem sentada com o pé esquerdo sustentado pelas mãos à altura da boca e a perna direita dobrada na ‘postura de lótus’. A posição peculiar desse objeto garantiu tanto a atenção de pesquisadores como a admiração do público em geral. Em postura que indica movimento, seus 14 cm de altura e 6,5 cm de diâmetro apresentam decoração utilizada para ressaltar tal postura e a beleza do personagem representado: trata-se de uma estatueta modelada à mão e decorada com incisões e as pinturas preta e vermelha sobre pintura branca.

Este artigo apresenta uma revisão dos múltiplos discursos construídos a partir de vários estudos desta estatueta, com foco na literatura arqueológica que a retrata. No entanto, são delimitadas as impressões de outros agentes (artesãos, consumidores e vendedores) para discutir a mercantilização dos objetos arqueológicos, baseada numa compilação de reportagens online, entrevistas em programas de TV e atividades de artesãos de Santarém nas redes sociais. Ou seja, um inventário virtual da estatueta *pé na boca* utilizando as palavras-chave “réplica da estatueta pé na boca Santarém”, “artesanato Santarém” e “exposições em Santarém”. Após a revisão de sete reportagens e três programas de TV de 2015 a 2020, os artesãos locais Isauro do Barro, Elves Costa, Jefferson Paiva e Vandria Borari foram utilizados como palavras-chave, resultando na revisão de seis contas comerciais e três pessoais nas redes sociais.

A estatueta *pé na boca* compõe um conjunto de peças arqueológicas replicadas e vendidas em lojas regionais e na internet, que têm sido o meio de contato de um público mais amplo com o artefato (BARRETO, 2013). Nessa arena, o processo de replicação ocorre em diversos movimentos de proximidade e distanciamento das discussões acadêmicas (SCHAAN, 2006; BARRETO, 2013; LIMA *et. al.* 2018).

Vários estudiosos analisaram a estatueta *pé na boca* através de vários enquadramentos teóricos. As narrativas arqueológicas resultantes são o foco principal deste artigo e não a estatueta *pé na boca* em si. Essa abordagem se fundamenta na compreensão de que esses estudos pertencem a momentos históricos particulares da Arqueologia Amazônica, no sentido de que orientações teórico-metodológicas historicamente constituídas influenciaram o engajamento de arqueólogos com essa estatueta. O objetivo é escavar as camadas de documentos acadêmicos (relatórios de museus e trabalhos de pesquisa) expondo os valores emaranhados na forma de descrição da cultura material. A questão subjacente segue Tilley (1990, p. 336): “que vínculo há entre este texto e seu contexto social de produção?” Por estar fora do escopo deste artigo, para revisões abrangentes da Arqueologia Amazônica, o leitor deve consultar: NEVES, 1999/2000, HECKENBERGER e NEVES, 2009 e SCHAAN, 2014.

ENTRE O VALOR CIENTÍFICO E O COMERCIAL: DO MUSEU AOS PÓLOS CERÂMICOS

A coleta de artefatos por pesquisadores resultou em várias coleções museológicas. Por exemplo, o acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi (doravante MPEG) possui pelo menos quatro coleções com estatuetas inteiras e semi-inteiras, somando 119 exemplares (GUAPINDAIA, 1993). Em sintonia com as práticas arqueológicas de meados do século XX, os estudos de coleção foram o primeiro esforço para estabelecer uma tipologia cerâmica para os conjuntos encontrados em Santarém, fundamentando interpretações iniciais das tradições culturais indígenas anteriores à invasão europeia.

A estatueta *pé na boca* (Figura 1) faz parte de um subconjunto de cerâmicas na forma de corpos, cabeças, e torsos humanos, que compõem o acervo de Frederico Barata sob custódia do MPEG. Este subconjunto corresponde ao material do sítio Aldeia em Santarém, escavado por Barata (1953) em uma feição em forma de sino. Barata era arqueólogo, jornalista e artista plástico e interessava-se pelos aspectos artísticos dos objetos e foi o primeiro pesquisador a estudar esta estatueta.. Seus trabalhos de pesquisa sobre as peças de Santarém fornecem descrições detalhadas das escavações e análises refinadas das características decorativas da cerâmica, propondo uma potencial representatividade das decorações e reformulando a forma de ler a cultura material de Santarém.



Figura 1: Frente e verso da estatueta de pé na boca. Adaptado de Palmatary 1960.

A descrição de Barata da estatueta *pé na boca* destaca o pé esquerdo “chupado pela boca”, posição que caracteriza a postura geral do objeto. A continuidade percebida entre os produtores

da estatueta e os indígenas contemporâneos a ela é um aspecto essencial dos estudos de Barata. Ou seja, ele interpretou a *pé na boca* como uma representação de uma “índia sentada [...] na postura habitual dos de sua raça [...]”. (BARATA, 1953, p. 6). Chamando a atenção para a fidelidade da representação anatômica, a nudez da peça, o tamanho dos seios, “excessivamente pequenos”, e as tranças “mostrando em detalhes o modo de pentear as mulheres Tapajó” (BARATA, 1953, p. 6), e relacionando os traços decorativos à pintura corporal, ornamentação e arte plumária indígena. Portanto, Barata faz um esforço para vincular a cultura material analisada a uma identidade indígena Tapajó.

Outro aspecto contundente é a compreensão de Barata sobre o processo de formação das feições em forma de sino como contextos de coleta de artefatos Santarém, uma vez que considerava essas feições como da expansão da cidade de Santarém para a “antiga aldeia indígena”, hoje distrito de Aldeia (BARATA, 1953, página 4), relatando que durante a construção de novas moradas esses buracos eram cavados e a cerâmica encontrada nos quintais varrida para dentro. Aqui temos uma informação crucial para compreender como o discurso colonial sobre os povos indígenas persiste nas percepções do senso comum sobre os artefatos arqueológicos. Ademais, o relato de Barata (1953, p. 4) traz insights sobre essas percepções ao registrar a nomenclatura local aos artefatos, os pequenos fragmentos denominados “caretas”, enquanto objetos inteiros e semi-inteiros denominados “panelas de índio” ou “restos de cerâmica velha”. Tais objetos eram associados a práticas de rituais mortuários indígenas e temidos pelas pessoas. Por este motivo, eram quebrados e enterrados nos bolsões. Os rituais de enterramento ou colheita das gentes do Tapajós à época da colonização eram compreendidos como diabólicos pelos europeus católicos (BETTENDORF, 1909 [1661]; HERIARTE, 1874) e registrados como tal nos documentos e no imaginário popular.

