

Alexandre Guida Navarro¹

**GRAFISMOS DAS ÁGUAS:
A ARTE DAS ESTEARIAS DO MARANHÃO**

***WATER GRAPHICS:
MARANHÃO'S STILT VILLAGE ART***

¹ Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

RESUMO

Tradicionalmente a arte ameríndia foi interpretada como uma linguagem e comunicação visual, um símbolo cognitivo da mente humana. A partir do ano 2000, novas formas de significar a arte foram construídas a partir da chamada virada ontológica. Assim, a arte começou a ser associada de maneira mais intrínseca às humanidades e à filosofia, como o perspectivismo ameríndio. A noção de arte hoje predominante na Antropologia é a que vê nela a evidência de cosmologias de diferentes mundos, habitados por diferentes seres, humanos e não-humanos. Nesse trabalho explora-se a arte abstrata das estearias da Baixada Maranhense. A paisagem aquática pode ter contribuído para a construção de cosmologias em que animais circundantes tiveram uma agência social, como a anaconda. Os artefatos recuperados em campanhas arqueológicas evidenciam uma arte abstrata inédita nas terras baixas da América do Sul, em que se destaca a cor preta nos padrões decorativos. A partir da analogia etnográfica, sugere-se que esses objetos dão ênfase à pele da anaconda, um animal mítico ancestral.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Estearias; Maranhão; Virada Ontológica; Anaconda; Cosmologia

ABSTRACT

Traditionally, Amerindian art has been interpreted as a language and visual communication, a cognitive symbol of the human mind. From the year 2000, new ways of meaning art were built from the so-called ontological turn. Thus, art began to be more intrinsically associated with the humanities and philosophy, like Amerindian perspectivism. The prevailing notion of art in Anthropology today is that which sees in it the evidence of cosmologies from different worlds, inhabited by different beings, human and non-human. This work explores the abstract art of the stilt villages in the Baixada Maranhense. The aquatic landscape may have contributed to the construction of cosmologies in which surrounding animals had a social agency, such as anaconda. The artifacts recovered in archaeological campaigns show an unprecedented abstract art in the South America lowlands, in which the black color is highlighted in the decorative patterns. From the ethnographic analogy, it is suggested that these objects emphasize the skin of the anaconda, a mythical ancestral animal.

KEYWORDS: Art; Stilt Village; Maranhão; Anaconda; Ontological Turn; Cosmology

“Meu lugar é ali onde está meu corpo”

(RICOUER, 2007: 157)

INTRODUÇÃO

As estearias são sítios arqueológicos cuja evidencia material que se destaca na paisagem são os esteios que serviram de sustentação das aldeias pré-coloniais construídas no meio de lagos de rios da Baixada Maranhense (NAVARRO, 2016a, 2017; NAVARRO, 2018a, 2018b; NAVARRO et al. 2017; NAVARRO e PROUS, 2020). Pensadas como acampamentos temporários por Lopes (1924), os estudos mais recentes demonstraram que estas moradias palafíticas foram, na verdade, habitações permanentes, uma vez que os povos das estearias estavam manejando madeiras resistentes para a edificação das aldeias, sobretudo as árvores do gênero *Handroanthus*, popularmente conhecidas como ipês (NAVARRO et al. 2021).

Apesar da retomada da arqueologia das estearias a partir de 2013 por Navarro e sua equipe do Laboratório de Arqueologia da Universidade Federal do Maranhão (LARQ-UFMA), poucos trabalhos sobre a arte plasmada na cerâmica arqueológica foram realizados. Em 2016, Gomes tratou do tema atribuindo à iconografia dos vasilhames cerâmicos a elaboração de grafismos abstratos, destacando a policromia dos artefatos. Navarro (2016b) publicou um trabalho seminal sobre o tema, em que fez uma revisão teórica sobre a arte indígena e discutindo aspectos gerais da abstração iconográfica pintada na cerâmica. No mesmo ano, Costa et al. (2016) apresentaram um estudo da variabilidade artefactual da coleção Excursão Raimundo Lopes, depositada no Museu Nacional, fruto dos trabalhos de campo do geógrafo maranhense. Os autores abordaram a policromia da cerâmica, apresentando os grafismos como expressões de atividades cerimoniais. Panachuk et al. (2019) argumentam para uma arte inédita nas terras baixas da América do Sul focada na pintura preta e na técnica do *lavis*.

Preceitos teóricos e metodológicos mais atuais podem contribuir para o avanço do entendimento da arte ameríndia a partir da revisitação dos grafismos dos povos das estearias. Superando a visão representacional dos artefatos, assim como de seus simbolismos, este artigo discute a arte das estearias sob as novas abordagens ontológicas em que se destacam “as novas materialidades” (OLSEN, 2012), em que os artefatos mediam as diversas relações humanas a partir de sua agência (GELL, 2018).

Este artigo se insere nestas recentes teorias antropológicas, discutindo a arte abstrata figurada no suporte cerâmico das estearias com o objetivo de colocar as moradias sobre palafitas no contexto destas novas materialidades. O material cerâmico com decoração plástica em forma de apliques, que evidenciam artefatos-corpos, e que também são recorrentes na arte das estearias, será discutido em outro trabalho.

ARTE E VIRADA ONTOLÓGICA

Em 2015, o arqueólogo Julian Thomas publicou um importante artigo em que questionava o que o futuro reservava para a arqueologia. Segundo o pesquisador, a ciência arqueológica caminhava para mudanças ontológicas radicais assim como aquelas que ocorreram em três décadas na Nova Arqueologia e na Arqueologia Pós-Processual. A conclusão era que o estudo da materialidade “estava agora completamente engajado nos debates filosóficos das humanidades” (THOMAS, 2015: 1287). Chamadas de novas materialidades, estas arqueologias seriam uma extensão do movimento pós-processual que criticou o funcionalismo ecológico da Nova Arqueologia a favor de uma interpretação do passado focado na materialidade como evidências de negociações de poder, em que estudos sobre gênero e classes sociais estavam no bojo das discussões sobre o artefato (WITMORE, 2014; THOMAS, 2015; GOMES, 2019). Concebidos como “símbolos materiais” (HODDER, 1982) os artefatos eram lidos até então como textos e o ser humano ocupava uma posição central enquanto agente social.

As novas materialidades desprestigiam o antropocentrismo e rejeitam a supremacia do ser humano em detrimento de outros seres, como os animais e os espirituais (RAE, 2013). Nesse sentido, os animais, considerados até então como meros símbolos, passam a ser agentes de suas próprias ações sociais, construtores de suas próprias histórias; assim como seres inanimados começam a ser dotados de agência (OVERTON e HAMILAKIS, 2013; THOMAS, 2015). O próprio Hodder (2012) incrementou suas teorias e desenvolveu argumentos a favor de que as coisas estão enredadas (entangled), no sentido de que os seres humanos cada vez mais dependem das suas criações materiais, fazendo com que haja uma relação de simbiose entre todos os componentes envolvidos, *i.e.* pessoas e objetos, atuando socialmente uns com os outros.

Desse modo, Thomas (2015) e Alberti (2013) lembram que os antropólogos atribuíam às diferentes interpretações das culturas um único mundo material, quando as novas ontologias propostas veem uma diversidade de mundos, ora tangíveis pelos seres humanos, ora não, e povoados por seres não-humanos. O mundo é, portanto, heterogêneo, formado por humanos, não-humanos e diversas outras entidades (GELL, 2018; LATOUR, 2005). Esse novo posicionamento teórico leva, portanto, a pensar em mundos em que não existe somente a consciência humana, como argumentou Niemoczynski (2013).

Na Antropologia, há um retorno ao estudo da cultura da material, entendida a partir de uma abordagem não-representacional em que os artefatos não são mais vistos como identidade de uma sociedade, mas sim como reflexo de um mundo com um significado próprio, muitas vezes intangível para o estudioso, como bem salientou Gomes (2016, 2019). Assim, o artefato não representa, ele é. É nesse sentido que a arte ameríndia pode ser compreendida, ou seja, a materialidade não é somente a evidência de um conjunto de símbolos que implicam em significado como preconizou a antropologia interpretativa de Geertz (1973),

mas sim o próprio significado. Quanto à Arqueologia, a materialidade continua sendo o arcabouço do arqueólogo, e não há um desinteresse pelas pessoas como pontuou Olsen (2012), mas sim um enfoque de um ser humano “humilde” e mais companheiro das outras espécies que também povoam o mundo.

