

O neo-marajoara em comunicação

Isabela Frade*

RESUMO

A estética marajoara, resgatada pela estilização modernista, se dissemina por intermédio da reprodução de suas cerâmicas na atualidade. Suas réplicas, híbridos e derivados formam um complexo de processos comunicacionais inserido nos modos avançados de mundialização da cultura.

Palavras-chave: iconografia marajoara, hibridização cultural, comunicação estética

ABSTRACT

The marajoara aesthetics, recalled by the modernist stylization, spreads through the reproduction of its pottery in the present time. Its replicas, hybrids and derivations conform a complex of communicational process in the context of the culture mundialization's advanced waves.

Keywords: marajoarean iconography, cultural hybridization, aesthetic communication.

RESUMEN

La estética marajoara, resgatada por la estilización modernista, se disemina, en la contemporaneidad, por intermedio de la reproducción de sus cerámicas. Sus réplicas, híbridos y derivados, formán un complejo de procesos comunicacionales inserido en los modos avanzados de mundialización de la cultura.

Palabras clave: iconografía marajoara, hibridización cultural, comunicación estética.

A produção oleira da cidade de Belém e suas cercanias tem recebido a denominação de “cerâmica marajoara”, pelas referências que faz à cerâmica pré-histórica da Ilha de Marajó. Na região, se fabrica hoje um grande volume de obras de natureza bastante diversificada, tanto no que se refere às formas de produção, quanto às concepções plásticas ou modos de consumo. O que é chamado de marajoara apresenta-se como um conjunto heterogêneo, que abarca desde a confecção de vasos cuidadosamente trabalhados, reproduzindo fielmente as antigas urnas funerárias da região, até objetos toscos que servirão ao consumo ligeiro da decoração. Essas imagens na cerâmica abrem uma via de comunicação com a cultura de um grupo humano já extinto, perfazendo, assim, um fenômeno de ressonância na revitalização e diversificação de suas formas plásticas.

A pesquisa de suas funções comunicantes na atualidade se distancia das classificações arqueológicas e do deciframento de seus sentidos originais. Seu entendimento está mais próximo das projeções que fazemos hoje sobre o primitivo e o exótico. A inteligência dos elementos que permeiam a vivência estética de suas formas arcaicas implica sua contextualização como fenômeno integrado a outras manifestações similares. Muitos focos de ressonância, que em larga circulação comunicam sentimentos e idéias sobre o passado, estão envolvidos no processo maior que se denomina de mundialização da cultura.

Ao pensar sobre os processos que envolvem a reatualização da cerâmica marajoara, tocamos na questão da universalidade potencial do objeto artístico, matriz cultural que se desdobra em múltiplas assimilações, e cujo sentido atinge esferas cada vez mais amplas. O problema abarca a reflexão sobre a “tradição inventada” (tácita pre-

tensão de legitimidade) engendradora como estratégia para o consumo que remete a origens arcaicas. O fenômeno produz um movimento em mão dupla: comunica a busca de identidade, fazendo do passado o veículo do contemporâneo, ao mesmo tempo em que a nega, camuflando as condições concretas em que é gerado, alienando-se do passado e do presente, revelando-se como simulação.

A fonte – o marajoara em sua origem

A cultura marajoara representa a quarta fase de uma série de cinco grupamentos étnicos distintos que ocuparam a Ilha de Marajó entre 1100 a.C. e 1650 d.C. Os marajoaras ali permaneceram por 900 anos, no período de 350 a 1650 d.C. Os demais grupos étnicos que habitaram a região também fabricavam cerâmica, mas sua produção se destaca pelas qualidades técnicas e estéticas superiores. Alguns desses grupos tiveram contato entre si, coabitando a ilha, mas mantendo suas características básicas, o que as tornam integrantes de um complexo cultural ímpar. Esse complexo integra-se, por sua vez, à grande tradição de cerâmica policrômica da Amazônia.

A cerâmica é a principal via pela qual a arqueologia se aproxima da cultura marajoara. É encontrada em grandes aterros, denominados tesos. Esses sítios chegam a 250 metros de comprimento por 60 metros de largura e 30 metros de altura. Concentram-se na região norte da Ilha, ao redor do Lago Arari. Seu território estende-se por uma área de 400 km². Os platôs mais altos serviram de cemitérios, onde se encontram soterrados, em grandes grupos, urnas funerárias e objetos cerimoniais. As urnas eram utilizadas em enterramentos secundários. Continham as ossadas e outros artefatos, provavelmente pertencendo

centes aos mortos. Representam os exemplares mais belos e tecnicamente mais elaborados da arte marajoara.