Não obstante, a população local manuseava esses artefatos para fins comerciais. A demanda de pesquisadores e turistas por objetos cerâmicos incentivou tanto a busca por objetos arqueológicos quanto a produção de réplicas para a comercialização. Barata (1953, p.4) menciona ‘duas velhas fabricantes das características bonecas tão apreciadas pelos turistas’, revelando a influência mútua entre locais e visitantes. Enquanto os pesquisadores se informavam localmente sobre onde encontrar os artefatos arqueológicos para suas coleções, os moradores rapidamente se adaptavam a essa demanda, a despeito das crenças populares acerca dos objetos.

Portanto, os objetos arqueológicos passaram por um processo de valorização cultural e econômica. É perceptível que, embora o contato com objetos cerâmicos provoque o temor por sua origem indígena, a busca constante por esses objetos no final do século XIX e início do século XX, tanto por turistas quanto por pesquisadores naturalistas, deu início ao processo de crescente valorização dos artefatos arqueológicos na cidade de Santarém. Essa valorização comercial dos objetos arqueológicos em Santarém surge dentro de um cenário de transformações mais amplas pelo qual passava a sociedade ocidental (COELHO, 2009). Na Amazônia, essas mudanças ocorreram em um ritmo mais lento ligado à dinâmica local.

A constituição dos Estados Nacionais no final do século XIX foi acompanhada por um fe-

nômeno que o historiador Eric Hobsbawm (2008) chama de “produção em massa” de tradições. A intensificação da “invenção” de tradições é explicada pelas intensas mudanças sociais, políticas e econômicas que caracterizaram o período – este autor entendia ‘invenção’ como processos de significação ou ressignificação de símbolos ou rituais, de modo a corresponder a uma necessidade de fundo social, político ou econômico. No Brasil, o esforço do Estado imperial para criar um sentimento de patriotismo resultou na “invenção do mito da nação brasileira” pautada numa tomada idílica do elemento indígena, elevado à categoria de ancestral nacional nas produções literárias do Romantismo (COELHO, 2009). Era nesse quadro que se inseriam as viagens científicas a Santarém.

Retorno rapidamente ao papel das expedições científicas na organização de museus e comércio de objetos arqueológicos. Embora o aspecto ‘exótico’ dos artefatos também tenha afetado sua mercantilização, este parece ter sido um processo gradual. Como assinali acima, cerca de um século após o início das viagens científicas a Santarém, os objetos arqueológicos de meados do século XX foram associados a elementos indígenas e compreendidos como elos diretos entre seus produtores e seus habitantes indígenas contemporâneos. Isso atribuía, ao mesmo tempo, sentido negativo e positivo a tais objetos. Negativo porque a imagem contraditória dos indígenas formada durante o período colonial permaneceu, apesar dos melhores esforços do romantismo. Em contrapartida, o valor positivo atribuído a esses objetos derivou de seu exotismo e crescente valor comercial impulsionado por demandas de pesquisadores e turistas.

Na década de 1960, dois estudos de coleção incluíram a análise da estatueta *pé na boca* sob os auspícios da ecologia cultural (HECKENBERGER e NEVES, 2009). A primeira é a profunda revisão das fontes etno-históricas de Palmatary (1960) e a classificação detalhada da cerâmica dos Tapajó, embora não descreva especificamente a *pé na boca*, que é usada apenas como ilustração de estatuetas. A segunda é a tipologia de Conceição Corrêa (1965) das estatuetas encontradas em quatro coleções do MPEG. Ambas estudiosas se comunicaram diretamente com Barata. Corrêa repetiu as informações de Barata sobre o contexto de suas coletas em bolsões e sítios de terra preta, bem como o comércio local de caretas, fragmentos ou peças inteiras de cerâmica.

Em sua análise, Corrêa destacou o realismo na modelagem das estatuetas, interpretando esses objetos como personagens representados na cerâmica em diversos gestos e posturas. Essa noção de personagens encenados em estatuetas de cerâmica permeia sua narrativa sobre a cultura material Tapajó. Embora a personagem *pé na boca* esteja parada no início de sua descrição, Corrêa (1965) dá uma crescente sensação de movimento aos objetos descritos. Caracterizando essa personagem representada, a autora descreveu as técnicas utilizadas para delinear seus traços físicos e retratar os objetos que a adornam (disco na orelha e touca com cobre-nuca), não simples ornamentos em sua leitura, mas marcadores identitários da personagem tão significativos a ponto de serem reproduzidos em cerâmica. Essa identidade não é indicada diretamente, mas os elementos descritos permitem que se visualize uma mulher indígena, evidenciando a constituição do objeto também pelos objetos que porta.

Após a definição da personagem *pé na boca*, Corrêa detalha a técnica de produção (incisa

e modelada) para narrar o movimento dos braços flexionados afastando-se do corpo, ‘segurando o pé esquerdo que a figura está levando à boca’ - o verbo *estar* conjugado no presente, reconhecendo o movimento do objeto. Entre um movimento e outro, pulseiras, jarreteiras e tornozeleiras afloram na história. A cena segue e cria uma imagem da estatueta sentada com a perna direita flexionada à frente apoiando a perna esquerda; na concepção de Corrêa, as curvas das nádegas, o umbigo e a identificação do sexo salientados sugerem que o objeto/personagem está fazendo força.

Poucas décadas separam esses primeiros estudos acadêmicos da *pé na boca* e seus sucessores, significando uma ruptura nos pressupostos das pesquisas intrincadas em seus contextos históricos. Antes de explorar essa mudança de perspectiva a seguir, faço uma nota sobre a relação entre arqueólogos e agentes fora da comunidade acadêmica. Na atualidade, há um entendimento público da *pé na boca* como criança, uma vez que o ato de colocar o pé na boca evoca a imagem de uma criança (Denise Schaan, comunicação pessoal). Essa forma lúdica de representar um objeto arqueológico é interessante, especialmente considerando que, há um século, sua interpretação envolvia a associação com práticas indígenas contemporâneas (entendida como degradante no imaginário popular) ou valor cultural para os turistas. Este valor cultural atribuído aos objetos arqueológicos confere valor econômico tanto aos objetos como às suas réplicas (Frade, 2003). Com isso, a comercialização de réplicas de artefatos arqueológicos é dinamizada mesmo em sites de venda pela internet – incluindo réplicas de estatuetas *pé na boca* (Figura 2). Segundo Holtorf (2002, p. 55), os efeitos das réplicas podem variar “em diferentes circunstâncias e para diferentes pessoas”. A seguir, são delineados alguns aspectos e discursos sobre o processo de replicação na Amazônia.



Figura 2: réplica da *pé na boca* anunciada como ‘Estatueta Tapajônica pé-na-boca’, custando R\$ 264.
Fonte: Anísio Artesanato.