A ARTE AMERÍNDIA NA AMÉRICA DO SUL

Independentemente da orientação teórica, os estudos sobre arte ameríndia na América do Sul privilegiaram a cosmologia, esta entendida como o “conjunto completo de ideias sobre a natureza e a composição do mundo ou do universo de qualquer sistema cultural” (WEISS, 1975: 219). Os mais profícuos trabalhos foram redigidos durante a década de 1970, como é o caso, por exemplo, do famoso estudo de Weiss (1975) intitulado *The World of a Forest Tribe in South America* em que o autor demonstra a unidade cultural dos povos indígenas Campa, no Peru. Reichel-Dolmatoff (1978), por sua vez, em seu clássico estudo *El Chaman y el jaguar. Estudio de la drogas narcóticas entre los indios de Colombia*, propõe que as visões provocadas pelas plantas alucinógenas entre os povos Tukano levam à percepções subjetivas chamadas de fosfenos e que estas experiências são semelhantes a todos os índios, revelando vivências do mundo onírico associadas à arquétipos mitológicos, como o Mestre dos animais, a primeira dança da humanidade e o mito da cobra-canoa. Já Hugh-Jones (1979) chama a atenção para que os cantos entoados pelos xamãs fazem alusão à diversas cosmologias de criação, como a do próprio rio Amazonas como uma anaconda.

No final da década de 1970 é publicado um trabalho icônico na Antropologia das terras baixas da América do Sul referente ao corpo indígena. Seeger et al. (1979: 2) consideram a corporalidade uma linguagem simbólica em que “a noção de pessoa e uma consideração do lugar do corpo humano na visão que as sociedades indígenas fazem de si mesmas são caminhos básicos para uma compreensão adequada da organização social e cosmologias dessas sociedades”. Nesse sentido, as identidades sociais, assim como as diversas manifestações culturais das sociedades indígenas, como os mitos, cerimônias, ancestralidade e a arte são construídas sobre os seus corpos. Os corpos são instáveis, transformacionais, agenciados, por isso são fabricados. O corpo nesse contexto é constituído como uma diversidade tangível da vida material e imaterial em que o corpo físico “não é a totalidade de corpo; nem o corpo a totalidade da pessoa” (SEEGER et al. 1979:11). O corpo é, portanto, o local da vivência social. Esse estudo será fundamental para a virada ontológica.

No início da década de 1990, trabalhos focando as cosmologias indígenas a partir de uma concepção estética começa a se delinear na Antropologia brasileira, como é o caso do icônico livro *Grafismo Indígena*, organizado por Lux Vidal em 1992. A autora introduzia o tema ao refletir que a obra tratava-se “da primeira tentativa de uma etnografia séria, ainda que não-exaustiva, de uma iconografia

sul americana, muito rica e diversificada” (VIDAL, 1992: 14). Analisando a pintura corporal dos Kayapó, esta antropóloga pensava a arte como “um sistema de comunicação visual rigidamente estruturado, capaz de simbolizar eventos, processos, *status* e dotado de estreita relação com outros meios de comunicação, verbais e não-verbais (VIDAL, 1992: 144). Estava em voga na Antropologia desse período a arte como linguagem e sistema de comunicação; como fica latente no trabalho de Berta Ribeiro que via a arte dos Tukano como um “sistema de representação, verdadeira linguagem visual, em sua feição estética e cognitiva” (RIBEIRO, 1992: 51). A herança de Geertz (1973) e seus sistemas simbólicos podem ser percebidos no trabalho de Van Velthem entre os Wayana cuja arte é entendida como um elemento social, “um rito de passagem simbólico...[que] reforça o *status social*” em que o motivo decorativo “simboliza a unidade e a diversidade de sua cultura” (VAN VELTHEM, 1992: 64). Regina Müller também concebe a arte como uma linguagem visual ao estudar a ornamentação corporal xavante, cujo uso dos enfeites “obedece a regras precisas de um sistema de comunicação visual” (MÜLLER, 1992: 133).

Durante o mesmo período em que a Antropologia focava nos sistemas visuais de comunicação, na Arqueologia, os estudos sobre a Arte eram incipientes e de pouca expressão. Nesse momento repercutia a discussão sobre os cacicados amazônicos introduzida pela arqueóloga estadunidense Anna Roosevelt (1991). A iconografia Marajoara foi interpretada por esta pesquisadora como uma “arte estatal”, ou seja, como metáfora de um sistema político a serviço das elites que governavam os diferentes cacicados que se estabeleceram na várzea da ilha de Marajó. Essa discussão não foi assimilada pelos antropólogos da época, uma vez que entendiam a arte “como veículos de comunicação visual estética” (VIDAL e LOPES, 1992: 283).

A partir de 2000, novos enfoques teóricos começam a rever as cosmologias ameríndias da América do Sul, e concepções menos antropomórficas da cultura começam a se destacar na Antropologia, influenciando também os arqueólogos (GOMES, 2016, 2019). Trata-se da chamada virada ontológica, discutida anteriormente. O corpo, local por excelência da arte, adquire diversos significados semânticos caracterizados por uma ontologia chamada de multinaturalismo ou perspectivismo por Viveiros de Castro em que “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Assim, a corporalidade implica na fluidez cosmológica dos seres dependendo da agência a que estão submetidos, sendo eles pessoas, animais, seres sobrenaturais ou coisas (LAGROU, 2007). No perspectivismo ameríndio, os animais têm um papel preponderante, sobretudo os predadores, uma vez que estes são seres auxiliares do xamã. Nesse sentido, o xamanismo é a principal instituição cosmológica, uma vez que o xamã é o mediador dos diferentes mundos possíveis, atuando neles de forma plural e fluida.

Nesse cenário, destaca-se também a obra *The Ocult Life Of Things*, orga-

nizada por Fernando Santos-Granero em 2009. Na obra, diversos autores debruçam-se sobre a noção do conceito de coisas, que se refere não somente aos artefatos, mas a “objetos feitos pelos deuses e humanos, incluindo as imagens, canções, nomes e desenhos, além de todos os objetos naturais e fenômenos que são centrais à vida humana e sua reprodução” (SANTOS-GRANERO, 2009: 3). Agora, a arte não é vista com uma linguagem visual, mas como um elemento cultural da fabricação dos corpos indígenas. No trabalho de Miller (2009), por exemplo, a autora enfatiza que são os ornamentos corporais que definem o indivíduo na sociedade Mamaindê, conferindo-lhe consciência e memória. Para Lagrou (2009), os artefatos são imagens corporificadas em que a arte não é um reflexo da organização social cuja função principal seria a representação de entidades, mas sim a noção de *transformação*, um dos conceitos essenciais da agência dos artefatos nas novas teorias das materialidades. Nesse sentido, entre os Kaxinawa, a pintura corporal não é somente um fenômeno sociocognitivo, mas sim um veículo que impulsiona a pintura a agir sobre o mundo, uma segunda pele que possibilita a viagem da pessoa a mundos imaginários durante sonhos ou visões.

No que tange à aplicação das teorias etnológicas à Arqueologia, os materiais arqueológicos, como os vasilhames e as estatuetas cerâmicas começaram a ser interpretados como corpos humanos ou de animais, uma vez que possuem traços da corporalidade física destes seres, como os olhos e boca, sendo alguns, inclusive, dotados de alma e consciência, podendo ser, também, agenciados como pessoas (SANTOS GRANERO, 2009). Embora importantes estudos sobre arte focando a análise formal dos artefatos em busca do significado dos ícones para a interpretação dos objetos (SCHAAN, 2001), trabalhos de arqueologia etnográfica sobre a arte ameríndia focados, sobretudo, no perspectivismo ameríndio, começaram a dominar o cenário brasileiro a partir de meados dos anos 2000 e são a tendência atual. Nesse cenário, destacam-se os trabalhos de Gomes (2007, 2016, 2019) sobre os artefatos rituais de Santarém e os estudos de Barreto (2009, 2016) sobre o encantamento dos objetos, especialmente entre os Marajoara.

FORMAS DE ARTE

Os mais recentes estudos sobre a arte ameríndia amazônica concordam que a abstração ou os grafismos são a forma predominante de figuração (LAGROU, 2006; VIVEIROS DE CASTRO, 2006; GOMES, 2016). Segundo Lagrou (2013) a predileção pela abstração se dá pelo fato de que o suporte em que esta arte predomina é bidimensional com o objetivo de fabricar corpos. A cerâmica arqueológica é um claro exemplo dessa situação. Estes mesmos autores argumentam que o suporte em que esta figuração gráfica aparece é entendido como um artefato-corpo com capacidade agentiva, uma vez que “as sociedades da bacia amazônica produzem poucas imagens tangíveis do corpo sob a forma de gravuras, de esculturas ou de pinturas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006: 150). E continua o autor: “Elas não fabricam

representações do corpo, elas de fato fabricam os corpos. Os utensílios são pensados, descritos e quase sempre decorados como corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006: 150).

Um importante elemento da arte gráfica ameríndia foi formulado por Lagrou (2007) entre os Kaxinawa a partir dos estudos de Barthes, o chamado *studium-punctum*. Segundo a autora, o *studium* é o grafismo realizado de forma homogênea, simétrica e repetitiva, sobretudo formando linhas paralelas finas no suporte escolhido para realizar a pintura; é o “tecido da vida”, um pele cultural estampada nos tecidos confeccionados pelas mulheres Kaxinawa. Já o *punctum* é o elemento que perturba a sincronia, criando uma estética agradável ao olhar, “a dissonância próxima do detalhe invisível, a surpresa necessária para a dinâmica visual, aquilo que dá estética visual ao todo, um ponto assimétrico no interior da simetria” (LAGROU, 2002: 39).