A produção dessa cerâmica também encontra-se subdividida em fases. Betty Meggers, arqueóloga norte-americana, analisou suas principais características, elencando um conjunto de 16 tipos estilísticos, correspondendo a horizontes culturais distintos. Meggers destacou o valor da decoração nos artefatos marajoaras:

Uma complicada técnica decorativa envolve a aplicação de duas camadas de argila fina ou engobo, primeiramente branca e depois vermelha, e posterior enciso ou exciso, através do vermelho, para expor a superfície branca contrastante. Outra consiste na incisão sobre uma superfície engobada branca, seguida do preenchimento das incisões com vermelho. Desenhos excisos sobre vasilhame engobado vermelho, muitas vezes apresentam as zonas retiradas retocadas com branco, o que aumenta a visibilidade do motivo. Cobras e lagartos em baixo relevo foram algumas vezes incorporados, porém o modelado é tipicamente antropomorfo. Urnas funerárias, bancos e pequenos vasos ornados possuem usualmente uma face humana estilizada em um dos lados, quase sempre de olhos lacrimejantes. A técnica mais comum de decoração era a pintura vermelha e preta sobre a superfície branca engobada. (MEGGERS, 1985, p.154)

O destaque dos elementos iconográficos presentes nas decorações é o interesse mais recente da arqueologia. Entre os ícones identificados, encontram-se as representações zoomórficas da coruja, do escorpião, do



jacaré, da serpente, do urubu-rei, da tartaruga, da jia ou sapo e do macaco. Também são identificadas formas antropozoomórficas, onde a figura humana se mescla com a de animais. Os ícones apresentam-se em diferentes modos de identificação com os objetos representados, o que implica em maior ou menor grau de abstração. Fazem também referências a possíveis figuras míticas. Uma constante é a dupla espiral, ou serpente de duas cabeças.

Denise Pahl Schann, arqueóloga, denota o caráter eminentemente comunicacional da arte indígena e identifica similitudes no caso marajoara. Os ícones operariam como unidades mínimas que se estruturam em uma linguagem gráfica. Desse modo, os artefatos são percebidos como textos a serem decifrados.

A linguagem gráfica apresenta-se como intrincados incisos e/ou pinturas lineares espalhados pela superfície dos objetos, quase sempre revestindo-os em sua totalidade. Os grafismos somam-se aos elementos da plástica tridimensional da modelagem, criando um jogo visual entre superfície e forma. A visualidade marajoara exibe um movimento que oscila entre esses planos bi e tridimensionais. A ambiguidade é uma constante. O conjunto gráfico é composto de subdivisões progressivas, que partem de um conjunto amplo até os mínimos traços. Esses conjuntos estão dispostos em simetria, geralmente de duplo-eixo. Além desse constante alternar entre o todo e suas partes, a intensidade dos movimentos lineares provoca uma sensação vertiginosa. O efeito é obtido pelos circuitos sinuosos e estreitos que compõem uma espécie de labirinto. Os desenhos levam o olhar a descrever o percurso ondulante que segue desde os desenhos mais amplos até os menores volteios. Os grafemas – os ícones

e suas derivações abstratas – integram composições exuberantes, que provocam sensações vigorosas, de intensa vibração ótica. O marajoara se fez como uma “op-art”, pela saturação ótica e intensa movimentação.

A perícia técnica com que eram feitas esses objetos denota a existência de uma espécie de culto à qualidade, um virtuosismo entre seus produtores. É importante notar o caráter cerimonial dessas obras de excelência: as urnas funerárias e objetos votivos são as mais refinadas expressões. Talvez o fato denote uma relação entre a manifestação do talento do ceramista e poderes sobrenaturais que poderiam ser-lhes atribuídos. O ceramista como xamã, em comunicação com o mundo dos ancestrais ou dos espíritos. Sua obra como força mágica, a linguagem incorporando um conjunto de elementos míticos a serem invocados nos rituais de enterramento.