A confecção de objetos cerâmicos para comércio ocorreu na Amazônia desde meados do século XVIII (Ferreira, 1971), mas o culminar na produção em massa de réplicas de artefatos cerâmicos na década de 1970 resultou de um aumento gradual do valor cultural e econômico dos objetos arqueológicos. Por exemplo, entre os esforços mencionados acima para forjar uma identidade nacional durante o último quartel do século XIX estavam estratégias de valorização de artefatos da Cultura Marajoara, como exposições em museus, reprodução de grafismos e réplicas (LINHARES, 2020). Segundo Linhares (2020, p. 4), o grafismo marajoara utilizado como “simbolismo indígena” sustentava a ideia de uma “ancestralidade indígena civilizada”, há muito desaparecida. Esse ancestral ideal, descrito de relatórios científicos a reportagens de jornal e retratado em cartões postais e até moedas, permeou o imaginário social do século XIX ao XX, a ponto de que “ser brasileiro significava ser marajoara” (LINHARES, 2020, p. 11).

Reza a história que a produção regional massiva de réplicas começou em meados da década de 1960 no Distrito Cerâmico de Icoaraci, Belém do Pará. O bairro produzia parafernalias utilitárias, mas naquela década os artesãos incorporaram na cerâmica traços “indígenas”, inspirados principalmente no estilo marajoara (LIMA, *et. al.*, 2018, p. 155). Tais traços foram materializados tanto em réplicas quanto em grafismo geométrico (SALES, 2020, p. 39) criando um estilo artesanal local denominado Paracuri. Posteriormente, outras referências arqueológicas foram incluídas, como Santarém, Maracá e arte rupestre, desenvolvendo-se em um processo de hibridização com temas regionais (i.e. tucanos, por-do-sol e paisagens ribeirinhas), bem como variações (BARRETO, 2013: 116-117).

O ceramista Raimundo Cardoso (doravante Mestre Cardoso) teve um papel importante na intensificação das referências arqueológicas no artesanato cerâmico (LIMA, *et. Al.*, 2018; SCHAAN, 2006; SALES, 2020). Mestre Cardoso consultou pesquisadores do MPEG sobre coleções arqueológicas e seus estudos e criou réplicas a partir dos artefatos. Suas réplicas habilmente trabalhadas ganharam destaque nacional e internacional, e ele também. Ao treinar ceramistas na fabricação de réplicas de objetos arqueológicos ou inspirar seus pares a adotarem os mesmos estilos, Mestre Cardoso transformou o bairro cerâmico de Paracuri. Nas décadas seguintes, outros distritos cerâmicos surgiram nos estados do Pará (Santarém e Ilha do Marajó) e Amapá (SCHAAN, 2006). Apesar de ocorrer em processos distintos, o desenvolvimento desses distritos cerâmicos contou com o apoio de instituições como MPEG, SEBRAE e Governos Estaduais do Pará e Amapá (Sales, 2020, p. 41-46). O discurso acadêmico sobre a arqueologia regional foi então incorporado, na medida em que reivindica uma identidade regional, parte de uma estratégia de marketing, e os esforços dos arqueólogos para se comunicar com um público mais amplo por meio de réplicas de cerâmica (LIMA, *et. Al.*, 2018; SALES, 2020, p. 46).

Por um curto período, no início dos anos 2000, essa influência institucional na fabricação de réplicas enfraqueceu à medida que os discursos acadêmicos mudaram e os ceramistas passaram a criar objetos vagamente inspirados em artefatos, apenas correlacionando-os com o conhecimento arqueológico para autenticar as réplicas e agregar valor cultural ao associá-las a uma suposta herança cultural marajoara (SCHAAN, 2006). Essa estratégia de autenticar e imbuir

as réplicas de significado cultural é parte da comodificação dos artefatos (SCHAAN, 2006) e um ato de herança do passado (FURUYA, 2014). No entanto, também é representativo das relações de poder entre esses agentes, tendo a arqueologia autoridade para fazer ‘discursos sérios’ (TILLEY, 1990, p. 299) sobre o passado e a cultura material e os ceramistas reproduzindo narrativas arqueológicas para legitimar seus produtos, só que atingindo um público mais amplo.

Articulando a ideia de tradições inventadas (HOBSBAWM, 2008) ao processo de reinvenção dos significados dos objetos para fins mercadológicos, Schaan (2006) identificou nesse processo a apropriação de discursos ora considerados ultrapassados dentro da academia, mas amplamente difundidos no final do século XX. Então, as réplicas ganharam novos significados, autenticidade e antiguidade a partir desse conhecimento cristalizado na memória popular. Por outro lado, Barreto (2013, p. 119) abordou a comercialização de réplicas pelo viés da patrimonialização, refletindo sobre os papéis dos arqueólogos no diálogo com os diversos agentes desse processo, propondo que as variações e/ou abandono dos estilos arqueológicos na produção em massa das réplicas representam um desinteresse pelo passado que os artefatos arqueológicos testemunham. Considerando as ‘capacidades agentivas’ das estatuetas antropomorfas, Barreto sugeriu que estes objetos sejam utilizados pelos arqueólogos para comunicar como o conhecimento arqueológico se constrói, a um público mais amplo, dada sua extensa replicação em artesanato de massa.

Atualmente, arqueólogos e artesãos retomaram o diálogo e as parcerias para a produção de réplicas. Por exemplo, uma colaboração contínua entre os curadores do MPEG e um grupo de artesãos do Distrito de Icoaraci consiste em um projeto de replicação, que partiu de interesses compartilhados de ambos os atores em socializar as coleções do museu e revitalizar o artesanato cerâmico de Paracuri através da fabricação de réplicas cerâmicas (LIMA *et. al.*, 2018, p. 155). No âmbito da arqueologia pública, o projeto “Replicando o passado” visa valorizar o patrimônio cultural indígena, ao mesmo tempo que agrega valor cultural às réplicas, alicerçando a sua feitura no conhecimento arqueológico e nas competências dos artesãos. Como resultado, o projeto autentica suas peças aplicando um carimbo combinado com as narrativas dos artesãos – baseadas no discurso arqueológico – em exposições e pontos de venda (LIMA *et. al.*, 2018, p. 156-158). Um processo semelhante de produção de réplicas institucionalizadas e criação de distritos ceramistas tem sido documentado no Amapá, onde as produções de réplicas estão um pouco descoladas das inspirações arqueológicas, mas alinhadas a um esforço institucional de criação de uma identidade regional ligada a um passado indígena (SALES, 2020).