Outro conceito que se impõe nessa discussão é o de quimera abstrata, definida por Severi e Lagrou (2013: 8) como uma “tensão constitutiva entre o que é e o que não é dado a ver”, ou seja, um jogo mental em que a arte abstrata pode se transformar em figurativa, um complexo de emaranhado de desenhos que produzem uma percepção de transformação da iconografia em possibilidades múltiplas mais que individualizadas. Segundo os autores, esta é uma arte do “entre-dois”, em que se dá uma relação complementar entre os agentes envolvidos, que pode ser um animal e um ser humano, ou um ser humano e um espírito. Nesse sentido, para Lagrou (2009: 68) a arte abstrata “opera a passagem entre o visível e o invisível num mundo ameríndio caracterizado pela intercambiabilidade das formas” em que os grafismos são considerados “instrumentos perceptivos que implicam operações mentais específicas sustentadas por uma ontologia na qual a transformabilidade das formas e dos corpos ocupa um lugar central” (LAGROU, 2002: 68).

Essa percepção da arte abstrata leva, também, a uma confusão mental levando o observador a se perder como se estivesse em um labirinto (GELL, 1992, 2018). A qualidade estética dos desenhos, como também do seu suporte, pode levar a sensações subjetivas referentes à beleza, ao amor e ódio que a arte abstrata pode provocar em nós, o que Gell (2018) chamou de tecnologias do encantamento. Segundo o autor, “essa tecnologia psicológica estimula e sustenta as motivações que a vida social exige” (GELL, 2018: 124). Nesse sentido, os artefatos atuam como seres vivos e mediadores da ação social, *i.e* agência, interagindo com os seres humanos.

Sobre a arte decorativa, esta pode ser figurativa ou abstrata ou ainda geométrica segundo Gell (2018). Na arte abstrata ameríndia, um elemento importante já mencionado é a simetria. Segundo o antropólogo em questão, todas as variações simétricas resumem-se em quatro movimentos: (1) reflexão, (2) translação, (3) rotação e (4) reflexão transladada, sendo a banda unidimensional, ou seja, formado por diversas translações o mais recorrente na arte ameríndia. Assim, Gell (2018) chama a atenção para o aspecto social e coletivo da arte, uma vez que

As obras de arte nunca são apenas entidades singulares; elas são membros de categoria de obras de arte, e sua importância é crucialmente afetada pelas relações que existem entre elas como indivíduos e os outros membros de sua categoria, e pelas relações que existem entre essa categoria e outras categorias de obras de arte dentro de um mesmo todo estilístico – um sistema de produção artística específico cultural ou historicamente específico (GELL, 2018: 233).

Vejamos como estas discussões se aplicam às estearias do Maranhão.

ARTE DAS E NAS ÁGUAS

Os sítios de estearias estão circunscritos numa paisagem de estuário de 26.000km², na microrregião chamada de Baixada Maranhense. Os assentamentos estão distribuídos ao longo de duas bacias hidrográficas: a do Turiaçu, mais ao norte, e a do Pindaré-Mearim, mais ao sul, próxima ao Golfão Maranhense (AB'SÁBER, 2006; FRANCO, 2012; NAVARRO, 2018b; 2018b) (**Figuras 1 e 2**). Os sítios que são objeto de estudo da análise que aqui se propõe fazer são o Armíndio, Caboclo, Boca do Rio e Cabeludo, na bacia do Turiaçu, e o Formoso, na bacia do Pindaré-Mearim. Todos esses assentamentos foram construídos entre os anos de 800 a 1100 d.C., sendo testemunhos, desse modo, do período pré-colonial tardio na Amazônia (**Tabela 1**). Quanto à forma dos vasilhames, a análise formal realizada por Navarro (2016a, 2019, 2021) evidencia que os motivos foram desenhados preferencialmente em vasilhames que, em geral, são do tipo calota, ou seja, recipientes rasos que serviram para servir, e possivelmente utilizados em atividades rituais. Quanto às tecnologias, esses materiais foram fabricados de maneira semelhante, sendo o antiplástico mais recorrente o caco moído.

Em primeiro lugar se fará a análise formal do artefato e da iconografia que aparece no conjunto de cada sítio arqueológico, para, no segundo momento, se proceder à discussão teórica sobre as materialidades. Nesse sentido, cada sítio será estudado individualmente, para, em seguida, se proceder ao estudo comparativo quanto às similaridades e diferenças dos motivos e composição decorativa dos artefatos, utilizando a análise formal descrita por Gell (2018). Pretende-se chegar, portanto, a um quadro sintético da arte abstrata das estearias maranhenses.

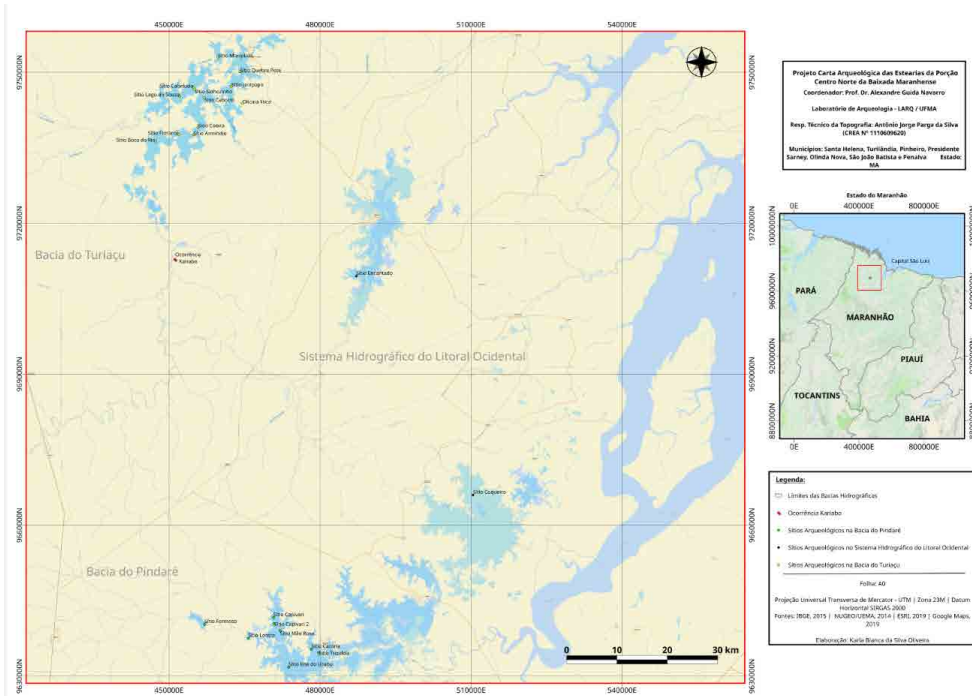


Figura 1. As estéarias ao longo do estuário maranhense. Acervo LARQ-UFMA.



Figura 2 - Estearia do Cabeludo na época da seca, ainda com lâmina de água. Fotografia Acervo LARQ-UFMA.

Tabela 1. Datações radiocarbônicas dos sítios estudados nesse artigo. ACERVO-LARQ.

Nome do sítio	Datação convencional	Data calibrada (2 sigma)	Data calendário (2 sigma)	Número BETA ANALYTIC
ESTEARIAS DO RIO TURIÁÇU				
Armíndio	930+-30 BP	905-865 BP	1045 -1085 AD	404757
Boca do Rio	1150+-30 BP	1065-995 BP	885-995 AD	406836
Caboclo	1120+-30 BP	1055-1015BP	895-935 AD	406835
Cabeludo	1160+-30 BP	1065-960 BP	885-990 AD	430864
	1200+-30 BP	1112-968 BP	838-982 AD	458479
	1020+-30 BP	934-798 BP	1016-1152 AD	492361
	1050+- 30 BP	963-899 BP	987-1051 AD	458480
	1130+-30 BP	1058-932 BP	892-1018 AD	515391
	930+-30 BP	844-730 BP	1106-1220 AD	515390
	1080+-30 BP	984-905 BP	966-1045 AD	522023
ESTEARIAS DO PINDARÉ-MEARIM				
Formoso	1190+-30 BP	1094-962 BP	856-988 AD	512409
	1130+-30 BP	1058-932 BP	892-1018 AD	512408

Lopes (1924: 98) já chamava a atenção para uma variedade dos tipos de desenhos das cerâmicas das estearias, e à diferença daqueles das culturas Cunany e Marajoara, os dos sítios lacustres eram compostos por “desenho em volutas, o tipo das rectas intersectadas, o de raios verticais e zonas circulares, fino e regularissimo, o das curvas irregulares, o triangular-losangiforme; as formas não se repetem, absolutamente”. Segundo o geógrafo maranhense, a arte dos sítios do Cajari é “mais graciosa nas suas formas mais livres” e semelhante à marajoara no que tange à policromia, uma vez que os vasilhames foram pintados de vermelho e preto sobre fundo branco. Assim, Lopes (1924) concebeu a arte palafítica como um “naturalismo artístico”. Passados quase 100 anos desta descrição, vejamos como esta arte se comporta hoje.