A cerâmica marajoara é muito valorizada no mercado de arte e antigüidades, conseqüência direta das qualidades aqui elencadas. Seu consumo realiza um movimento de expansão de longo alcance (o marajoara comunicando em ambientes distantes), saindo das coleções particulares, do interior das fazendas e dos casarios de Belém para chegar à Europa e a outras regiões prósperas do exterior como objeto precioso. Seu comércio é ilegal, pois esses objetos se constituem como patrimônio nacional. O contrabando dessas peças é freqüente e os órgãos competentes, ainda que conscientes do fato, não dispõem de meios para reverter esse quadro.

Os novos territórios do marajoara, que hoje abrem espaços de convivência com essas obras, as tornam contemporâneas. Nesse sentido, a peça arqueológica compartilha uma identidade profunda com os demais

objetos que se apropriam dela. Esse estamento perpassa pela idéia proposta por Argan de que tudo que esteja circulando e, portanto, vivo em termos culturais, seja contemporâneo – desde as coisas de origem mais remota, como os artefatos pré-históricos. Além disso, a relação entre arte e antigüidade se estreita: o valor histórico se converte em valor artístico.

Os gestores dos meios artísticos concebem a expansão inversa – a arte procurando se aproximar das áreas ditas primitivas – pelas perspectivas dominantes do tempo e da memória. Essas são questões hegemônicas da arte contemporânea, suas principais vias de construção. O trabalho que fala do passado, de algum modo, traz consigo uma recuperação de sensibilidade essencial : “a memória, física e psíquica, garantia maior de nossa condição humana, torna-se também uma das principais molduras da criação artística contemporânea.” (CANTON, 2001, p.43)

O marajoara se apresenta como a arte da plenitude, da infinitude e da ambigüidade. Essas qualidades se expressam materialmente em suas formas e inspiram a reprodução das suas réplicas e híbridos. Os híbridos se apropriam dos grafemas enquanto unidades gráficas, mas não apresentam a complexidade original.

Outro recurso plástico excepcional que se reatualiza é a miniaturização. Gallo sugere que as miniaturas possam ser interpretadas pela função lúdica, seriam brinquedos para crianças. Mas, a nosso ver, a função ritual estaria mais próxima do investimento técnico de alta precisão que as reduções exibem. Ou ainda, podemos aventar, denota-se uma questão meramente técnica, de puro deleite do virtuosismo marajoara.

Algumas reflexões de Bachelard, em *A poética do espaço*,

lançam luzes sobre essa questão. O filósofo percebe a equalização das proporções através da similitude geométrica: “O geômetra vê exatamente a mesma coisa em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes” (BACHELARD, 2000, p.157). O sentido da pequenez está no engrandecimento da forma ou, por transferência, do seu possuidor. Reduzir as coisas pode ser o meio de possuí-las.

Talvez, no entanto, seu sentido seja unicamente estético. Ao mudar a perspectiva de sua apreciação, a miniatura faz do detalhe foco de atenção e deleite. Ela repensa o todo e a participação do detalhe, atribuindo uma nova referência à forma. Na redução da escala, a atenção se desperta e o olho adquire a visão que aumenta e amplia. O objeto se torna manipulável, se deixa aprender em sua totalidade. A mão e o olho podem contê-lo. Ao se deixar ver e tocar, altera a relação sujeito-objeto, magnificando o ser que sente a forma.

As réplicas exigem uma análise que incorpore suas intenções, que integre o sentido de sua própria produção. As miniaturas originais são uma redução plena da forma original. As reduções nas réplicas limitam-se à reprodução de um ou mais motivos. São fragmentos e não sínteses. Apenas sugerem. Neste caso, seguem mesmo o sentido das “lembrancinhas”. As miniaturas originais, ao contrário, fazem do menor tamanho, um grande espaço de potência visual.

O moderno apetite pelo arcaico

Nas décadas de 20, 30 e 40, o marajoara passa a ser apreciado enquanto linguagem artística. O olhar sobre essa cerâmica no início do século XX promove esse evento assimilando, depurando, isolando alguns de seus elementos gráficos e gerando um estilo. O estilo marajoara

é plasmado a partir da disseminação de uma cultura científica que vai relevar as cerâmicas antigas como patrimônio nacional valioso. Os originais serão vistos e apreciados por um público mais amplo, ainda que, a princípio, fossem entendidos como simples curiosidade.