A produção de réplicas em Santarém é significativa para este trabalho, uma vez que as réplicas da *pé na boca* figuram em várias exposições e feiras da região (DIAS, 2018; G1 SANTARÉM, 2018a e 2018b). A produção do artesanato em Santarém remonta aos tempos coloniais, quando era realizado por mulheres indígenas (FERREIRA, 2008: 197-198) incluindo ‘louças grosseiras e utensílios de cozinha’ (BATES, 1979 [1869], p. 198). Ao longo do século XX, os ceramistas locais continuaram produzindo artesanato em cerâmica de ‘arte tapajó’ utilitária e decorativa (DOS SANTOS AMORIM, 2000, p. 246). Mestre Isauro do Barro foi um notório ceramista que reproduziu artefatos arqueológicos pertencentes ao povo Tapajó, que orgulhosamente recebeu encomendas

de réplicas nacionais e internacionais (DOS SANTOS AMORIM, 2000, p. 246). Apesar de sua reputação internacional, o Sr. Isauro carecia de apoio institucional e enfrentou dificuldades financeiras para acessar matérias-primas em um momento de sua carreira (DOS SANTOS AMORIM, 2000, p. 246). Não obstante, formou gerações de ceramistas e defendeu a atividade ceramista como “a mais primitiva profissão humana” (G1 SANTARÉM, 2017). Muitos de seus aprendizes carregam a tradição das réplicas dos Tapajó e lideram o artesanato da região, entre eles Elves Costa, Lucivaldo Silva, Ronaldo Marques e o neto de Isauro, Jefferson Paiva.

Após a Lei nº. 13.180, de 22 de outubro de 2015, instituir o artesanato como profissão no Brasil, as iniciativas do governo do estado do Pará focaram em cadastrar e organizar artesãos e instruí-los sobre estratégias de marketing para divulgar seus produtos. Nesses eventos foram expostos artefatos arqueológicos como referências à cultura regional almejada institucionalmente. Os ceramistas perceberam isso como uma oportunidade de aumentar o lucro e a notoriedade “afinal, as pessoas compram o que conhecem e o que gostam” nas palavras do ceramista Elson Almeida (AGÊNCIA PARÁ, 2015). No âmbito local, colaborações entre ceramistas e o Centro Cultural João Fona (CCJF) promoveram oficinas que resultaram na produção e exibição de réplicas em miniatura do acervo de artefatos arqueológicos do CCJF (G1 SANTARÉM, 2018a; DIAS, 2018; LIRA 2018). A Secretaria de Cultura de Santarém (DIAS, 2018) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) apoiaram o acesso a artefatos arqueológicos originais, orientando sobre os modos tradicionais de fazer cerâmica Tapajó como “uma estratégia de valorização da cultura local” (GAMBÔA, 2018).

Nas reportagens midiáticas desses eventos, o discurso de resgate da história de Santarém e incentivo à preservação da cultura regional é difundido (G1 SANTARÉM, 2018b; DIAS, 2018; LIRA, 2018; GAMBÔA, 2018). Por exemplo, Elves Costa reitera regularmente o seu compromisso de transmitir o seu conhecimento aos “interessados em manter viva a tradição do artesanato e valorizar a arte e a cultura cerâmica regional” visando a valorização da cultura, a qualificação de novos artesãos e a geração de renda para os artesãos de Santarém (LIRA, 2018). O raciocínio de Costa atende aos critérios de utilização de objetos arqueológicos como referência para obras de arte, constituindo um ato de “herdar artisticamente o passado” (FURUYA, 2014, p. 6). Um artigo recente (BEZERRA, 2020) aplicou a noção de Furuya na discussão sobre a produção artesanal no Marajó como diálogos com o passado.

Como já mencionado, os moradores de Santarém não são estranhos aos sítios arqueológicos e artefatos cerâmicos da região com forte senso de sua origem indígena, principalmente a Tapajônica. A antiguidade atribuída aos artefatos ordinariamente encontrados nos quintais garante um devir contínuo das peças pré-coloniais em “cultura material significativamente constituída – no presente” (HOLTORF, 2002, p. 55), uma renovação das referências para replicação e “atos de herança artística do passado pré-histórico” (FURUYA, 2014, p. 2) pelos ceramistas. Os ceramistas tiveram contato com artefatos e réplicas arqueológicas desde a infância, aprendendo a fazer artesanato desde cedo (GAMBÔA, 2018). Em entrevistas nas oficinas e feiras livres, todos os artesãos relembram a ancestralidade desta *ars tapajônica* identificando-se como herdeiros

da arte Tapajó. Vandria Borari argumenta que “os ceramistas artesanais continuam a tradição de seus habilidosos ancestrais Tapajós” (GAMBÔA, 2018). Integrantes do território Borari em Alter do Chão estão envolvidos na produção artesanal e também adaptam o grafismo Tapajó em novas mídias como biojóias, criando novas identidades materiais invocando o “esplêndido legado de seus ancestrais” (FURUYA, 2014, p. 8).

As redes sociais têm sido um meio de divulgação das produções, oficinas e feiras de ceramistas de Santarém por meio de páginas curadas para retratar uma identidade regional. A identidade Tapajó é invocada desde os nomes das páginas até as fotos de perfil e capa nas contas comerciais (Figura 3). Fotografias de artefatos e réplicas, manufatura cerâmica, exposições e postagens sobre os Tapajó e sua distinta cultura material, reforçam essa projeção virtual de valorização do passado e prendem o público (MILLER, 2000, p. 16). Completam as páginas informações biográficas dos ceramistas, breves biografias sobre as microempresas e sua missão, informações básicas como contatos telefônicos e de e-mail, links para sites externos e endereço comercial de suas lojas e ateliês em Santarém, posts sobre eventos, links para programas de TV e notícias relatando suas atividades.



Figura 3: Páginas do Facebook de quatro contas comerciais de Santarém retratando uma identidade regional. Canto superior esquerdo – Página da Arte Tapajônica com FITM como foto de perfil; Inferior esquerdo - página Tapajós; Superior direito - página da Cerâmica Tapajônica-Cópias; Em baixo, à esquerda – página do Espaço da Arte Milenar Ukara Wasú. Fonte: Facebook.

Imagens do original e das réplicas da *pé na boca* figuram nestas contas comerciais devido às suas “propriedades de encantamento”. Por exemplo, a página da Cooperativa Puxirum apresenta réplicas da *pé na boca* em muitas fotos de sua participação em feiras e eventos de rua (Figura 4). Outra página, “Cerâmica Tapajônica-Cópias” divulga venda de réplicas *pé na boca* “com

desconto para professores e alunos” em um post, enquanto outro post mostra réplica da *pé na boca* em fotos da exposição “Sonoridade Ancestral”, produzida para receber turistas de 24 cruzeiros transatlânticos (G1 SANTARÉM, 2019).



Figura 4: Posts retratando e/ou anunciando réplicas da *pé na boca* em contas comerciais no Facebook. Esquerda – réplica à venda na página da cooperativa Puxirum; Centro – réplicas à venda em feira de rua da página da cooperativa Puxirum; à direita – réplicas à venda na Cerâmica Tapajônica-Cópias. Fonte: Facebook.