A arte abstrata da estearia da Boca do Rio é formada por dois campos decorativos que se dividem por linhas horizontais (**Figura 3**). O primeiro desses campos forma uma banda que se localiza na borda do artefato, geralmente esta é pintada de preto sobre um fundo branco ou vermelho, formando um padrão unidimensional (GELL, 2018) com motivos pintados em preto que lembram ganchos e que realizam movimentos de translação (ex. imagens 1, 9, 10, 15, 16, 21, 22 e 24). Outros motivos encontrados na borda são pequenas linhas sinuosas, as que formam volutas (ex. imagem 19), as que apresentam motivo em forma de gancho e que se movimentam em reflexão trasladada (ex. imagem 1 e 16) ou ainda linhas pretas que formam labirintos (ex. imagem 6). Às vezes, linhas verticais pretas e vermelhas pintadas sobre engobo branco ou vermelho dividem o campo decorativo dessa banda da borda em duas seções, cujos motivos se repetem no outro lado (ex. imagens 1, 11, 23 e 24). Essa banda da borda separa-se da outra

por meio de duas linhas horizontais pintadas em preto e vermelho localizadas na base da borda, às vezes esta se situa sobre uma inflexão da cerâmica (ex. imagens 1, 7, 9, 10, 15, 21, 22, e 24). O segundo campo decorativo está localizado abaixo das linhas horizontais que separam a borda, formando o fundo do recipiente. Este possui basicamente dois tipos de decoração. O primeiro deles é formado por um único motivo em alternância pintado em preto sobre fundo branco constituindo linhas grossas assimétricas, sendo que no meio destas, outras mais finas pintadas em vermelho preenchem este espaço (ex. imagens 3, 15, 16, 21). A segunda decoração é mais complexa e está orientada de forma multidimensional por um único motivo, no caso aquele de ganchos, que se movimenta a partir de uma reflexão transladada, ou seja, uma translação que em seguida sofre uma reflexão, ou um espelhamento (ex. imagens 5, 17, 19 e 25). Esse arranjo, que possui um eixo de movimento, é simétrico. Além disso, alguns dos desenhos estão sobre outros, o que indica que foram repintados (ex. imagem 22).

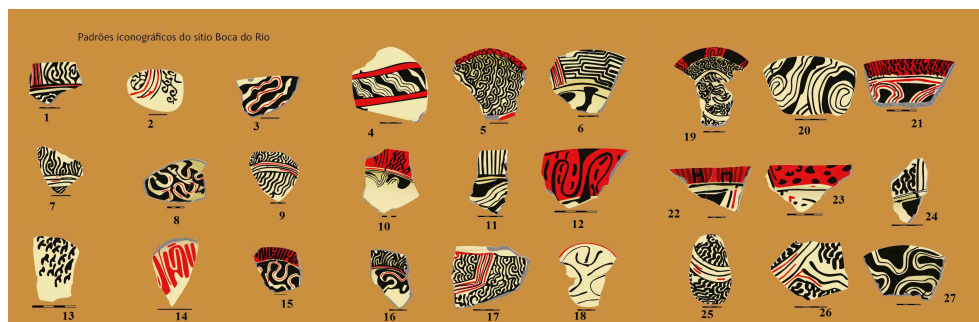


Figura 3. Padrão iconográfico da estearia da Boca do Rio. Acervo LARQ-UFMA.

O sítio Cabeludo possui as mesmas configurações artísticas do padrão da arte abstrata da estearia da Boca do Rio (**Figura 4**). No entanto, outro padrão também pode ser observado: um campo decorativo formado por um motivo abstrato mais ou menos circular com um ou mais pontos dentro pintados de preto sobre um fundo branco ou vermelho (ex. imagens 2, 3, 7 e 23).

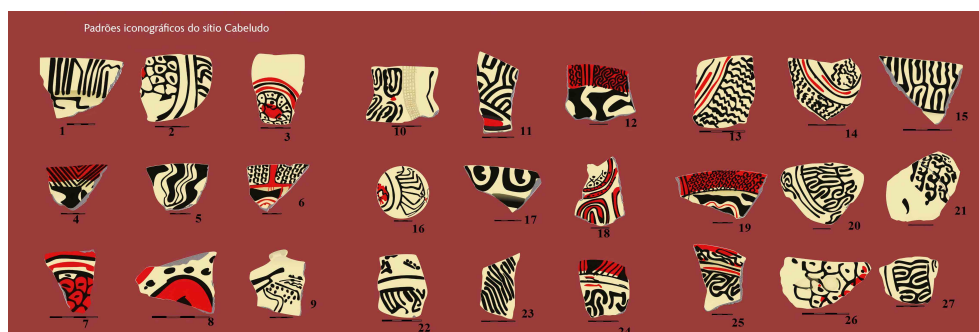


Figura 4. Padrão iconográfico da estearia do Cabeludo. Acervo LARQ-UFMA.

O mesmo padrão decorativo das estearias da Boca do Rio e do Cabeludo é encontrado no sítio Caboclo (**Figura 5**). No entanto, o artefato n. 19 chama a atenção. Além de o vasilhame possuir um aplique zoomorfo em forma de tartaruga, apresenta uma iconografia única no contexto até agora analisado. Pintado com

quatro linhas concêntricas vermelhas e por um motivo abstrato com movimento de reflexão transladada, esta leva a uma percepção do olhar transformando a arte abstrata em figurativa a partir das armadilhas de abdução sinestésica proposta por Gell (2018). Nesse sentido, as linhas abstratas ao serem espelhadas transformam-se em um rosto humano, evidenciando um jogo do olhar entre o mundo visível e invisível (LAGROU, 2009) (**Figura 6**).

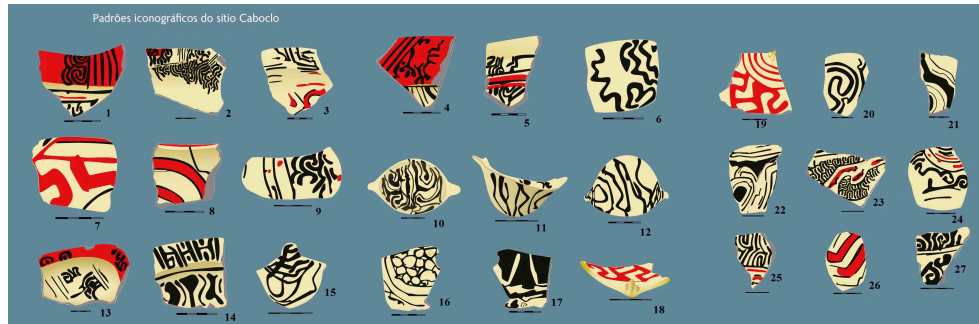


Figura 5. Padrão iconográfico da estearia do Caboclo. Acervo LARQ-UFMA.



Figura 6. Rosto humano delineado por olhos, nariz e boca a partir do espelhamento da imagem n. 19. Acervo LARQ-UFMA.

Por fim, o último sítio a ser analisado na bacia do Turiaçu é o Armíndio (**Figura 7**). Alguns elementos iconográficos também persistem nessa estearia, como as linhas paralelas pintadas em vermelho e preto separando os dois campos decorativos, a saber, a borda e o fundo do vasilhame (ex. imagens 8, 11, 14 e 22) ou a cor preta formando linhas assimétricas pintadas no fundo do artefato, às vezes preenchidas, também, com linhas vermelhas (ex. imagens 5, 6 e 26). No entanto, existem outros padrões inexistentes na arte abstrata das estearias anteriormente analisadas. Embora as duas bandas continuem existir, somente existe o engobo branco como pintura de fundo dos vasilhames. A cor vermelha agora forma um motivo em forma de greças com repetição linear (GELL, 2018) (ex. imagens 12, 13, 14, 15, 22). Estas são inexistentes nos demais sítios. Parece ser que os ganchos pretos dos sítios Boca do rio, Cabeludo e Caboclo pintados no fundo dos recipientes agora se transformam em linhas menos simétricas e são pintadas de vermelho (ex. imagens 18, 25). Parece que a harmonia mais rigorosa se perde em detrimento de uma arte mais livre, que combina diversos elementos. As peças 10 e 15 são um claro exemplo disso. Mas a simetria ainda persiste em algumas peças, revelando novos arranjos iconográficos. A peça 21, por exemplo, é formada por diversas linhas paralelas que formam volutas e pintadas de vermelho com grande quantidade de mica moída dando-lhe um aspecto brilhante, com a tinta cobrindo os espaços vazios. Motivos paralelos formados por linhas pretas que se cruzam foram pintados na borda da cerâmica. Outra diferença é que algumas peças não têm a típica divisão em linhas horizontais que divide a borda do fundo da

vasilha, como as imagens 28 e 31, de onde saem linhas verticais vermelhas desde a borda até o fundo do artefato, pintadas paralelamente a outras linhas mais finas e pretas. O artista aqui parece ter um estilo menos rígido e mais livre, com grande predileção pela cor vermelha.