As primeiras referências ao seu sentido artístico nasceram nas obras do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro que realizou um cuidadoso estudo das cerâmicas arqueológicas em exposição no Museu Nacional no Rio de Janeiro, elaborando um glossário com uma série de grafemas, símbolos, e formas, destacando-as do conjunto geral dos intrincados desenhos em sua superfície. Pouco a pouco, Monteiro foi introduzindo alguns desses elementos em seus quadros e gravuras. Sua atitude derivava de tendências promovidas pela vanguarda européia com a qual tinha intenso contato.

O salto promovido pela arte moderna nas representações – que transitou da mímese para o simbolismo primitivista – se deu através das imagens exóticas que chegaram à Europa e que, até esse desejo estético da alteridade explodir como movimento de vanguarda, circulavam entre os recintos fechados dos museus etnográficos. Especialmente a imagética tribal da África e Oceania vai ser a base dessa transformação: artistas como Derain, Matisse e, mais que todos os outros, Picasso, vão aderir a esses modelos de representação. Buscavam nos artefatos um viés para a desconstrução do olhar educado nos moldes clássicos.

O precursor desse movimento de abertura, segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, foi Paul Gauguin. “O acerto de suas escolhas e iniciativas determinou a influência que sua ação, embora empreendida à distância, teve sobre a cultura artística e o gosto da época: sobre o



destino social do Art Nouveau e da decoração moderna, sobre a transformação da pesquisa em ação artística, sobre a superação das tradições nacionais, sobre a ilimitada ampliação do horizonte histórico da arte, que a partir de então passou a incluir as expressões dos ‘primitivos’, pelo menos em igualdade de valor, junto com as das culturas clássicas” (ARGAN, 1995, p.130).

Radicado em Paris, Monteiro absorveu essas influências e as transpôs para um nacional-primitivo, em sua busca de uma raiz autóctone para a arte brasileira. O artista promoveu a idealização do marajoara, seguido mais tarde pelos integrantes do movimento modernista na arquitetura, especialmente na emergência da corrente neo-colonialista. Buscava-se a elaboração de uma origem própria, genuína, base da conformação de uma autêntica cultura nacional.

Os anos 30 vão gerar apropriações de caráter diverso da apreensão intelectualizada de Monteiro. Menos eruditas mas, por isso mesmo, mais significativas do ponto de vista da gestação e disseminação de um estilo. As maiores influências foram traçadas pelo ilustrador português Correia Dias (1883-1935) e pelos paraenses Theodoro Braga (1872-1953) e Manoel Pastrana (1888). Voltados para as artes decorativas e gráficas, promovem a formação de um movimento nativista impregnado de imagens da natureza amazônica. O movimento nasce na abastada Belém, capital emergente no Ciclo da Borracha. Com a queda desse período de fausto, o projeto começa a envolver as metrópoles do Rio de Janeiro e São Paulo.

O grafismo marajoara foi adaptado ao estilo Déco, sofrendo nova estilização. A união – Déco-Marajoara – se fez pelo geometrismo dominante em ambos. O primeiro, deixando sua marca na predominância de linhas

retas e angulosas que traduziram-se em imagens gráficas do segundo. A linguagem gráfica marajoara se adapta à demanda específica do início do século XX, servindo como elo de união entre a sofisticação e o primitivismo, entre o refinamento e a selvageria.

O novo estilo se instaura como projeto de ambientação urbana e moderna, apresentando-se em diferentes tipos de objetos, comunicando uma consciência estética refinada. O marajoara passa, em sua metamorfose primeira, a ser apreciado como arte e atualizado como comunicação viva.

Do ritual ao souvenir

Em sua mais nova manifestação, o marajoara é assimilado por uma comunidade de artesãos com interesse no comércio turístico. Essa condição o expõe a novas elocubrações formais: os delírios sobre o primitivo se reatualizam e se vinculam aos movimentos de desterritorialização. Seu apelo, de cunho universal, advém das contra-correntes da moda. Uma peculiar qualidade que o estilo marajoara apresenta é o fato de ser construído sobre um sistema fechado de formas. Resgatada dos estudos arqueológicos, sua matriz é composta de um elenco de modelos cristalizados no tempo. Sua fonte, sempre estável, se encontra destacada da contaminação das imposições do mercado, que exigem uma constante atualização de suas reproduções. As obras autênticas que o representam conformam um conjunto único de significações. Os produtores de seus derivados podem repetidamente retornar às origens e refazer seus contatos com as demandas do consumo.