Entre todos esses habilidosos ceramistas, Jefferson Paiva mostra uma forte ligação com a *pé na boca*. Paiva divulga seu trabalho em suas redes sociais pessoais e empresariais tanto no Instagram quanto no Facebook, reforçando a ancestralidade indígena de sua prática e o discurso de valorização da cultura regional e da arte cerâmica dos Tapajó. Ele também faz workshops para aprimorar suas técnicas e aprender novas, inclusive participando das atividades do projeto “Replicando o Passado” e capacitando microempreendedores para exportar suas mercadorias (FRAZÃO, 2020). A importância destes eventos para os objetivos deste estudo reside no acesso que o Sr. Paiva teve à *pé na boca* original no MPEG, tendo “uma oportunidade única de reproduzir”. Depois disso, as réplicas da *pé na boca* figuram em vários de seus materiais de divulgação, incluindo os selecionados para exportação (FRAZÃO, 2020) e as fotos de perfil de suas páginas comerciais (Figura 5).

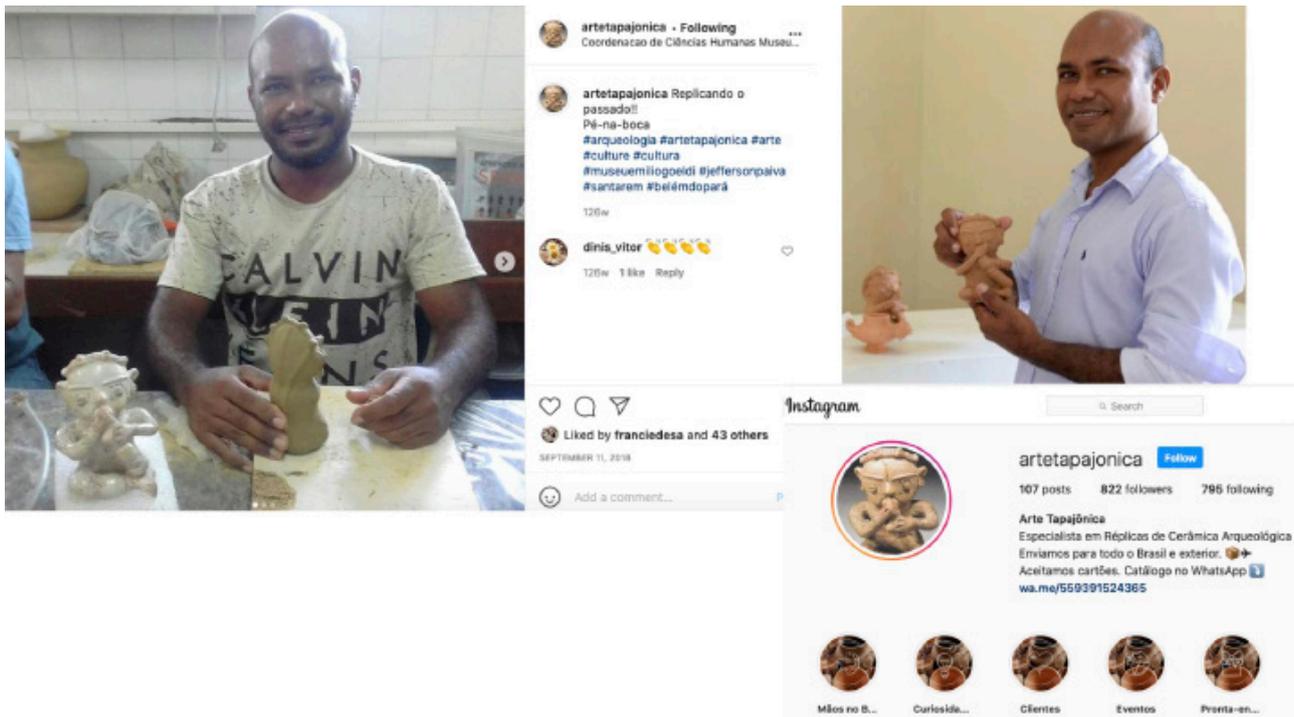


Figura 5: Fotos do Sr. Paiva promovendo: superior esquerdo - Sr. Paiva com original da *pé na boca* e réplica, em atividade do projeto *Replicando o Passado* no MPEG (Arte Tapajônica Instagram); acima à direita - Material de divulgação da Agência Pará; inferior esquerdo - capa da página da conta Arte Tapajônica no Instagram.

Aliando a sua experiência na fabricação de réplicas e sendo estudante de arqueologia, o Sr. Paiva circula de conferências arqueológicas a feiras de artesanato, tudo ao mesmo tempo, desenvolvendo a capacidade de comunicar com vários interlocutores sobre a cultura material do passado. Paiva explica com maestria a origem arqueológica dos artefatos que replica (GAMBÔA, 2018), cumprindo as expectativas de usar réplicas como uma abordagem didática para socializar o conhecimento arqueológico (LIMA *et. al.*, 2018, p. 159). Em sua perspectiva, “a replicação dessa arte mantém viva a memória, o modo de vida e a cultura de nossos ancestrais” (GAMBÔA, 2018). Quanto ao uso das redes sociais, as legendas de suas fotos revelam uma estratégia para fazer jus ao sonho de seu avô de criar um museu para expor obras regionais, encontrando na mídia virtual um locus para compartilhar seu trabalho com um público mais amplo. Uma razão semelhante parece estar por trás da abordagem unificada da cooperativa Puxirum e do uso da mídia social por ceramistas independentes.

O estudo comparativo de Furuya da cultura Marajoara e Jomon destaca as diferentes conexões que os moradores contemporâneos do Japão e da Ilha de Marajó têm com os povos antigos que produziram a cultura material usada como referência para as obras de arte. Os japoneses reivindicam conexões ancestrais enquanto os marajoaras não, o que ele argumenta que não são impedimentos para ambos serem “casos de herança artística do passado”. Uma comparação entre artesãos do Marajó e Santarém também encontra cenários distintos. Considerando que o artesanato de cerâmica marajoara, seja na Ilha de Marajó e no distrito de Icoaraci, pode ser interpretado como uma “herança artística do passado” (FURUYA, 2014; BEZERRA, 2020) ou como apropriação para a criação de uma identidade nacional (LINHARES, 2020), ‘inventando tradições’ no distrito de Icoaraci (SCHAAN, 2006). Em Santarém, a longa tradição de replicação da arte Tapajó, a percepção de pertencimento à cultura

Tapajó pelo processo de replicação e os incentivos institucionais se mesclam intensamente e compõem o tecido da identidade regional. Mais estudos são necessários para explorar este aspecto na produção de réplicas, o que está além do escopo deste trabalho.

RELAÇÕES DE PODER

Se pesquisas anteriores se preocupavam com as características estilísticas e tecnológicas das estatuetas, na década de 1990, introduziu-se uma representação diferente das estatuetas: a das relações de poder (ROOSEVELT, 1993). Interpretando esses objetos como representações de deidades femininas, Roosevelt estabeleceu a possibilidade de intermediarem relações de gênero e religiosas. Apoiada no relato de Bettendorf, Roosevelt (1993) retomou o tema da estratificação social entre os Tapajó pressupondo a existência de uma classe nobre, exemplificada na figura de Maria Moaçara. Roosevelt sugeriu que o papel de Moaçara enquanto nobre Tapajó provavelmente foi legitimado por sua especialidade em rituais - como oráculo. Nesse sentido, a autora argumentou que as estatuetas poderiam reforçar ideologias religiosas da posição das elites, incluindo oferendas a ancestrais femininos deificados. Quanto às relações de gênero, considerou a passagem em que Bettendorf descreve a participação restrita das mulheres em alguns rituais como um indicador de diferenças de gênero.

Em outro estudo, Roosevelt (1998) interpretou a representação do órgão sexual feminino nas estatuetas como possível ligação à função reprodutiva, localizando o culto a esses objetos no período inicial dos cacicados - momento de mudança social, política e do modo de subsistência (produção agrícola). Na argumentação de Roosevelt (1998), as mulheres adquiriram importância social por meio de sua ligação com a fertilidade, tanto no solo quanto na reprodução humana, necessária para uma sociedade em transformação. No entanto, com a estabilização dos cacicados, o culto às estatuetas desapareceu. Desse modo, Roosevelt (1999) associou a forma e a iconografia das estatuetas às sociedades estratificadas e as interpretou como evidência de hierarquia com centralização política e religiosa. Mesmo que Roosevelt não tenha analisado especificamente a *pé na boca*, sua pesquisa mudou o foco dos estudos de coleção, especialmente das estatuetas. Por exemplo, a abordagem de gênero predominou nas seguintes investigações da estatueta *pé na boca*.

A primeira análise da *pé na boca* neste novo cenário da pesquisa arqueológica abordou a coleção Barata, confrontada com fontes etnográficas e etnohistóricas, visando à caracterização cultural da sociedade Tapajó (GUAPINDAIA, 1993). Guapindaia classificou os objetos como pertencentes a dois períodos: antes e depois da invasão europeia, as estatuetas pertencentes ao período pré-contato. Sua classificação detalhada tornou-se referência para os estudos do Baixo Amazonas ao caracterizar a indústria cerâmica de Santarém por sua tecnologia, técnicas e ferramentas de manufatura e matérias-primas, além de relacionar esses dados a teorias arqueológicas sobre o uso de objetos. Tanto a preocupação com os aspectos tecnológicos dos objetos quanto o constante esforço de diálogo com as fontes escritas marcam as descrições de Guapindaia. De fato, ela interpretou os distintos rostos representados, evidenciados pelo detalhamento dos traços faciais, à luz de relatos históricos,

como evidência da multietnicidade Tapajó, além de enfatizar a persistente sugestão de movimento pela representação padrão do braço nas estatuetas Santarém.

A descrição da estatueta *pé na boca* não foge à regra. Começando pelo movimento: a perna direita, preparando-se para sentar em ‘posição de lótus’, a perna esquerda levantada com o pé à boca apoiado pelas mãos. Nesse primeiro momento, a imagem sugerida é a de um iogue. Em seguida, Guapindaia (1993) descreve a técnica de manufatura dando forma ao corpo, a matéria tornando-se o objeto e as ferramentas criando os traços do corpo. Os adornos do objeto tomando cor permitem identificar o elemento indígena, pois se distribuem à sua maneira sobre o corpo da estatueta. Os objetos também são destacados pela pintura que marca os “adornos dos braços e pernas” (GUAPINDAIA, 1993). Tendo em vista que a decoração da estatueta mostra um indivíduo vestido para uma ocasião especial, Guapindaia retomou seu diálogo com fontes históricas e apontou possíveis representações de relações de gênero e poder. Evocando Maria Moaçara, ela sugeriu que a *pé na boca* pudesse ser uma mulher pertencente a uma elite com protagonismo dentre os Tapajó.

Ressaltando que a maioria das estatuetas com representação realista são femininas, Gomes (2001) concordou com a interpretação destas como representações de deidades femininas (ROOSEVELT, 1993), cultuadas pelas sociedades agrícolas para fertilidade feminina e crescimento populacional. Na descrição de Gomes a estatueta *pé na boca* é quase estática, e os ornamentos invisíveis - aparecem apenas as tornozeleiras e a pintura corporal. Interpretando a posição da *pé na boca* como estranha em relação às demais, que estão ou sentadas ou acoradas, descrevendo a *pé na boca* como ‘mulher sentada, segurando o pé à boca’, como se a razão de ser do objeto fosse manter essa posição. Ao contrário dos demais estudiosos, ela não identificou a performance que a posição envolve. Como possível divindade feminina, a *pé na boca* é apenas uma mulher sentada, adornada com pinturas corporais que a identificam a um clã, nem ela nem os objetos que ela porta têm agência.

Quinn (2004) fez uma breve descrição da *pé na boca* em seu estudo comparativo entre o material arqueológico e as coleções de museu de Santarém. Considerando a *pé na boca* uma das melhores peças de cerâmica, Quinn destaca as técnicas utilizadas para reproduzir sua ornamentação e se refere à estatueta como uma jovem garota com o pé na boca, relacionando a posição sentada mostrando a genitália à sexualidade. No tocante às relações de gênero, Quinn segue Roosevelt ao associar a proeminência feminina caracterizada por seu poder reprodutivo com o período inicial dos cacicados. A preponderância das estatuetas femininas sobre as masculinas foi interpretada como evidência de tal destaque.

Alguns estudiosos da cultura material atribuem agência aos objetos, considerando seu papel nas relações sociais e a simetria das relações entre pessoas e coisas (SANTOS-GRANERO, 2009). De acordo com esse raciocínio, a estatueta *pé na boca* é um agente social, visto que teria valor simbólico e função ritual dentro da sociedade em que foi produzida e utilizada. Além disso, os objetos que adornam a estatueta desempenham um papel relevante na sua identificação e, portanto, também atuam como agentes produtores de ideias (VAN VELTHEM, 2003). Baseando suas interpretações no conhecimento etnológico, Barreto e Oliveira (2016) propuseram uma abordagem alternativa aos estudos de estatuetas. Baseando seus argumentos na análise das estatuetas antropomórficas marajoaras,

destacam três atributos que aumentam a agentividade dos objetos ou “corporificação de qualidades sensíveis”: morfologia, capacidade de sonoridade e quebra intencional (BARRETO e OLIVEIRA, 2016, p. 60). Em sua interpretação, a simbiose macho/fêmea das estatuetas Marajoara e sua variabilidade morfológica representam a transformação física da genitália masculina. Abordando a cerâmica como índices identitários e associando as estatuetas marajoara a práticas rituais xamânicas de constante transformação corporal, propõem um “o foco da análise da questão sobre o que as estatuetas representam para a questão sobre como as estatuetas representam”. Nessa perspectiva, a posição da *pé na boca* pode representar um ato transformador e uma agência do personagem, como parte de sua tecnologia de encantamento (BARRETO e OLIVEIRA, 2016, p. 53).

DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Embora três mulheres tenham sido nomeadas na crônica de Bettendorf, Maria Moaçara foi a única evocada nos estudos que tratam das relações de gênero e poder dentre os Tapajó. Anônimas são as mulheres “impedidas de assistir aos rituais” (BETTENDORF, 1909 [1661]), as cariátides que sustentam os vasos homônimos (GOMES, 2001), as “cariátides” femininas Santarém e as “oleiras Tapajó” (BARATA, 1953). Moaçara continuou a liderar seu povo mesmo depois de incorporada à Missão Portuguesa. Por isso, sua autoridade foi documentada e ela se tornou a representação máxima de seus pares: Moaçara, a mulher Tapajó. Representante também do poder feminino em seu grupo, materializado pelas habilidosas mãos das oleiras que nos legaram inúmeras estatuetas femininas. Todas essas anônimas representantes e representadas na cerâmica Santarém nos dão pistas de como funcionava o seu mundo. No entanto, a leitura dessas pistas variava de acordo com as “normas e regras dominantes dos discursos acadêmicos” (HOLTORF, 2002, p. 56).

Anônima é a *pé na boca*. No entanto, suscitou diversas representações por diferentes pesquisadores, estando as representações intimamente ligadas às trajetórias profissionais e ao momento em que os estudos da cultura material foram realizados. Assim, nos últimos anos a discussão se concentrou nas relações de poder e de gênero sendo mediadas pela cultura material, bem como nas suas representações simbólicas. Esta tem sido a abordagem usual, embora alguns estudos tenham reconhecido a agência dos objetos.

A procura de artefatos arqueológicos para fins científicos impulsionou a sua valorização. Na transição do século XIX para o XX, a demanda por objetos arqueológicos levou à sua valorização comercial resultando na destruição de sítios arqueológicos e intensa comercialização de peças arqueológicas. Somando-se a esse quadro, os métodos de coleta utilizados pelos pesquisadores, primando pela simples retirada de objetos, resultaram em coleções museológicas sem informações contextualizadas. Portanto, os estudos de coleção centraram-se em análises iconográficas relacionadas a informações etno-históricas e arqueológicas nem sempre compatíveis. O foco em determinados aspectos dependeu do contexto em que a pesquisa foi desenvolvida. Assim, o trabalho de Barata teve um interesse mais artístico enquanto Corrêa preocupou-se com as discussões acerca das classificações

arqueológicas de meados do século XX. A partir dos estudos de Anna Roosevelt, a discussão deslocou-se para um foco nas relações de gênero e poder, bem como nas transformações nas sociedades produtoras de objetos cerâmicos. O diálogo com fontes etno-históricas e etnográficas fortaleceu as interpretações apresentadas pelos arqueólogos.

A replicação de objetos arqueológicos generalizou algumas concepções sobre o desenvolvimento humano na região amazônica, cristalizando-as na memória popular. Esse processo também reflete as diversas relações entre arqueólogos e outros agentes envolvidos com a cultura material, especialmente os artesãos. Ainda há pouco tempo, a produção em massa de obras de arte inspiradas em peças pré-coloniais inventava tradições (lendas, mitos e histórias) associando seu produto a um discurso acadêmico cristalizado (SCHAAN, 2006). Abordagens recentes incentivam a confecção de réplicas, desenvolvendo métodos que combinam a materialidade das peças e a assinatura dos artesãos (LIMA *et. al.*, 2018). Os discursos arqueológicos não são e não devem ser os únicos capazes de lidar com a cultura material do passado. Não obstante, o próprio desenvolvimento da investigação arqueológica na região imbuíu artefatos de valor turístico e comercial; afinal, dentro da lógica amazônica, o pesquisador também é estrangeiro/turista.

Contra a força dos discursos europeus que definiram a concepção popular de povos indígenas ainda difundida na mentalidade regional, os artefatos arqueológicos permanecem como a materialização das identidades dissolvidas e destruídas pelo mundo colonial. As múltiplas abordagens e representações da estatueta *pé na boca* como artefato demonstram como o conhecimento arqueológico é cumulativo e historicamente construído. O processo de replicação e os discursos não acadêmicos estenderam a vida da *pé na boca* para além dos muros físicos e figurativos da academia. Por meio das réplicas, as “capacidades agentivas” da *pé na boca* (BARRETO e OLIVEIRA, 2016) atingem inúmeras telas escuras nas mídias sociais criando múltiplos efeitos nas pessoas e comunicando fragmentos de seu passado: uma estatueta é uma réplica é uma estatueta.

AGRADECIMENTOS

A ideia deste artigo surgiu de uma conversa que tive com a falecida Denise P. Schaan quando iniciei minha pesquisa em Santarém há muitos anos. Os primeiros rascunhos se beneficiaram da leitura e sugestões de Márcia Bezerra. Finalmente, os comentários de dois revisores anônimos contribuíram imensamente para esta versão final. Eu aprecio todas suas críticas, embora quaisquer equívocos sejam de minha responsabilidade.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA PARÁ. *Santarém recebe etapa do Circuito do Artesanato do Pará*. Disponível em: <https://agenciapara.com.br/noticia/5935/>. 2015. Acessado em: 09/02/2021.
- BARATA, Frederico. *A arte oleira dos Tapajó*. V. III. Alguns Elementos novos para a tipologia de Santarém. 6ª edição. Instituto de Antropologia e etnologia do Pará. Sede Provisória Museu Goeldi, 1953.
- BARRETO, Cristiana. Corpo, comunicação e conhecimento: reflexões para a socialização da herança arqueológica na Amazônia. *Revista de Arqueologia*, v. 28, n. 1, pp. 112-128, 2013.
- BARRETO, Cristiana, & OLIVEIRA, Erêndira. Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga. *Habitus*, v. 14, n. 1, pp. 51-72, 2016.
- BATES, Henry Walter. *Santarém: um naturalista no rio Amazonas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979 [1869].
- BETTENDORF, João Filipe. Chronica da missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. *Revista Do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo LXXII, parte I. Rio de Janeiro, (1909 [1661]).
- BEZERRA, Marcia. A urna bordada: artesanato e arqueologia na Amazônia contemporânea. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 15, n. 3, pp. 1-17, 2020.
- GAMBÔA, Daniele. *Encontro de ceramistas em Alter Chão democratiza a arte regional*. Santarém, 17/12/2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/edicao/2018/12/17/videos-bom-dia-tapajos-de-segunda-feira-17-de-dezembro.ghtml>. Acesso em: 08/02/2021.
- COELHO, Geraldo Mártires. *O espelho da natureza*. Belém: Ed. Paka-tatu, 2009.
- CORRÊA, Conceição G. Estatuetas de cerâmica na cultura Santarém. *Museu Paraense Emílio Goeldi. Publicações Avulsas nº 4*. Belém, 1965.
- DIAS, Leandro. *Ceramistas participam de capacitação sobre cerâmicas tapajônicas, em Santarém*. Santarém, 25/01/2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6448090/>. Acesso em: 08/02/2021.
- DOS SANTOS AMORIM, Antônia Terezinha. *Santarém: uma síntese histórica*. Santarém: Editora da Ulbra, 2000.
- FERREIRA, Alexandre R. *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura. 2.v., 1971.
- FRADE, Isabela. O neo-marajoara em comunicação. *Logos*, 10(18), pp.110-127, 2003.
- FRAZÃO, Juliane. *Fundação Guamá e Apex Brasil concluem ciclo de qualificação para exportação*. Available at: <https://agenciapara.com.br/noticia/23849/> 01/12/2020 (Acessado em: 09 February 2021).
- FURUYA, Yoshiaki. Inheriting the prehistoric past, artistically: two case studies. *International Union of Anthropological and Ethnological - IUAES with 50th Japanese Society Cultural Anthropology* – JASCA, Chiba, Japan, 2014.
- G1 Santarém. *'Morre aos 96 anos, em Santarém, o artesão 'Mestre Izauro'*. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2015/12/morre-o-artesao-mestre-izauro.html>.

2015. Acessado em: 09/02/2021.

- G1 Santarém. *Cultura: Relembre o dia que mestre Isauro do barro foi destaque no “Me leva Brasil”*. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/pa/tvtapajos/tvtapajosdigital/noticia/cultura-relembre-o-dia-que-mestre-izauro-do-barro-foi-destaque-no-quadro-me-leva-brasil.ghtml>. 2017. Acessado em: 10/02/2021.
- G1 Santarém. *Exposição apresenta 75 mini réplicas da cerâmica tapajônica, no Centro Cultural João Fona*. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/exposicao-apresenta-75-mini-replicas-da-ceramica-tapajonica-no-centro-cultural-joao-fona.ghtml>. 2018a. Acessado em: 09/02/2021.
- G1 Santarém. *Exposição de cerâmica e fotografias marca aniversário de 27 anos do Centro Cultural João Fona*. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2018/08/27/exposicao-de-ceramica-e-fotografias-marca-aniversario-de-27-anos-do-centro-cultural-joao-fona.ghtml>. 2018b. Acessado: 09/02/2021.
- G1 Santarém. *Exposição de cerâmicas tapajônica e peruana abre rota turística internacional em Santarém*. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2019/10/31/exposicao-de-ceramicas-tapajonica-e-peruana-abre-rota-turistica-internacional-em-santarem.ghtml>. 2019. Acessado em: 10/02/2021.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. Santarem: Symbolism and Power in the tropical Forest, in MCEWAN, Collin, BARRETO, Cristiana, and NEVES, Eduardo Góes. (eds.) *Unknown Amazon. Nature in Culture in Ancient Brazil*. London: British Museum, pp. 134-155, 2001.
- _____. *Cerâmica Arqueológica da Amazônia: Vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP*. São Paulo: Edusp/FAPESP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- GONDIM, Neide. *Como o mar de águas doces e suas dilatadas províncias são percorridos pelo imaginário dos cronistas viajantes*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- GUAPINDAIA, VERA. *Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém: a coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- HECKENBERGER, Michael e NEVES, Eduardo Góes. Amazonian Archaeology. *Annual Review of Anthropology*, 38, pp. 251-66, 2009.
- HERIARTE, Mauricio. *Descrição do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas*. Vienna: Carlos Gerold, 1874.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 6th ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOLTORF, Cornelius. Notes on the Life History of a Pot Sherd. *Journal of Material Culture*, v. 7, n. 1, pp. 49-71, 2020.
- LIMA, Helena P.; BARRETO, Cristiana; FERNANDES, Camila. Museus no século 21: ações para a salvaguarda e socialização do acervo do Museu Goeldi. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 38, pp. 145-161, 2018.
- LIRA, Gleicy. *Santarém sedia capacitação na arte da cerâmica tapajônica para artesãos santarenos*. Santarém, 29/01/2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6458405/>. Acesso em: 08/02/2021.

- MILLER, Daniel. The Fame of Trinis: Websites as Traps. *Journal of Material Culture*, v. 5, n. 1, pp.5-24, 2000.
- NEVES, Eduardo G. O Velho e o Novo na Arqueologia Amazônica. *Revista USP*, v. 44, pp. 86-111, 1999/2000.
- QUINN, Ellen. R. *Excavating "Tapajó" ceramics at Santarem: their age and archaeological context*. Unpublished PhD thesis. University of Illinois at Chicago, Chicago, 2004.
- SALES, Taynara. *Arqueologia contemporânea na amazônia: reprodução da iconografia e cerâmica da cultura Maracá*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.
- ROOSEVELT, Anna C. The rise and the fall of the Amazon Chiefdoms. *L'Homme*, v. 33, n. 126-128, pp. 255-283, 1993.
- _____. Interpreting Certain Females Images in Prehistoric Art, in MILLER, Virginia E. (ed.) *The role of gender in pre-Columbian art and architecture*. Lanham: University Press of America, p. 1-34, 1998.
- _____. The development of Prehistoric complex societies: Amazonia, a tropical Forest. *Archeological papers of the American Anthropological association*, v. 9, n. 1, pp. 13-33, 1999.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. Introduction: Amerindian constructional views of the world. In SANTOS-GRANERO, Fernando (ed.) *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press, pp. 1-29, 2009.
- SCHAAN, Denise P. Arqueologia, público e comodificação da herança cultural: o caso da cultura Marajoara. *Revista Arqueologia Pública*, v. 1, pp. 19-30, 2006.
- _____. Arqueologia para etnólogos: colaborações entre arqueologia e antropologia na Amazônia. *Anuário Antropológico*, pp. 13-46, 2014.
- TILLEY, Christopher. Michel Foucault: Towards an Archaeology of Archaeology. In TILLEY, Christopher (ed.) *Reading Material Culture: Structuralism, Hermeneutics and Post-Structuralism*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- VAN VELTHEM, Lucia. Hussak V. O Belo é a Fera. A Estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assirio & Alvim, 2003.

Recebido em: 07/10/2022
Aprovado em: 10/10/2022
Publicado em: 12/12/2022