Figura 7. Padrão iconográfico da estearia do Armíndio. Acervo LARQ-UFMA.



Figura 8. Padrão iconográfico de vasos policromos da estearia do Armíndio. Acervo LARQ-UFMA.

Quanto ao sítio do Formoso, localizado na bacia do Pindaré-Mearim, este apresenta uma cerâmica exclusivamente pintada com a cor preta. Essa pintura também apresenta um padrão iconográfico semelhante aos sítios do Turiaçu no que tange à existência dos mesmos grafismos em forma de gancho, mas os campos decorativos foram realizados com menos controle do pincel e menor rigidez técnica. A divisão do campo decorativo em duas bandas (a da borda e a do fundo da vasilha) também está presente. A decoração na borda dos vasilhames, nos poucos exemplares coletados em campo, mostra um motivo formado por linhas paralelas em movimento de translação, que a separa do fundo do vaso. Neste, o predomínio são das linhas em forma de gancho ou volutas espelhadas que se encontram. À diferença dos sítios do Turiaçu, as linhas são mais grossas e dentro delas, na seção em que se encontram, há o desenho de alguns pontos também pintados de preto. No fundo do vaso, na sua face interna, há duas linhas pretas que correm paralelamente aos motivos, assim como nos sítios do Turiaçu. Às vezes, as linhas se ampliam e formam desenhos abstratos maiores, preenchidos com a cor preta (**Figura 9**).



Figura 9. Padrão iconográfico da estearia do Formoso. Acervo LARQ-UFMA.

DISCUSSÃO: UMA PROPOSTA PARA O SIGNIFICADO DA ARTE ABSTRATA DAS ESTEARIAS

A análise formal da arte abstrata das vasilhas cerâmicas das estearias revelou o predomínio de um motivo em forma de gancho que se entrelaça em movimento de translação, ora na borda ora no fundo recipiente. O significado dessa arte é difícil de alcançar, uma vez que arqueólogos não possuem seu interlocutor como no caso dos antropólogos. Os povos das estearias não existem mais há pelo menos oito séculos. No entanto, os arqueólogos têm adotado a analogia etnográfica como metodologia para se aproximar do significado da materialidade pretérita (BARRETO, 2009; GOMES, 2016).

A Baixada é considerada um sítio RAMSAR desde 1971, tratado assinado na cidade iraniana homônima, pois, por causa de sua paisagem úmida, proporciona as condições ideais para a migração de muitas espécies de aves de vários continentes que se reproduzem neste rico ecossistema aquático. Como parte da Área de Endemismo de Belém, uma região fisiográfica entre os rios Pindaré e Tocantins, com uma extensão de 243.000 km², a Baixada Maranhense se caracteriza por uma diversa e rica fauna, em que destacam peixes, mamíferos, anfíbios, répteis e aves (MARTINS e OLIVEIRA, 2011).

Sugere-se que o referido motivo em forma de gancho se refere à *pele da anaconda*, animal recorrente na região e que se destaca pelas manchas negras no corpo (NAVARRO, 2021) (Figura 10). Sabidamente, a anaconda povoa o mundo cosmológico das populações indígenas na Amazônia, compondo um quadro cultural de longa duração. Estas serpentes, também chamadas de sucuris, pertencem ao gênero *Eunectes*, e à família *Boinae*, sendo quatro as espécies existentes: *E. murinus*, *E. notaeus*, *E. beniensis* e *E. deschauenseei*, sendo a *E. murinus* a espécie mais comum na Amazônia (MATTISON, 2007). Algumas características ecológicas peculiares destas serpentes puderam ter chamado a atenção dos povos indígenas e serviram de orientação iconográfica para a pintura sobre o suporte cerâmico, sendo algumas delas o fato de que exemplares podem chegar até 10 metros de

comprimento e pesar 230 quilos, sendo o mais pesado animal da Amazônia. Estes animais possuem camuflagem eficiente, rapidez de ataque dentro da água, poderosos dentes e músculos sendo as fêmeas maiores e mais agressivas que os machos (COLTHORPE, 2009; ROOSEVELT, 2014).

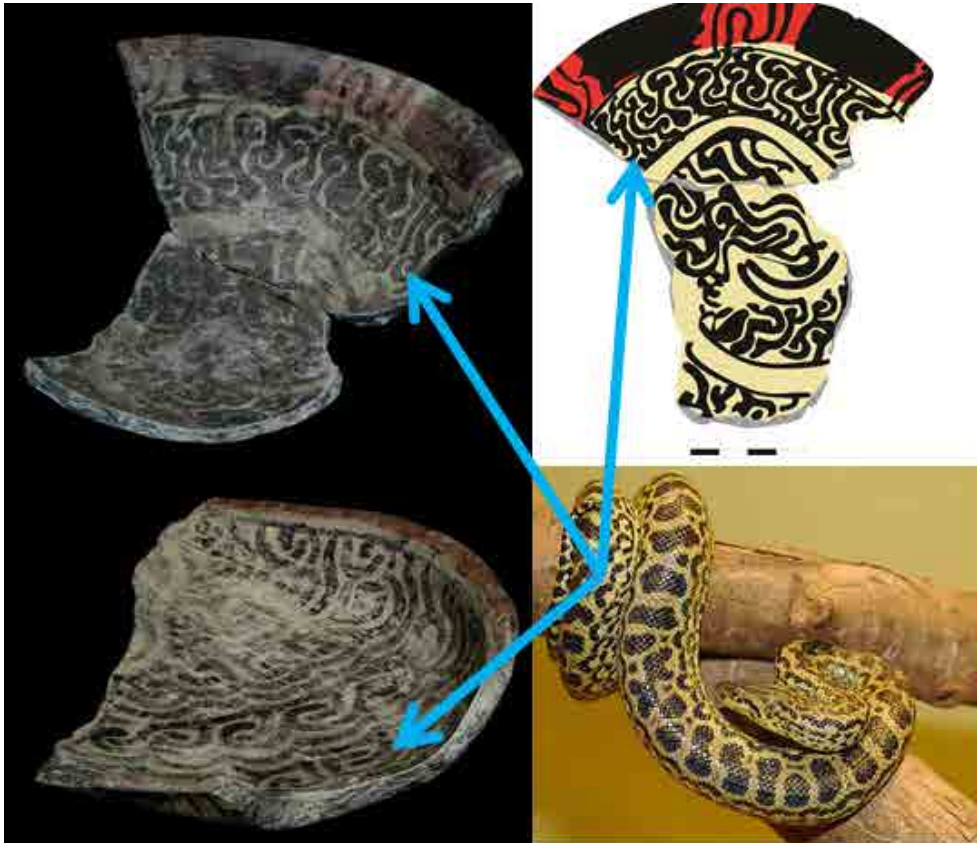


Figura 10. A arte abstrata das estearias e sua relação com as anacondas. ACERVO LARQ.

A anaconda está associada a um importante mito de criação amazônico: o da cobra-canoa. Reichel-Dolmatoff (1971) relata a presença desta entidade entre os Desana. Ela teria sido utilizada pelo criador Sol, *Pamurí-mahsë*, Senhor do Inframundo para enviar as pessoas à Terra. A cobra-canoa recebeu um nome, *Pamurí-gahsiru*, e foi pintada de amarelo e com manchas negras. Dentro desta canoa estavam os Desana e, conforme a cobra-canoa passava por diferentes locais ao longo do rio Amazonas, ia criando as aldeias. A anaconda é, portanto, a mãe primordial amazônica.

De acordo com Hugh-Jones (1979), os xamãs Tukano entonavam cantos ao rio Amazonas, uma metáfora da anaconda terrestre e da Via Láctea, ou seja, a anaconda sobrenatural e criadora. O leite sobrenatural da serpente era a seiva de cor leitosa das plantas alucinógenas do gênero *Banisteriopsis*, cujo tronco da árvore é a metáfora do corpo da grande anaconda criadora (HUGH-JONES, 1979). Deste modo, enquanto o rio Amazonas possui um sedimento que faz suas águas serem mais claras durante a estação chuvosa, a Via Láctea contém o leite sobrenatural da mulher-xamã que espremeu seus seios quando criou a Amazônia (ROOSEVELT, 2014).

Segundo Roosevelt (2014), muitos povos amazônicos associam o rio

Amazonas com a anaconda porque estas serpentes dominam a paisagem aquática e os meandros dos rios imitam o movimento destes répteis. Assim, é comum que desenhos de anacondas sejam representados nas casas comunitárias entre os Tukano, por exemplo. Lopes da Silva (1998: 78) menciona que a cosmologia destes povos está baseada na crença de uma anaconda ancestral que percorria o rio Amazonas, de cujas entranhas “saíram, em pontos precisos daquele percurso, os antepassados primeiros de cada um dos vários povos da região, determinando, assim, seus respectivos territórios, as atribuições específicas de cada um e um padrão hierarquizado de relacionamento entre eles”.

Segundo Barcelos (2011: 1003), as cobras fazem parte de um repertório mito-musical entre os Wauja, em que se destaca a Kamalu Hai, “a gigantesca cobra-canoa que carrega em seu dorso uma longa série de painéis cantoras”. Estas painéis, de cerâmica, são de diversos tamanhos e possuem uma polifonia variada de acordo com sua função. Neste sentido, a cobra-canoa poderia insinuar a origem da atividade ceramista entre os Wauja, um mito prístino, portanto.

Etnografias amazônicas relatam a anaconda como a mulher-xamã primordial (ROOSEVELT, 2014). Os povos indígenas conceberiam a anaconda como um espírito ancestral perigoso até os dias atuais segundo esta autora. A serpente seria uma Mestra que governa a parte feminina do cosmos: as águas e o inframundo. Shoumatoff (1990) complementa que a mulher-xamã foi a criadora da Terra prístina e da civilização.

Para os Wayana, o mundo sobrenatural é habitado por seres aquáticos, cujo ancestral comum é uma anaconda arquetípica, chamada de *Okoiwuimë*, ou seja, cobra descomunal (VAN VELTHEM, 2003). Esta autora sublinha que uma das principais características desta serpente predadora é a grande quantidade de pintura corporal do animal, utilizada na fabricação dos corpos humanos e na cestaria em rituais pelos Wayana. As cores da anaconda, sobretudo àquelas localizadas em seu ventre, são, portanto, uma metáfora das pinturas espirituais, incorporada principalmente pelo ser Tuluperê, e se destinam aos artefatos utilizados em rituais xamânicos (VAN VELTHEM, 2003).

Roe (1982) em seu livro clássico *The Cosmic Zygote* relatou entre os Shipibo a associação mitológica da criação do mundo com as anacondas, estando associada, também, aos rituais de cura, à adivinhação, às danças cerimoniais e à criação dos instrumentos musicais. Este autor argumenta que a anaconda também foi um animal dual, representando os componentes masculino e feminino como metáfora opositora do dia e da noite ou do Sol e da Lua, um dos mais importantes aspectos mitológicos dos povos amazônicos. Os aspectos masculinos da Anaconda seriam a ordem; a agressividade; mundo terrestre; as regras matrimoniais; a cultura; as cores vermelha, amarela e branca e o Sol; já as características femininas da serpente seriam o caos, a morte, mundo aquático, o incesto, a natureza, as cores preta, azul e verde e a Lua. Entre outros grupos, como os Tupi-Gavião e Panare, a anaconda é um animal gigante associado com o arco-íris (DUMONT, 1977) ou um fenômeno celestial entre os Timbira em que as extremidades do rép-

til repousam na boca de duas sucuris (NIMUENDAJÚ, 1946).

Segundo Lagou (2013), a pintura corporal humana e dos artefatos entre os Kaxinawa está a serviço das cosmologias sobre a criação. A tecelagem teria sido ensinada às mulheres pela primeira-mulher que se deitou numa rede ancestral com seu companheiro para se proteger do dilúvio. Conta o mito que o casal transformou-se numa jiboia-anaconda. É dentro desse contexto mítico que a arte gráfica dos Kaxinawa é realizada, a partir da fonte inesgotável de combinação de cores e grafismos das peles das serpentes. Ao mesmo tempo em que estas serpentes possuem o dimorfismo sexual, ou seja, os dois sexos no mesmo corpo, assim como o casal primordial se uniu em um se transformando na anaconda, esta continua cintilando a divisão social a partir do sexo entre os Kanxinawa: as mulheres controlam a arte gráfica, o *kene*, que serão impressos nas peles, nas roupas, na cerâmica e na cestaria; já os homens controlam o mundo onírico através do xamanismo.

Lagrou (2013), ao etnografar a arte gráfica Kaxinawa, coletou a informação que esta possui um elemento primordial que é a junção de duas linhas que se tocam, uma alusão “à união dos corpos” (LAGROU, 2013: 86). Esta seria se não a própria imagem do mito de origem do casal primordial que se toca e se transformam na jiboia-anaconda criadora. Ainda segundo a pesquisadora, essa arte tem o propósito de “assinalar uma ligação de continuidade com o mundo de seres não humano: o mesmo desenho cobre seres humanos e ‘espíritos’” (LAGROU, 2013: 87).

Uma observação atenta entre os grafismos dos recipientes cerâmicos Kaxinawa e os das estearias revela uma maneira similar de fabricação dos corpos. Em ambos os casos há uma predileção pela cor preta. O motivo principal (*kene*) é formado por duas linhas que se movimentam de forma simétrica a partir de uma reflexão transladada ou espelhada sobre um eixo perpendicular à peça. Segundo Lagrou (2017), as terminações dessas duas linhas se encontram dando a ideia de opostos que se encontram relatados por Lagrou (**Figura 11**).



Figura 11. Semelhança entre o motivo gráfico em forma de gancho ou voluta que se une entre a cerâmica Kaxinawa e a da estearia. Foto Lagrou (2013 p. 87) e ACERVO LARQ.

No caso das estearias, de acordo com Panachuck (2019), esta tinta é feita de óxido e foi pintada sobre a superfície ainda úmida utilizando-se um pincel fino e com um grande controle dos movimentos das mãos. Segundo os investigadores, essa pintura preta é inédita nas terras baixas da América do Sul, sendo caracterizada por uma técnica de decoração denominada *lavis*, cuja característica é o uso de uma única cor sobre determinado suporte pintado, mas com tonalidades diferentes realizadas propositalmente.

Se os grafismos das estearias também são a pele da anaconda, como se sugere nesse artigo, é muito provável, igualmente, que essa arte foi exclusivamente feminina. Nesse sentido, estamos falando de uma região de 26 mil km² controlados pelo saber ancestral da mulher. Os grafismos dos sítios se caracterizam essencialmente pela pintura preta com motivos formados por linhas que transitam sobre as superfícies interna e externa dos vasilhames cerâmicos. A materialidade revela, portanto, uma cultura homogênea que parece ter comparti-

lhado tradições históricas, memórias, conhecimentos e formas de organizar suas cosmologias. Assim, a pele da anaconda seria a pele da cerâmica, esta compreendida também como um ser vivo, que por sua vez deveu ser também a pele dos espíritos criadores.

A pele da anaconda também foi pintada nos corpos humanos como evidência o fragmento de estatueta do sítio Formoso (**Figura 12**). Pintados sobre a perna, o joelho, os dedos e na sola do pé, a cor preta tão característica dessa arte gráfica, se faz presente igualmente como na cerâmica. Todos são, portanto, diferentes corpos, em cujo suporte cerâmico e humano a anaconda primordial reina. A pele da anaconda parece ser mesmo uma pele social entre os palafiteiros pré-coloniais do Maranhão (TURNER, 1980).

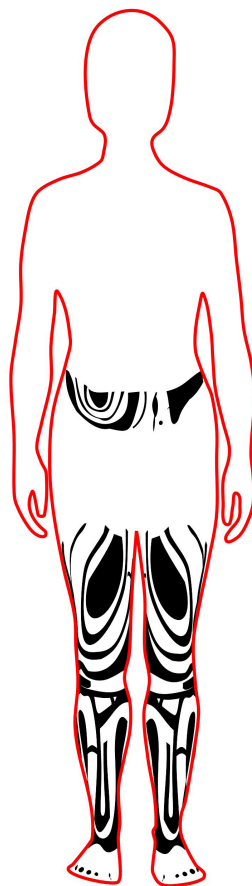
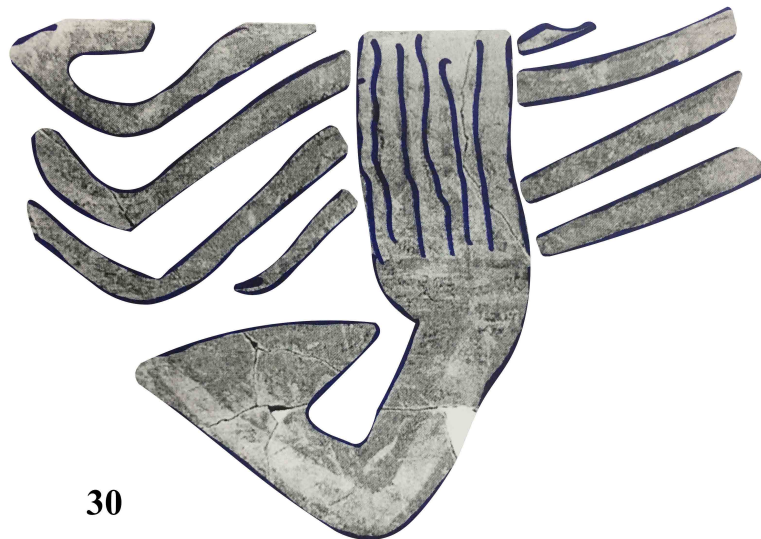


Figura 12. Reconstituição de pintura corporal a partir de fragmento de estatueta de cerâmica. ACERVO LARQ.

O sítio do Armíndio possui um padrão diferente que se caracteriza por uma arte abstrata com motivos com predomínio da cor vermelha que se repetem de forma linear, em especial formando grecas. Embora o padrão da composição dos campos decorativos permaneça o mesmo em relação aos outros sítios, o sistema não-representacional parece menos rígido e os artistas parecem mesclar várias composições numa mesma peça. As grecas em geral são assimétricas e não possuem um eixo como no caso do motivo do gancho dos sítios Boca do Rio, Cabeludo e Caboclo. Parece que os artistas querem imitar os tais ganchos em alguns

vasilhames, mas pintando-os de vermelho e fazendo-os propositalmente assimétricos. Chama a atenção a figuração de um escorpião em um dos vasilhames, inexistente nos demais sítios (**Figura 8 peça 30 e Figura 13**). O escorpião é um tema importante na arte figurativa Marajoara, que possui uma paisagem semelhante à da Baixada Maranhense e está situada próxima a esta região. Segundo Roosevelt (1991) e Schaan (2001) os olhos de escorpião que figuram rostos de estatuetas femininas são um atributo da mulher-xamã cujos olhos tudo vê. Uma vez que o sítio do Armíndio é um pouco mais recente que os demais, estariam os povos das estearias experimentando uma nova arte abstrata em decorrência do contato com grupos étnicos distintos que estariam chegando na região? A assimetria tão recorrente desse estilo seria derivada dos conflitos e instabilidade política gerada pelos supostos estrangeiros? Os grupos Marajoara, contemporâneos aos palafiteiros, estariam em conflitos com os grupos das estearias? Qual seria a natureza desta instabilidade política?, são perguntas que se colocam numa perspectiva de arqueologia regional.



30

Figura 13. A imagem de um escorpião em vaso policromo da estearia do Armíndio. ACERVO-LARQ.

Já o sítio do Formoso, localizado na bacia do Pindaré-Mearim, possui semelhanças e diferenças tanto quanto aos grafismos e quanto à composição dos próprios vasilhames. Diferentemente das estearias do Turiaçu, os povos que habitaram o Formoso preferiram pintar os vasilhames com apliques, formando artefatos-corpos em que se destacam a figuração de animais e de seres humanos, talvez, também, de seres sobrenaturais. Quanto à pintura, esta também é semelhante aos sítios do Turiaçu, sobretudo àqueles que possuem um controle mais rígido do pincel. O mesmo princípio de divisão da iconografia em dois campos decorativos, a banda da borda e o fundo do vasilhame se mantém, embora outros modos de pintar se revelam, como o motivo em tinta preta ondulada que circunda os vasilhames. A cor vermelha quase não foi utilizada: esta seria uma escolha consciente para se diferenciar dos povos que habitavam o Turiaçu? O motivo do gancho aparece na arte do Formoso, mas com um elemento ausente nos do Tu-

riaçu: os pontos circulares pintados dentro das linhas. Há nesse motivo mais estilizado um menor controle do pincel, em que se pode notar linhas mais sinuosas e menos perfeitas: estariam imitando os assentamentos do Turiaçu? Esta arte seria evidência de uma fronteira política entre ambas as regiões?

CONCLUSÃO

O estudo da arte abstrata das estearias revelou um modo de fabricar o corpo inédito nas terras baixas da América do Sul. Embora o padrão iconográfico seja homogêneo entre os sítios, foram identificados dois estilos diferentes de pintura. A arte das estearias parece ser inédita dentro de um contexto regional, se comparada com os grupos que viveram próximos, como os Tupi ou os Marajoara. O uso da técnica de *lavis* é único no contexto das terras baixas da Amazônia oriental.

Na bacia do Turiaçu predomina um padrão mais rígido dessa arte aquática. Os sítios Boca do Rio, Cabeludo e Caboclo possuem o mesmo tipo de iconografia, de tal forma que se pode afirmar que se não houvesse a identificação de cada uma das peças seria impossível estabelecer sua procedência. Nesses sítios predomina o motivo em forma de gancho ou voluta pintado em preto no fundo do vasilhame, este geralmente em forma de pequenas calotas e sem apliques.

O sítio do Armíndio, além de possuir essas características de pintura, possui uma exclusiva em que se destaca a cor vermelha, esta são linhas simétricas formatas por grecas. Pintadas em vasilhas maiores e com ausência da decoração de apliques, são mais semelhantes àquelas pintadas por grupos Tupi ou Marajoara. A arte abstrata que, ao ser espelhada se transforma em arte figurativa, a exemplo da **Figura 6**, é exclusiva do universo artístico do Armíndio, e apresenta similaridades com a arte marajoara. Uma vez que este sítio é um pouco mais recente que os demais, talvez essa peculiaridade esteja indicando uma mudança social a partir de contatos com outros grupos regionais.

Já o sítio Formoso, na bacia do Pindaré-Mearim, indica uma variação do motivo do gancho, mas este continua predominando na arte abstrata desta estearia. Seus habitantes preferiram pintar os vasilhames com apliques de animais e de seres humanos, reforçando ainda mais o conceito de artefatos-corpos nesse assentamento.

Apesar destas diferenças ou variações regionais, alguns elementos tecnológicos unem todos esses sítios: a tinta preta, com motivos semelhantes, ora idênticos; a confecção de cerâmicas finas, muito bem acabadas e a presença do caco moído como antiplástico. Levando em consideração a paisagem circundante em que se destaca a presença da anaconda e de sua importância nas cosmologias amazônicas evidenciadas pela analogia etnográfica, supõe-se que os povos das estearias estavam perpetuando sua memória coletiva, suas histórias compartilhadas, através de narrativas envolvendo este ser ancestral.

A Etnologia amazônica está cheia de relatos em que a cor preta está as-

sociada à anaconda feminina ou mulher-xamã-anaconda. A continuidade do uso dessa pintura é uma referência à ancestralidade dos mitos de origem e criação envolvendo serpente, como a etnografia realizada por Lagrou (2017) entre os Kaxinawa. Curiosamente, tanto a arte gráfica dos Kaxinawa quanto a dos povos das estearias caracteriza-se pela pintura preta, i.e. *a pela da anaconda*. Parece ser que também para os povos das estearias a anaconda também foi o alicerce cosmológico da criação, cuja arte foi “incorporada como memória e conhecimento” (LAGROU, 2017: 92). Nesse sentido, no que tange a materialidade, se está de acordo com Gell (2018: 13) quando o antropólogo argumenta que os artefatos “atuam como mediadores de uma tecnologia para alcançar determinados fins”.

Por fim, a arte abstrata revela um aspecto político que somente se delinea na história pré-colonial do estuário do Maranhão. A distância entre os sítios do Turiaçu e os da bacia do Pindaré-Mearim chega a 150 quilômetros em linha reta. Uma arte semelhante que se propaga numa região de 26 mil km² é realmente surpreendente se levarmos em consideração que a arte de Santarém, por exemplo, é exclusivamente circunscrita ao sítio Aldeia. No caso das estearias há uma agência operando de maneira muito eficiente, uma vez que estes artefatos são mediadores da ação social. Os elementos culturais apresentados nesse trabalho corroboram uma coesão social e política destes povos palafiteiros. Será necessário investigar se os povos das palafitas constituíram sistemas de governos mais estáveis, como as típicas e fortes chefias de Santarém e Marajó. A arte está indicando que sim.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Profa. Dra. Anna C. Roosevelt, da University of Illinois Chicago, pelo incentivo em escrever este artigo e pelo acesso a sua biblioteca. Agradeço ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) pela autorização e renovações da coleta arqueológica através do processo 01494.000442/2013-37. À Fullbright Commission pela bolsa concedida na modalidade Visiting Professor Award na University of Illinois at Chicago. Às instituições onde pesquisei: Smithsonian Institution (Washington), Penn Museum (Filadélfia) e American Museum of Natural History (Nova York). À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Maranhão (FAPEMA), pela concessão de diversos editais que fomentaram as pesquisas das estearias. Ao CNPq pela bolsa de produtividade (Processo 308271/2018-1). À Mayara Rocha pela confecção dos desenhos. À Dra. Lilian Panachuk por revisar a pintura do sítio Formoso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, A. N. Brasil: paisagens de exceção: o litoral e o pantanal matogrossense: patrimônios básicos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

ALBERTI, B. Archaeology and Ontologies of Scale: The Case of Miniaturization in First Millennium Northwest Argentina. In: B. Alberti, A. M. Jones & J. Pollard. (Eds.). *Archaeology After Interpretation: Returning Materials to Archaeological Theory*, p. 43-58. Walnut Creek: Left Cost Press, 2013.

ALBERTI, B.; MARSHALL, Y. Animating Archaeology: Local Theories and Conceptually Open-Ended Methodologies. *Cambridge Archaeological Journal*, 19(3): 345-357, 2009.

BARCELOS NETO, Aristóteles. A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado. *Revista de Antropologia*, 54(2), p. 981-1012, 2011.

BARRETO, Cristiana. O que a cerâmica Marajoara nos explica sobre fluxo estilístico na Amazônia? In: BARRETO; LIMA; H. P.; BETANCOURT, C. (Orgs.). *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese*, p. 115-124. Belém: IPHAN/Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016.

BARRETO, C. Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 2009.

COLTHORPE, K. *Eunectes notaeus* Yellow Anaconda. *Animal Diversity Web*, University of Michigan Museum of Zoology, 2009.

COSTA, A.F.; HISSA, S. de B.; AZEVEDO, L. W. de; TRAMASOLI, F.; AMATUZZI, L. J. O universo cotidiano e simbólico da cerâmica das estearias: uma análise da coleção Raimundo Lopes (MN – UFRJ). *Revista de Arqueologia Brasileira*, vol. 29, n. 1, p. 161-187, 2016.

DUMONT, Jean-Paul. Musical Politics: On Some Symbolic Aspects of the Musical Instruments of the Panare Indians. In: FREED, S. A. (Ed.). *Anthropology and the Climate of Opinion*. *Annals of the New York Academy of Sciences*, n. 293, p. 206-214, 1977.

FRANCO, José Raimundo Campelo. Segredos do rio Maracu. A hidrogeografia dos lagos de reentrâncias da Baixada Maranhense, sítio Ramsar, Brasil. São Luís: EDUFMA, 2012.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: UBU, 2018.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology, p. 40-63. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (Eds.). *Anthropology and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

GOMES, Denise M. C. G. O lugar dos grafismos e das representações na arte pré-colonial amazônica. *Mana*, vol. 22. N. 3, p. 671-703, 2016.

GOMES, Denise M. C. La comprensión de otros mundos: teoría y método para analizar imágenes amerindias. *Revista Kaypunko de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, 4, 69-99, 2019.

GOMES, Denise M. C. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. *Bol. Museu. Paraense Emílio Goeldi*, vol. 7, n. 1, p. 133-159, 2012.

HENARE, A., Holbraad, M.; Wastell, S. Introduction. In: A. Henare, M. Holbraad & S. Wastell. (Eds.). *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically* (p. 1-37). London: Routledge, 2007.

HODDER, I. *Entangled: An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*. Londres: Wiley-Blackwell, 2012.

HODDER, I. *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

HUGH-JONES, C. *From the Milk River: Spatial and Temporal Processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: University of New York, 1979.

LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista, p. 67-109. In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

LAGROU, Els. The Crystallized Memory of Artifacts: A Reflection on Agency and Alterity in Cashinahua Image-Making, p. 192-213. In: SANTOS GRANERO, Fernando (Ed.). *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.

LAGROU, Els. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *Mana*, 8(1):29-62, 2002.

LATOUR, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LOPES DA SILVA, Aracy. Mitos e cosmologias indígenas no Brasil: breve introdução, p. 75-828. In: GRUPIONI, Luis Donisete B. (Org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 1998.

MARTINS, Marlúcia B.; OLIVEIRA, Tadeu G. (eds.). *Amazônia maranhense: diversidade e conservação*. Belém: MPEG, 2011.

MATTISON, C. *The New Encyclopedia of Snakes*. Princeton: Universidade de Princeton, NJ, 2007.

NAVARRO, Alexandre. The World of Anaconda: the myth of the snake-canoe and its relationship with the stilt villages from Eastern Amazon. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 9 (2), 30-51, 2021.

NAVARRO, Alexandre G. Ecology as Cosmology. Animal Myths of Amazonia, p. 1-13. In: MIKKOLA, Heimo J. *Ecosystem and Biodiversity of Amazonia*. Helsinki: IntechOpen, 2020.

NAVARRO, Alexandre G. *Civilização lacustre do Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 2019.

NAVARRO, Alexandre G. New evidence for late first-millennium AD stilt-house settlements in Eastern Amazonia. *Antiquity*, v. 92, n. 366, p.1586-603, 2018a.

NAVARRO, Alexandre G. Morando no meio de rios e lagos: mapeamento e análise cerâmica de quatro estearias do Maranhão. *Revista de Arqueologia*, vol. 31, n. 1, pp.73-103, 2018b.

- NAVARRO, Alexandre G. As cidades lacustres do Maranhão: as estearias sob um olhar histórico e arqueológico. *Diálogos*, vol. 21, n.3, pp. 126-142, 2017.
- NAVARRO, Alexandre G. Arte e estilo nas estearias maranhenses. *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG*, v. 25, n. 1-2, p. 102-124, 2016a.
- NAVARRO, Alexandre G. O complexo cerâmico das estearias, Maranhão, p. 115-124. In: BARRETO, C.; LIMA, H.; BETANCOURT, C. (Orgs.). *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese*. Belém: IPHAN/Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016b.
- NAVARRO, Alexandre G.; PROUS, André. Os muiraquitãs das estearias do Lago Cajari depositados no Museu Nacional (RJ). *Revista de Arqueologia*, v. 33, p. 66-91, 2020.
- NAVARRO, Alexandre G. et al. The trees of the Water People: archaeological waterlogged wood identification and near-infrared analysis in eastern Amazonia. *Wood Science and Technology* 55: 991–1011, 2021.
- NAVARRO, A. G.; COSTA, M. L.; SILVA, A. S. N. F.; ANGÉLICA, R. S.; RODRIGUES, S. S. & GOUVEIA NETO, J. C. O muiraquitã da estearia da Boca do Rio, Santa Helena, Maranhão: estudo arqueológico, mineralógico e simbólico. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3): 869-894, 2017.
- LAGROU, Els. The Crystallized Memory of Artifacts: A Reflection on Agency and Alterity in Cashinahua Image-Making, p. 192-213. In: SANTOS GRANERO, Fernando. *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.
- MILLER, Joana. Things as Persons: Body Ornaments and Alterity among the Maimindê (Nambikwara), p. 60-80. In: SANTOS GRANERO, Fernando. *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.
- MÜLLER, Regina P. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*, p. 133-142. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp/Edusp, 1992.
- NIEMOCZYNSKI, L. 21st Century Speculative Philosophy. *Cosmos and History*, 9: 13-31, 2013.
- NIMUENDAJÚ, Curt. *The Eastern Timbira*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 41. Berkeley: University of California Press, 1946.
- OLSEN, B. After Interpretation: Remembering Archaeology. *Current Swedish Archaeology*, 20, 11-34, 2012.
- OVERTON, N.; HAMILAKIS, Y. A manifesto for a social zooarchaeology. *Archaeological Dialogues*, 20: 111-36, 2013.
- PALECEK, M.; RISJORD, M. Relativism and the Ontological Turn within Anthropology. *Philosophy of Social Sciences*, 43 (1):3-23, 2013.
- RAE, G. Heidegger's influence on posthumanism. *History of the Human Sciences* 26: 1-19, 2013.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *El Chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. México: Siglo XXI, 1978.

- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Amazonian Cosmos*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- THOMAS, J. The Future of Archaeological Theory. *Antiquity*, 89(348), 1287-1296, 2015.
- RIBEIRO, Berta. Mitologia: verdades fundamentais e expressão gráfica. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*, p. 35-52. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp/Edusp, 1992.
- ROE, P. *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. Rutgers U.: New Brunswick, NJ, 1982.
- ROOSEVELT, Anna C. The great anaconda and woman shaman: A dangerous and powerful ancestral spirit from creation to today, p. 1-20. In: BARONE-VISIGALI, D. (org.). *Colocataires d'Amazonie: Hommes, animaux et plantes de part et d'autre de l'Atlantique*. Paris: Parution, 2014.
- ROOSEVELT, Anna. *Moundbuilders of the Amazon: Geophysical archaeology on Marajó Island, Brazil*. San Diego: Academic Press, 1991.
- SANTOS GRANERO, Fernando (Ed.). *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.
- SANTOS-GRANERO, Fernando (Ed.). Introduction: Amerindian Constructional Views of the World, p. 1-29. In: SANTOS GRANERO, Fernando. *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.
- SCHAAN, D. P. Estatuetas antropomorfas marajoara: o simbolismo de identidades de gênero em uma sociedade complexa amazônica. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 17(2), 437-477, 2001.
- SCHOUMATOFF, A. In *Southern Light*. Vintage: Nova York, 1990.
- SEGER, Anthony; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, 32:2-19, 1979.
- TURNER, Terence. The social skin, p. 112-140. In: J. Chertaf & R. Lewin (Eds.) *Not work alone*. Beverly Hills: Sage.
- VAN VELTHEM, Lúcia H. *O Belo é a Fera: estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- VAN VELTHEM, Lúcia H. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*, p. 53-66. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp/Edusp, 1992.
- VIDAL, L. (Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp/Edusp, 1992.
- VIDAL, L.; LOPES DA SILVA, A. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*, p. 279-293. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp/Edusp, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, 15(14-15):319-338, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: CO-SAC&NAIF, 2002.

WEISS, Gerald. Campa Cosmology: The World of a Forest Tribe in South America. *Anthropological Papers* 52. New York: American Museum of Natural History, 1975.