A preservação da arte marajoara vai além das coleções museológicas. O contato com as formas originais na comunicação com o público leigo é incentivada pela equipe

de arqueólogos do Museu Emílio Goeldi. Eles promovem encontros com artesãos de Icoaraci, e encomendas de réplicas dos trabalhos originais. Os trabalhos do Mestre Raimundo Cardoso recebem certificados de autenticidade como representações legítimas. Seu valor estético, somado ao valor histórico que as referendam, transformam as réplicas fiéis em obras-de-arte. Integram coleções em museus ou particulares no circuito internacional.

As peças originais são quase sempre encontradas em fragmentos. É bastante raro o desenterramento de objetos perfeitamente conservados. As condições do terreno em Marajó desfavorecem a sua preservação. A umidade, elevadíssima, penetra no corpo cerâmico, tornando-o poroso e frágil. Além disso, os tesos são usados pelos criadores de búfalo como pastos, único espaço disponível na época das cheias. As réplicas, portanto, também possuem a função de produzir similares aos originais perdidos, permitindo sua recriação. Esse potencial tem uma duplo caráter: o primeiro, científico, na medida em que permite a avaliação de um exemplar íntegro, recuperado a partir de fragmentos; o segundo, ideológico, ao permitir o contato com obras a princípio inacessíveis.

O movimento massivo da comunicação marajoara tem início nas décadas de 60/70. Partindo da iniciativa de Mestre Cardoso, a comunidade oleira de Icoaraci, produtora de tijolos, telhas e vasos, começa a fazer suas apropriações. Liderados por Cabeludo, ou Antônio Farias Vieira, fazem livres interpretações do grafismo marajoara nos objetos que já produziam. Com o desenvolvimento do turismo na Amazônia nas últimas décadas, esses trabalhos sofrem uma forte demanda. A produção oleira da Vila do Paracuri torna-se “arte marajoara”.

Enquanto Cardoso permanece fiel aos preceitos da replicação extremada, Cabeludo iria criar associações livres do marajoara com outros elementos, periodicamente inventando uma série de estilos diferentes. Um deles, ganhou nome próprio e representa o trabalho desse grupo: o estilo Paracuri. Rebendo o nome da vila, é motivo de orgulho a aceitação que esses produtos têm no mercado nacional e estrangeiro.

Porém, há algo que se transforma de forma ambígua e deixa passar sua dissonância. São peças que se tornam ordinárias através de sua reprodução desordenada. Postas em mercados de todos os tipos, se vulgarizam e miscigenam. Perdem o impacto da coisa rara. Salvam-se pela oferta barata do exótico e do natural.

As réplicas sofisticadas de Raimundo Cardoso ou os traços inventivos de Cabeludo (próximo das concepções massivas do marajoara) comunicam a partir da fonte do arcaísmo pós-moderno. Cardoso já expôs no exterior, adquiriu status de artista e montou seu próprio museu. Cabeludo, com seus híbridos, permaneceu mais próximo da revivificação primeira, modernista, mantendo um diálogo criativo com a imagética original. Cabeludo, trabalhando com imagens de segunda mão, instaurou a nova vertente de apropriação, adaptando-se aos deslocamentos constantes das formas e suas fragmentações.

Cardoso procurou construir seu percurso através do contato com o universo acadêmico e científico. Paulatinamente, adquiriu meios e conhecimento sobre a arqueologia amazônica, especialmente sobre as técnicas da confecção dos artefatos pré-históricos aos quais tem acesso nas bibliotecas e laboratórios do Museu Goeldi.

Cabeludo aproximou-se de sua própria idéia de artista,

fazendo da liberdade e da espontaneidade seus elementos principais. Voltou-se para os meios de produção internos do Paracuri e elaborou seu repertório de referências ao marajoara (criava a partir de fotografias em livro de arqueologia). Um conjunto aberto e flexível.

O objeto-réplica é portador de qualidade única – traz a intimidade de uma originalidade inacessível. O grau de inacessibilidade do modelo é extremo. A réplica se aproxima de um processo de clonagem na medida em que se aperfeiçoa. Existem nivelamentos que vão definir, relativamente ao nível de reprodutibilidade, o seu valor enquanto cópia. Mesmo as formas combinadas, de um hibridismo descaracterizante, podem ser entendidas como cópias, uma vez que fazem referência a certas formas originais. Quanto mais fiel a cópia, mais próxima a comunicação dos elementos primitivos. Encontramos, então, diferentes graus de autenticidade entre réplicas e cópias.

Entre as formas extremas das réplicas refinadas e potes de R\$1,99, surgem as lembranças ou *souvenirs*, objetos voltados para o consumo turístico. Sua demanda é o principal insumo para as olarias do Paracuri. Para o consumo turístico abastado, confeccionam híbridos elaborados, de bom acabamento. A ousadia estética fica por conta das associações com outros estilos – ânforas gregas, por exemplo. Ou ainda, do uso de cores fortes – verde, azul e rosa, espectro inexistente na arte marajoara. Estão, por vezes, impregnados de desenhos de paisagens e animais selvagens. Para o turista que desconhece os originais, a fantasia luxuriante dos trópicos serve melhor que o trabalho de duplicação rigoroso.

O comércio do R\$1,99, por sua vez, é responsável pela quase total alienação do artesão. Grandes encomendas e prazos exíguos são responsáveis pelo comprometimento

do trabalho artesanal, cujo ganho é mínimo. Uma nova faixa de consumo tem sido criada através da Internet. A Vila do Paracuri mantém três endereços eletrônicos. Esse é um comércio recente; ainda não se pode aferir seus efeitos, mas se pode aventar sua disseminação. Todo o Paracuri deverá se conectar e quando essa conexão estiver implementada, o marajoara ganhará ubiqüidade.

Detectamos o estágio evolutivo do fenômeno neo-marajoara em seu processo de desterritorialização. Novos focos de produção, originários de Icoaraci, vão se dispersando pelo território nacional. A forma nômade do marajoara se valeu da pulverização do estilo híbrido Paracuri. O novo marajoara está se distendendo, formando uma grande rede, através de núcleos – reais ou virtuais – que se desprendem da vila oleira e vão abrir novas frentes de comunicação.

O estudo dessas formas comunicantes se apoia no levantamento dos diferentes contextos, onde são produzidas e negociadas. Mensurei sua produção nos níveis estático (Icoaraci/ Belém, Ponta de Pedras e Soure/ Marajó) e nômade (Corumbaíba/Goiás, Tracunhaém/ Pernambuco e Itaboraí/Rio de Janeiro), na composição de um trajeto da ressonância marajoara em seus territórios de disseminação. Cada uma das fontes emissoras, ao reproduzir, acrescenta novos elementos, perfazendo um modo particular de atualização dessa comunicação. O consumo também se diversifica, novos sentidos são urdidos e disseminados.

O marajoara evolui em três dimensões: como ciência, como arte e como mercadoria. A réplica nasce de sua apreciação como objeto científico, disposto à manipulação sem riscos (clone). A partir daí, a réplica se diversifica, chegando às galerias, boutiques e feiras. Como a forma

do híbrido é fluida, enriquece o marajoara em novas versões, metamorfoseando-o.

Os efeitos da comunicação marajoara se ampliam à medida em que o processo de globalização avança. Seu gosto é universal e universalizante. Na vertente da valorização do étnico, emanam sentimentos estéticos reais. O processo não se esgota no simulacro. A revivificação de seus grafismos e formas secundárias, em fragmentação e dispersão, revela sua natureza fecunda. Partindo de uma matriz estável, desenvolvem-se combinações e associações incessantes, ganhando uma mobilidade intensa e constante.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- CANTON, Cláudia. *Novíssima arte brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- GALLO, Giovanni. *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara*. Cachoeira do Arari: Museu do Marajó, 1996.
- HERKENHOFF, Paulo. "Design e Selva: o caminho da modernidade brasileira". Rio de Janeiro: *Revista Caminhos da Arquitetura*, DAPA, 1995.
- MEGGERS, Betty. *América pré-histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SCHANN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- SILVA, Luís Otávio Costa. *Fragments da comunicação visual marajoara*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: ECA/USP, 1994.
- WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2000.

Isabela Frade é arte-educadora, doutora em comunicação pela ECA/USP e professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ.